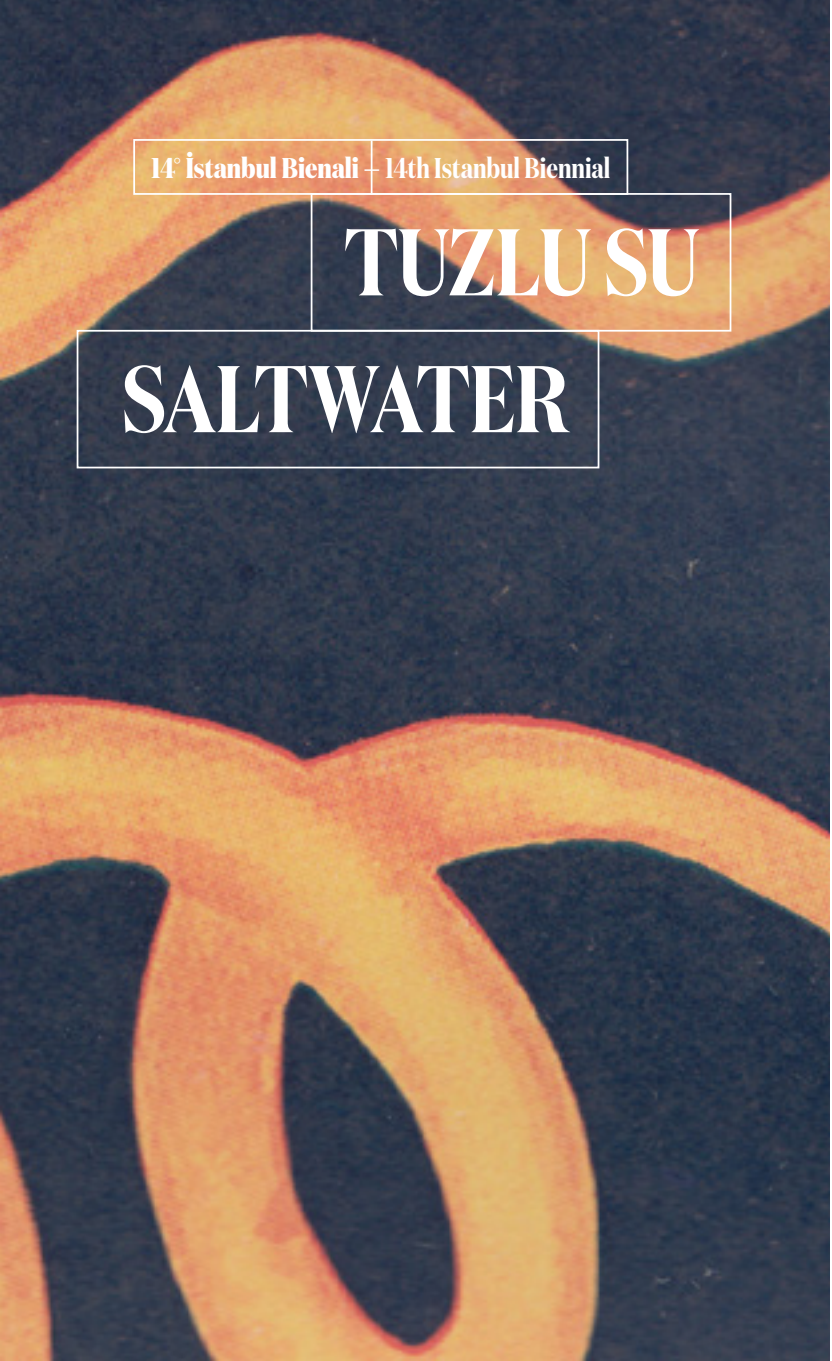


14° İstanbul Bienali – 14th Istanbul Biennial

TUZLU SU

SALTWATER



14° İstanbul Bienali – 14th Istanbul Biennial

KATALOG

TUZLU SU

SALTWATER

CATALOGUE

5.9.2015 – 1.11.2015

Büyükada, 18 Ağustos 2014. Fotoğraf © Francis Alÿs
Büyükada, 18 August 2014. Photo © Francis Alÿs

Satellite images provided by Yandex. p.VII
© ООО ИТЦ «СКАНЭКС», © CNES 2013, Distribution Astrium Services/Spot Image, all rights reserved, Image © 2012 DigitalGlobe, Inc., Includes material © DigitalGlobe, Inc., © GeoEye, Inc, © Earthstar Geographics

TUZLU SU

İKSV BİENAL 14°

SALTWATER

TUZLU SU

Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori

SALTWATER

A Theory of Thought Forms

Şekillendiren / Drafted by

Carolyn Christov-Bakargiev

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, *bir materyalin –tuzlu su– ve düğümlerle dalgaların çelişen imge-biçimlerinin etrafında dönüyor.*

Çizginin nereye çekileceğini, nerede geri çekileceğini, nerede yaklaşıp nerede uzaklaşacağını araştırıyor. Bunu, açık denizlerde, düz yüzeyler üzerinde parmak uçlarımızla yaptığı gibi, sualtının derinliklerinde, kat kat şifrelemeler açılmadan önce de yapıyor.

Boğaziçi ekseninde kentin geneline yayılan bu sergi, dünyayı şiirsel ve politik olarak şekillendiren ve dönüştüren, görünür ve görünmez farklı dalga örüntülerini ve frekanslarını, su akıntılarını ve yoğunluklarını ele alıyor. Sanatla birlikte ve sanat aracılığıyla yas tutuyor, hatırlıyor, kınıyor, iyileşmeye çalışıyoruz ve kendimizi bu mekânda beraber yaşamış birçok topluluğun neşe ve canlılık olasılıklarına adıyor, formdan yeşeren yaşama sıçrıyoruz.

SALTWATER: A Theory of Thought Forms *hovers around a material– salt water – and the contrasting images of knots and of waves.*

It looks for where to draw the line, to withdraw, to draw upon, and to draw out. It does so offshore, on the flat surfaces with our fingertips but also in the depths, underwater, before the enfolded encoding unfolds.

This city-wide exhibition on the Bosphorus considers different frequencies and patterns of waves, the currents and densities of water, both visible and invisible, that poetically and politically shape and transform the world. With and through art, we mourn, commemorate, denounce, try to heal, and we commit ourselves to the possibility of joy and vitality, of many communities that have co-inhabited this space, leaping from form to flourishing life.

CCB



14. İstanbul Bienali Kataloğu
İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

The 14th Istanbul Biennial Catalogue
is copublished by the Istanbul Foundation for Culture and Arts
and Yapı Kredi Publications with the invaluable contribution of
Vehbi Koç Foundation.

Vehbi Koç Vakfı













BİENAL SPONSORU /
BIENNIAL SPONSOR



Her bir bastırılmış gözyaşı geri döner, bir dalga olarak.

Etel Adnan, *Deniz ve Sis*, 2012

Âlem bizzat kendisine perdedir. Dolayısıyla Hakkın kendisini idrak ettiği gibi Hakkı idrak edemez.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem*, 1229–1240

Küçük zevkler dindirmeli büyük trajedileri
Bu yüzden sakınmam sözümü
Savaşın orta yerindeki bahçeleri anlatırken.

Vita Sackville-West, *Bahçe*, 1946

Bu ufak kitabı dünyaya sunarken birkaç kelime yeterli olacaktır.

Annie Besant, *İnsanın Yedi Prensibi*, 1892

~

Κάθε δάκρυ που καταστέλλεται, επιστρέφει ως κύμα.

Ετέλ Αντνάν, Θάλασσα και Ομίχλη 2012

Ο κόσμος είναι πέπλο για τον ίδιο του τον εαυτό. Ως εκ τούτου δεν μπορεί να κατανοεί το Θεό, όπως κατανοεί τον εαυτό του ο ίδιος ο Θεός.

Μουχιντίν Ιμπν αλ-Αραμπί, Φουσούς αλ Χικέμ 1229–1240

Μικρές ηδονές καλούνται να αντισταθμίσουν μεγάλες τραγωδίες,
κι έτσι τραγουδώ τους κήπους εν μέσω του πολέμου.

Βίτα Σάκβιλ-Ουέστ, Ο Κήπος 1946

Λίγες λέξεις χρειάζονται για να σταλεί το μικρό αυτό βιβλίο στον κόσμο.

Αννί Μπεσάντ, Οι Επτά Αρχές του Ανθρώπου 1892

~

Wekî pêlekê vedigere her rondikeke di qiriqê de mayî.

Etel Adnan, *Derya û Mij*, 2012

Gerdûn bi xwe perde ye.
Ji ber vê yekê jî wekî ku Xwedê di wê digihîje ew di Xwedê de nagihîje.

Mûhyeddin İbnu-l Arabî, *Fûsûsû'l Hikem*, 1229–1240

Divê zewqên biçûk rawestîne trajedîyên mezin
Ji ber vê yekê jî texsîr nakim ez
Dema vedibêjim baxçeyên di orta şer de

Vita Sackville-West, *Baxçe*, 1946

Dema ku ev pirtûka biçûk bo dinyayê bê pêşkêşkirin
ew ê sê çar bêje bes bin.

Annie Besant, *Heft Prensîbên Mirov*, 1892

Each tear, repressed, returns as a wave.

Etel Adnan, *Sea and Fog*, 2012

The universe veils itself, hence it cannot perceive the Real as it perceives itself.

Muhyiddin Ibn Arabi, *Fusus al-Hikam*, 1229–1240

Small pleasures must correct great tragedies,
Therefore of gardens in the midst of war
I boldly tell.

Vita Sackville-West, *The Garden*, 1946

Few words are needed in sending this little book out into the world.

Annie Besant, *The Seven Principles of Man*, 1892

~

Ջսպուած ամէն կաթիլ արցունքը, կը վերածուի ալիքներու ու կը վերադառնայ ետ:

Էթել Ադնան, *Ծով եւ Մառախուղ*, 2012

Մարդոց համար պարզապէս վարագոյր մըն է աշխարհ, այս ուղղութեամբ չեն կրնար հասկնար Տիրոջ էութիւնը, որքան որ Աստուած կը հասկնայ մարդը:

Մուհյիտտին Իպնիւ լ-Արապի, Ֆիւսուսու՛լ-Հիքէմ, 1229–1240

Փոքր հաճոյքները պէտք է դադրեցնեն մեծ ողբերգութիւններ, այս պատճառաւ է որ չեմ խնայեր խօսքս, երբ կը խօսիմ այն պարտէզներուն մասին, որոնք մնացած են կռիւներու բախումներու կեդրոնը:

Վիքթա Սաքվիլ-Վէսթ, *Պարտեզ*, 1946

Քանի մը բառ բաւարար պիտի ըլլայ, սա փոքր գիրքը ներկայացնելու համար աշխարհի:

Աննի Պէսանդ, *Ցոթ Սկզբունքները Մարդու*, 1892

~

كل دمعة، مكبوتة، تعود كموجة

ايتيل عدنان، البحر والضباب،٢٠١٢

الوجود عين الحجاب على نفسه فلا يدرك الحق ادراكه نفسه

محي الدين ابن عربي، فصوص الحكمة، ١٢٢٩– ١٢٤٠

بهجات صغيرة تصحح مآسي كبيرة
هكذا هي الحدائق وسط الحرب
إني أقول هذا بشجاعة

فيتا ساكفيل ويست - الحديقة ١٩٤٦

احتاج هذا الكتاب الصغير لينتشر في العالم إلى بضعة كلمات

آني بيسنت، المبادئ السبعة للإنسان، ١٨٩٢

İçindekiler / Contents

Önsöz / Foreword

Bige Örer

14. İstanbul Bienali XXII

The 14th Istanbul Biennial XXIV

Giriş / Introduction

Carolyn Christov-Bakargiev

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori XXVIII

SALTWATER: A Theory of Thought Forms XLIII

Denemeler / Essays

Emin Özsoy

Tuzlu Su Mucizesi: Okyanus Bilim ve Kültürünün Merkezinde Türk Boğazları 2

Saltwater Magic: Turkish Straits at Centre Stage of Ocean Science and Culture 3

Aurora Scotti

Pellizza da Volpedo'nun Il Quarto Stato*'su* 6

Pellizza da Volpedo's Il Quarto Stato 7

Jean-Michel Vappereau

Üç Yüz Seksen Dört Kelimede Lacan 10

Lacan in Five Hundred and Forty-One Words 11

Griselda Pollock

Her Şeyin Devası Tuzlu Sudur.....12

The Cure for Anything Is Salt Water 19

Pietro Rigolo

Teosofi, Annie Besant ve Düşünce Şekilleri 27

Theosophy, Annie Besant and Thought Forms 28

Beatriz Colomina

X Işını Mahremiyeti..... 30

X-Ray Intimacy.....31

Boris Groys

Zaman Dalgaları 33

Time Waves..... 34

Alexander Provan

Öznel Değerlendirme 35

Subjective Assessment..... 39

Andrew Yang

Biteviye Titreşim 44

Unwavering Quaver..... 45

Vilayanur S. Ramachandran

Ayna Kutu..... 47

The Mirror Box 48

Elvan Zabunyan

İçinde Su 49

Water Inside..... 53

Penelope Deutscher

"Okyanusta Küçük Bir Teknede Otururken": Geçişteki Ters-Akıntılar..... 60

'Sitting Then in a Little Boat in the Ocean': Cross-Currents of Passage 65

Adrian Parr

Mayim Chayim: *Hayat Suları* 73

Mayim Chayim: *Living Waters*.....77

Bracha L. Ettinger

Carriance, Copoiesis *ve Gerçek-altı* 83

Carriance, Copoiesis and the Subreal 92

William Irvine

Girdap Düğümleri 102

Vortex Knots.....104

Chus Martínez

Düz Çizginin Sonu 105

The End of the Straight Line... 107

Jeffrey Peakall

Sualtı Nehirleri: Boğaz'dan Okyanus Tabanlarına 110

Underwater Rivers: From the Bosphorus to Ocean Floors....113

Orhan Pamuk

Deniz 115

The Sea.....116

Antoloji / Anthology

Ingo Niermann

Edebiyat ve Yoğunlaşma. Antolojiye Bir Giriş 120

Literature and Concentration. An Introduction to the Anthology 121

Yazan / Written by	**Seçen** / Selected by	**y.** / y.	**s.** / p.
Etel Adnan	**Etel Adnan**	2012	265
Giorgio Agamben	**Richard Ibghy & Marilou Lemmens**	2005	231
Marco Aime	**Elena Mazzi**	2005	233
İskenderiyeli Amma Syncletica / Amma Syncletica of Alexandria	**Ben Vickers**	270-350	122
Ivo Andrić	**Irena Haiduk**	1981	197
Hannah Arendt		1958	167
Margaret Atwood	**Emre Hüner**	2011	258

Yazan / Written by	**Seçen** / Selected by	**y.** / y.	**s.** / p.
Ulus Baker	**Artıkişler Kolektifi**	2002	224
Ulus Baker	**Cansu Çakar**	2007	237
James Baldwin	**Vernon Ah Kee**	1963	169
Nanni Balestrini		2012	266
J. G. Ballard		1966	169
Karen Barad		2007	239
Jean Baudrillard	**Theaster Gates**	1996	214
Zygmunt Bauman		2000	223
Yevgenia Belorusets	**Nikita Kadan**	2014	278
Nursialı Benedikt / **Benedict of Nursia**	**Ben Vickers**	529-547	123
Walter Benjamin	**Meriç Algün Ringborg**	1930	147
Walter Benjamin	**Daria Martin**	1938	157
Walter Benjamin	**Francis Alÿs**	1940	157
Henri Bergson		1907	139
Annie Besant	**Lea Porsager**	1901	132
Annie Besant & Charles Webster Leadbeater	**Lea Porsager**	1905	135
Maurice Blanchot	**Sarkis**	1948	159
Alexander Bogdanov	**Pelin Tan & Anton Vidokle**	1908	140
Roberto Bolaño	**Ed Atkins**	1999	221
Charles Bukowski	**Grace Schwindt**	1951	164
Judith Butler		2009	251
John Cage	**Lawrence Weiner**	1967	171
Italo Calvino	**Zeyno Pekünlü**	1983	203
Dominique Cardon	**Aslı Çavuşoğlu**	2007	240
Paul Celan	**Bracha L. Ettinger**	1967	171
Yeğişe Çarents / **Yeghishé Charents**	**Sonia Balassanian**	1919-1920	143
Trần Dần	**Nguyễn Huy An**	1998	215
Lydia Davis	**Heather Phillipson**	2010	252
Gilles Deleuze		1988	207
Emily Dickinson	**Ania Soliman**	1883	131
Annie Dillard	**Andrew Yang**	1982	198
Hrant Dink	**Rene Gabri**	2005	235
Hrant Dink		2008	247
T. S. Eliot	**Christine Taylor Patten**	1936	153
T. S. Eliot	**Christine Taylor Patten**	1940	158
Rainer Werner Fassbinder	**Daria Martin**	1971	175
David Freedberg & Vittorio Gallese		2007	242
Karl von Frisch		1950	161
Jane Gallop	**Senam Okudzeto**	1985	204
Kenneth Goldsmith	**Song-Ming Ang**	2011	259
Han Dong	**Liu Ding**	2013	275
Donna Haraway		2008	247
Terrance Hayes	**Ellen Gallagher**	2002	226
Annette Humpe	**Grace Schwindt**	1982	199

Yazan / Written by	**Seçen** / Selected by	**y.** / y.	**s.** / p.
Carla Hustak & Natasha Myers		2012	269
Muhyiddin Ibn'ül Arabî / **Muhyiddin Ibn Arabi**	**Ania Soliman**	1229-1240	124
Ivan Illich	**Fernando Garcia-Dory**	1971	177
Bilge Karasu	**Hera Büyüktaşcıyan**	1970	173
Bilge Karasu	**İz Öztat & Fatma Belkıs**	1979	186
Bilge Karasu	**Merve Kılıçer**	1979	188
Katarzyna Kobro & Władysław Strzemiński	**Ania Soliman**	1931	148
Reinhart Koselleck	**Esra Ersen**	1979	191
Bernie Krause	**Janet Cardiff & George Bures Miller**	2012	271
Jacques Lacan	**Bracha L. Ettinger**	1974	183
Jacques Lacan	**Ania Soliman**	1975	184
Jacques Lacan	**Bracha L. Ettinger**	1976	184
Jacques Lacan	**Bracha L. Ettinger**	1979	193
R. D. Laing		1970	175
Comte de Lautréamont	**Deniz Gül**	1868	129
Henri Lefebvre	**Cevdet Erek**	1992	210
Sven Lindqvist	**Emre Hüner**	1990	209
Clarice Lispector	**Anna Boghiguian**	1973	181
Sri Nisargadatta Maharaj	**Taner Ceylan**	1973	182
Raimundas Malašauskas	**Marcos Lutyens**	2012	273
Herbert Marcuse	**Grace Schwindt**	1936	156
Lynn Margulis		2011	262
Laura Marks		2010	254
Humberto Maturana & Francisco Varela	**Pierre Huyghe**	1987	206
Stephen Muecke		2004	229
Manfredi Nicoletti		1982	199
Octavio Paz	**Füsun Onur**	1968	172
Georges Perec	**Meriç Algün Ringborg**	1978	185
Edgar Allan Poe	**Susan Philipsz**	1843	128
Sun Ra	**Edgar Cleijne & Ellen Gallagher**	1980	193
Yvonne Rainer	**Grace Schwindt**	2006	237
Santiago Ramón y Cajal		1906	136
Michael Reed	**Fernando Garcia-Dory**	1997	214
Steve Reinke	**James Richards**	2009	250
David Robilliard	**Kristina Buch**	1993	213
Carl Sagan	**Andrew Yang**	1980	195
W. G. Sebald	**Marwan Rechmaoui**	1995	213
Michel Serres	**Andrew Yang**	1982	202
Michel Serres		2010	256
Ella Shohat	**Michael Rakowitz**	1992	211
Georges Simenon & Lev Troçki / **Leon Trotsky**	**William Kentridge**	1933	150

Yazan / Written by	**Seçen** / Selected by	**y.** / y.	**s.** / p.
Robert Smithson	Tacita Dean	1972	180
Rachel Somekh	Michael Rakowitz	2013	276
Fredrik Carl Mülertz Størmer	Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite	1955	165
Narayan Surve & Arun Mhatre	Rupali Patil	2003	228
Gabriel Tarde	Liam Gillick	1904	133
Valérie Thomas		2007	245
Sant Tukaram	Prabhakar Pachpute	1608-1649	124
Simone Weil	Georgia Sagri	1949	160
Ian White	Grace Schwindt	2012	275
Alfred North Whitehead		1929	146
Raymond Williams	Elmas Deniz	1980	195
Virginia Woolf		1931	149
Zabel Yesayan	Ayreen Anastas	1911	142
Galarrwuy Yunupingu	Djambawa Marawili	1998	218

Çizimler / Drawings

Sanatçılar / Artists	**s.** / p.
Etel Adnan	296
Haig Aivazian	432
Vernon Ah Kee	438
Meriç Algün Ringborg	304
Francis Alÿs	360
Ayreen Anastas	462
Song-Ming Ang	330
Giovanni Anselmo	282
Artıkişler Kolektifi	290
Ed Atkins	380
Sonia Balassanian	440
Lynda Benglis	414
Annie Besant	352
Patrick Blanc	334
Anna Boghiguian	306
Kristina Buch	378
Hera Büyüktaşçıyan	396
Janet Cardiff & George Bures Miller	420
Taner Ceylan	442
Edgar Cleijne & Ellen Gallagher	348
Cansu Çakar	428
Aslı Çavuşoğlu	456
Raimondo Tommaso D'Aronco	328
Charles Darwin	320
Tacita Dean	314
Elmas Deniz	388
Cevdet Erek	284
Esra Ersen	298
Bracha L. Ettinger	344
Karl von Frisch	316
Rene Gabri	460
Galata Rum Okulu / Açık Okul | Galata Greek School / The Open School	434
Ellen Gallagher	346
Émile Gallé	324
Fernando García-Dory	466
Theaster Gates	430
Liam Gillick	408
Arshile Gorky	292
Paul Guiragossian	294
Deniz Gül	372
Irena Haiduk	376
Pierre Huyghe	326
Emre Hüner	398
Richard Ibghy & Marilou Lemmens	406
Nikita Kadan	393
William Kentridge	446
Merve Kılıçer	400
Ufuk Kocabaş	426
Frans Krajcberg	336
Liu Ding	416
Marcos Lutyens	340
Djambawa Marawili	468
Wandjuk Marika & Mawalan Marika	472
Daria Martin	366
Fabio Mauri	286
Natjialma Maw', Dhangatji Mununggurr & Wonggu Mununggurr	476
Elena Mazzi	394
Cildo Meireles	444
Millirrpum, Djalalingba, Diambalipu, Djayila, Dundiwuy, Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybuma, Wawunymarra & Nyabilingu	474
Nguyễn Huy An	404
Senam Okudzeto	454
Füsun Onur	370
Emin Özsoy	308
İz Öztat & Fatma Belkıs	302
Prabhakar Pachpute	450
Orhan Pamuk	418
Parrhesia Dostları Cemiyeti / Society of the Friends of Parrhesia	458
Rupali Patil	452
Christine Taylor Patten	364
Jeffrey Peakall	310
Zeyno Pekünlü	374
Giuseppe Pellizza da Volpedo	288
Susan Philipsz	350
Heather Phillipson	382
Michelangelo Pistoletto	478
Lea Porsager	422
Walid Raad	424
Michael Rakowitz	436
Vilayanur S. Ramachandran	342
Santiago Ramón y Cajal	332
Cheng Ran	412
Marwan Rechmaoui	390
James Richards	384
Georgia Sagri	362
Grace Schwindt	386
Sarkis	358
Wael Shawky	300
Robert Smithson	312
Ania Soliman	448
Fredrik Carl Mülertz Størmer (Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite)	354
Peter Tait	318
Pelin Tan & Anton Vidokle	410
Ben Vickers	464
Adrián Villar Rojas	322
Boliny Wanambi	470
Lawrence Weiner	402
Andrew Yang	356
Pınar Yoldaş	338
Fahrelnissa Zeid	368

Son Kısım / End Matter

Katılımcılar / Participants 482
Sergilenen Yapıtlar, Söz Edimleri ve Filmler / Exhibited Works, Speech Acts and Films 486
Antoloji İçin Kaynakça / Anthology Sources 514
Teşekkürler / Acknowledgements 524
Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu / International Friends and Patrons Council 532
Ödünç Verenler / Lenders 533
Kolofon / Colophon 534

Önsöz

Foreword

Bige Örer

14. İstanbul Bienali

İster konuşsun ister sadece ses çıkarsın, hatta ister tanımlanamasın; var olan ve hayal edilmiş her şeye kulak kabartmak peşindeydik. Kimi zaman nesneleri de dinlemenin farklı yollarını araştırdık; düşünsel ve sanatsal yaklaşımların yenilikçi ortak paydaları ve farklılıkları üzerine düşündük. Dünyanın ne dediğine kulak vererek sanatın dönüştürücü gücüyle çevremize baktık.

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, sanatın dönüştürücü gücünü merkezine alan ve dönüşümlerin tam göbeğinde gücünü sınayan bir sergi. Sanat, her bir bireyin iniş çıkışlı yaşamına ve grupların, toplulukların, toplumların ve hatta coğrafyaların farklı travmalarla dolu geçmişlerine kendi canından can katabilir mi? TUZLU SU, bu ihtimale işaret ederken belirgin bir şekilde yaşamdan yana duruyor. Acılı tarih deyip geçmiyor. Acı deyip unutmuyor. Önce mekâna, sonra zamana yayılıyor. Sanat aracılığıyla üzerinde durduğu yeri bugünüyle ve tüm zamanlarıyla dinliyor. Bu topraklarda yaşanan acıların 100. yıldönümünde, üstü kapatılarak değil, var edilerek ve onlarla yüzleşilerek aydınlığa çıkılabileceğinin inancını taşıyor. Sanatçıların dünyaya bakışlarındaki farklılığı, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı, şiirsel ve politik, form ve estetik arasındaki ilişkilenme ve dalgalar ile düğümler aracılığıyla anlamlandırmaya çalışıyor. Carolyn Christov-Bakargiev tarafından şekillendirilen 14. İstanbul Bienali, sanat, matematik, fen, nörobilim, mimari, okyanusbilim gibi birçok disiplinle ortak bir düşünme deneyi sunuyor.

1987'den bugüne İstanbul Bienalleri'nin kentle ilişkisinin özgün bir ritmi vardır. Bienal kenti kucaklar. Her serginin kentle ilişkisi farklı açılardan gerçekleşir; ortak payda ise yakın bir bağın kurulmasıdır ve kavramsal çerçevesine paralel olarak mekânların belirlenmesidir. Bu edisyonunda İstanbul Bienali, şehre, ortasından geçen Boğaz'ın üzerinden yayılıyor. TUZLU SU, Boğaz'ın ritmini takip ederek şehri akışkan bağlarla dolaşıyor. Karadeniz'in Marmara Denizi'ne kavuştuğu Rumeli Feneri'nden Kadıköy'e, Şişli'den Haliç'e ve Adalar'a denizde ve karada 30'un üzerinde mekânda düşünce biçimleri üzerine yepyeni bir teori kuruyor. Mekânların sayısı ve dağılımı izleyicilere bu serginin üzerinde düşünecek vakti tanıyarak sergi izleme deneyiminin hızını yavaşlatıyor. İstanbul Modern, ARTER, İtalyan Okulu ve Galata Rum Okulu'nda yer alan karma sergilerin yanı sıra aralarında faaliyette olan ve olmayan okulların, eski garajların, otel odalarının, depoların, eski konutların da bulunduğu mekânlarda sanatçıların solo sunumları gerçekleşiyor. Bu bienal, sanatçıların yapıtlarının rahat nefes aldığı, kendi alanlarını yarattığı ve belirli ortaklıklar ve zıtlıklar üzerinden birbirleriyle ilişki kurdukları bir bienal.

Mekân seçimlerindeki belki de en kritik hamle, tarihinde ilk kez bienalin rotasında yer alan Adalar. Adalar sadece bir durak değil, bu bienalin mihenk taşı. Yine neredeyse 100 yıl önce yaklaşık 80 bin köpeğin ölüme terk edildiği Sivriada, bir başka travmanın sanat aracılığıyla dönüştürülme ihtimalini tartışmaya açıyor. Diğer yandan, 1929-1933 yılları arasında sürgün kaldığı Büyükada'da otobiyografisini yazan Troçki de adada yeni yapıt üreten sanatçıların ilham aldıkları bir düşünür ve bir devrimci.

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori başlığıyla bu bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev, sanatsal, felsefi ve siyasi konulardaki yetkinliğinin yanı sıra farklı alanları bir araya getirmedeki yeteneği ve çevresine yayılan enerjisiyle de çok katmanlı bir sergi yarattı.

Bienale davet edilen 80'in üzerinde katılımcının 60'a yakını yeni yapıt üretti. Bienalin hazırlık sürecinde sanatçıların çoğu İstanbul'da araştırma ya da mekân gezileri yaparak bienale uzun soluklu bir çalışmayla hazırlandılar. Her keşifte Boğaz'da yapılan tekne yolculukları adeta bir ritüel haline geldi. Böylelikle tuzlu su, dalgalarıyla ve vaatleriyle hem zihin açıcı hem de meydan okuyucu bir kaynağa dönüştü. Mekânlara ulaşım için deniz taşıma araçlarının kullanılması ve denizin üstünde vakit geçirilmesi izleyiciler için de bu bienali şekillendiren ilham kaynaklarına yakınlaşmakta önemli rol oynuyor.

2003 yılından beri ekibinde bulunduğum ve 2008 yılından beri direktörü olduğum İstanbul Bienali, son on sene içinde sanatsal olarak yeni formlar, yeni kavramlar sunduğu ve farklı tartışma alanları açtığı için uluslararası sanat dünyasının en merakla beklenen sergilerinden biri haline geldi. Bu süreç İstanbul Bienali'nin birlikte çalıştığı küratörler ve sanatçıların yanı sıra ekiplerinin adanmışlığı ve heyecanları sayesinde gerçekleşti.

İstanbul Bienali, uluslararası alanda çığır açıcı bir sergi yapımının uğraşındayken, şehirde her defasında daha da geniş bir kitleye ulaşmayı arzuluyor. Bu amaçla ücretsiz gerçekleştirilen bienali, 2013 yılında yaklaşık 340.000 kişi ziyaret etmişti. Bu sene dalga dalga şehre yayılan sergimizi takip etme deneyiminin her bir izleyici için farklı olacağına inanıyor, tuzlu su üzerinde zihinsel yolculuklarla herkesi bu serüveni keşfetmeye davet ediyorum.

Bige Örer

The 14th Istanbul Biennial

Whether it spoke or whether it simply made noise, or even if it could not be defined – we were after lending an ear to everything that exists and was imagined. At times we explored different ways of listening to objects; we pondered the innovative common denominators and differences of intellectual and artistic approaches. Paying heed to what the world said, we looked around us with the transformative power of art.

SALTWATER: A Theory of Thought Forms is an exhibition that places the transformative power of art at its core. Can the vitality of art invigorate the chequered lives of each and every individual, as well as those of groups, communities, societies and even geographies whose histories are fraught with trauma? Hinting at this possibility, SALTWATER does not merely declare a painful history and then move on and forget. Through art, it listens to the place in which it dwells – its present and all its times. It upholds the belief that, on the centennial of the sorrows endured in these lands, the path to light lies not in covering up sufferings, but in making them known and confronting them. It presents the artists' views of the world as a series of waves and knots, correlations between reality and the surreal, consciousness and the unconscious, the poetic and the political, form and aesthetics. Drafted by Carolyn Christov-Bakargiev, the 14th Istanbul Biennial presents a joint thought experiment with numerous fields of research such as art, mathematics, science, neuroscience, architecture and oceanography.

Since 1987, each Istanbul Biennial has forged a unique relation with the city, built from different angles. The common denominator is an embrace of the city, the establishment of an intimate connection with audiences and the identification of spaces that support the conceptual framework of the exhibition. In this edition, the Biennial spreads across the city via the Bosphorus, which passes through its middle. SALTWATER follows the rhythm of the Bosphorus and makes fluid connections as it travels through the city. From Rumeli Feneri, where the Black Sea meets the Marmara Sea, to Kadıköy; from Şişli to the Golden Horn and Princes' Islands, it constructs a brand new theory of thought forms, explored in more than thirty venues on land and sea. The number of venues and their distribution slows down the speed of experiencing the exhibition, allowing viewers to take time for contemplation. In addition to group shows at Istanbul Modern, Arter, the Italian School and Galata Greek School, artists present solo exhibitions in alternative spaces such as former and current schools, car parks, hotel rooms, warehouses and old residences.

Perhaps the most critical move in venue selection is the Princes' Islands, included in the Biennial's route for the first time in its history. The islands are not only a stop, but a key reference point of this event.

Sivriada (Oxeia Island), where almost a century ago, some 80,000 stray dogs were abandoned to die, opens up the possibility of transforming yet another trauma through art. Trotsky, thinker and revolutionary, who wrote his autobiography while on exile in Büyükada (Prinkipo Island) between 1929 and 1933, inspired the artists who produced new works on the island.

Carolyn Christov-Bakargiev who drafted this biennial SALTWATER: A Theory of Thought Forms created a multi-layered exhibition drawing on her knowledge of artistic, philosophical and political issues, along with her talent in bringing together different spheres, as well as the energy with which she infects those around her.

During the Biennial's preparatory phase, most of the eighty-plus artists invited to participate conducted extensive research on site visits to Istanbul in preparation for the exhibition. Close to sixty have created new works. On each expedition, the boat rides on the Bosphorus became a kind of ritual. Thus, with its waves and promises the saltwater turned into a source both eye-opening and challenging. Using sea transportation to reach the venues and spending time on the water plays an important role for audiences, too, allowing them to get closer to the sources of inspiration that have drafted this 14th Biennial.

The Istanbul Biennial, whose organising team I have part of since 2003, and of which I have been the director since 2008, has become one of the most anticipated exhibitions in the international art world over the past decade. It offers new forms, new concepts, and opens up different spaces for discussion. This process has been possible through the commitment and enthusiasm of the curators and artists, as well as the various teams with whom we have worked.

While striving to produce a ground-breaking exhibition in the international arena, the Istanbul Biennial aspires each time to reach an ever wider audience in the city. To this end, it can be visited free of charge, and in 2013 it was attended by around 340,000 people. With the belief that each viewer will enjoy a unique experience of our exhibition, I invite everyone to explore this saltwater adventure through the city.

Translated by Liz Erçevik Amado & Irazca Geray

Giriş

Introduction

Carolyn Christov-Bakargiev

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori

"Hayat bir biçim, biçim de hayatın kipidir." [1]

I. Olay ne

Hayatla sanat arasında çarpışmalar, ikisini birbirine bağlayan düğümler vardır.

Bazen sanat yapıtları gibi simgesel düzene ait yapıtların; hikâyeler, tarih ve söylenceler aracılığıyla imgesel sistemlerimize girmiş olayların meydana geldiği yerlere yerleştirilmesi bile sanat yapıtlarını dönüştürmeye yeter; söz konusu yapıtlar ayinsel ve büyülü bir hayata kavuşur. Bağlamları, bizim eksiklik/mevcudiyet, gerçek/imgesel veya şimdi/geçmiş gibi huzurlu kategori ve ayrımlarımızı sarsan bir kısa devreye yol açar. Böyle bir sarsıntı sanat yapıtlarının iş görme, fail olma ve dünyayı dönüştürme gibi kabiliyetlerinin önünü açar.

Antropolog Marilyn Strathern'e ilham borcunu kabul eden Donna Haraway (ki ben de ona olan borcumu kabul ediyorum) şöyle yazar: "Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlediği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir."[2] Bazı hikâyeler hikâye anlatmaya son verir, hayal gücünü köstekler, herhangi bir dönüşüme neden olmaz, herhangi bir dünya geliştirmezler. O halde, bir ağacın dalları misali, başka hikâyeler anlatılabilmesi için birbirimize ne gibi hikâyeler anlatabiliriz?

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, bir materyalin –tuzlu su– ve düğümlerle dalgaların çelişen imge-biçimlerinin etrafında dönüyor.

Sergi bir kitap; katılımcıları ve sergilenen yapıtları listeleyen, sponsorlara, dostlara, hamilere ve destekçilere, sergi için çalışan ekibe ve sergiyi yaratanlara katkıları için teşekkür eden, ama aynı zamanda bir araya getirdiği yeni yazılarla, sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan bir antolojiyle ve çizimleriyle (ki bu düşünce ve kaçış çizgileri kendine özgü bir sistem gibi işleyen gevşek bir organizma oluşturuyor) okura yol gösteren elinizdeki bu kitabı meydana getiriyor.

Sergi, çizginin nereye çekileceğine, sanatta araştırmanın ve araştırma süreçlerinin diğer bilgi alanları (biyo-bilimlerin, fizik ve matematiğin yanı sıra hikâye anlatıcılığı, felsefe, psikanaliz ve psikanalizin kontrpuanı olan günümüz nörobiliminin beyin incelemeleri) ile yeniden ilişkisini kuracak organik ve çizgisel olmayan biçimler aracılığıyla nerede geri çekileceğine, nerede yaklaşıp nerede uzaklaşacağına bakıyor. Bunu da, açık denizlerde, düz yüzeyler üzerinde parmak uçlarımızla yaptığı gibi, sualtının derinliklerinde, kat kat şifrelemeler açılmadan önce de yapıyor.

Sergi, otoriter rejimlerde sanatçıların, özgürleşmenin çeşitli biçimlerini oluşturan yapıtları o toplumları eleştirse de, söz konusu yapıtlar kullanıldıklarında etkinleştirilen dönüştürücü eylemlilikleri nedeniyle birer araç gibi kullanılabilirlerse de, çoğu zaman soyutlama yoluyla veya şifrelenmiş ve üstü örtülü dillerle konuştuklarını unutmuyor.[3]

Sergide, sanatçılardan istenmiş yapıtların yanı sıra, okyanusbilim tarihi, çevre araştırmaları, deniz arkeolojisi, Art Nouveau, nörobilim, fizik, matematik ve teosofi gibi alanlardan alınmış malzemeler ve 2015'te bir arkadaşımla birlikte Robert Smithson'ın Great Salt Lake'teki (Büyük Tuz Gölü) *Sarmal Dalgakıran*'ından topladığım birtakım kristaller

sunuluyor. Tarihsel olarak yapıtlar, nöronu keşfetmiş olduğu için 1906'da Nobel Ödülü almış olan **Santiago Ramón y Cajal**'in 1870'te resmettiği bir dalga tablosundan, **Annie Besant** ve Charles Leadbeater tarafından yayımlanmış olan ve modern soyutlamayı öngördüğü gibi görünmez olanın tezahürüne de kalıcı bir ilgi uyandırmış olan çığır açıcı *Düşünce Şekilleri*'ne (1901–05), **Füsun Onur**'un hareket eden bir kayıkta bir şiirin duyulabileceği yeni işine, **Aslı Çavuşoğlu**'nun Ermenilerin bir böcekten kırmızı boya elde etme tekniğine gönderme yaparak hakikatlerin ortadan kaldırılması üzerine düşünen yeni bir enstalasyonuna, **Theaster Gates**'in Chicago ile İstanbul arasındaki kültürel buluşma noktasına varıncaya dek geniş bir yelpazeye yayılıyor.

Rene Gabri ve **Ayreen Anastas**'ın hatırlattığı gibi, "parrhesia" kelimesi eski Yunan'da doğruyu söylemek anlamına geliyordu. İkna retoriği ve birçok yalanın egemen olduğu bir dünyada, parrhesia imkânsız veya en azından ihtimal dışı, belki de ütopik bir durum gibi görünüyor. Yine de, *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* vesilesiyle Gabri ve Anastas 2007'de katledilmiş Ermeni bir Türkiye vatandaşı olan gazeteci Hrant Dink'in ve onun 1996'da kurduğu Ermenice-Türkçe Agos gazetesinin bürosuna yeni bir ad vermeyi tercih ederek "Parrhesia Merkezi" dediler. Niyetleri parrhesiastların (doğruyu söyleyenler) buluşmalarına evsahipliği yapmak ve önümüzdeki yıllarda, 14. İstanbul Bienali'nden sonra bile, çeşitli ifade özgürlüğü ve açıksözlülük biçimlerini sürdürmekti. Bütün serginin mikrokozmosunu oluşturduğuna inandığım bu merkez veya buluşma yerini açıklamak için Gabri ve Anastas şunu yazdılar:

> Burası hem zaman hem de mekân bakımından bir "aralık": Bununla şunun arasında, konuşmak ile eylemde bulunmak arasında, okumak ile kullanmak, öğrenmek ile öğrendiğini unutmak arasında –sabitlenmiş sınırların sorgulandığı ve ayırt edilemez, *iş görmez* duruma getirildiği bir mekân. "Tarih" diye miras aldığımız şeye nasıl layık olabileceğimizi ve başımıza gelenlerle nasıl başedeceğimizi düşünmeye yönelik bir mekân. Merkezi ayakta tutansa Parrhesia Dostları Cemiyeti:
>
> Bariyerler ve dışlamaların ortadan kaldırılmasını arzu eden bir cemiyet.
> Dilleri harmanlayan ve ufkunda Babil Kulesi olan bir cemiyet.
> Kendi kendiyle çelişme ve tutarsızlık gibi suçlamaları kabul eden bir cemiyet.
> Gerçekliği, görünüşün gözden kayboluşu olarak sahnelenmesi şeklinde anlayan bir cemiyet.
> Tarihsel, kültürel ve psikolojik kabulleri sarsmaya çalışan bir cemiyet.
> Bu cemiyetin düşmanları, kültürel uyuşmacılık veya uzlaşmaz rasyonalizm ve "gericilik"le metne veya söze el koyanlardır.
> Dostlarıysa bir oluş, sabitleştirmeme, menteşe sökme, çalıştırma, hatta anlama sürecini arzu ederler. [4]

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori dediğimiz tuzlu proje yelpazesinin, angaje ve dobra söz edimleri konusunda aynı dürtüyü taşımakla birlikte öteki ucunda yer alan **Pierre Huyghe**, İstanbul'da bitmiş bir sanat yapıtı sunmak yerine bu geçici sergi kapsamında bir proje başlatmaya ve iş *görmez* yapıtını önümüzdeki yıllarda devam ettirmeye karar verdi.[5] Huyghe, 2013'teki Gezi Parkı isyanının şiddetle bastırılmasından iki yıl sonra düzenlenen bir bienalde ve ulus inşası adına etnik kimliklerin yok edildiği travmatik bir geçmişi olan bir ülkede, gerek Karadeniz gerekse

Ortadoğu'da etrafı kargaşa ve savaşla –şu anda ben Büyükada'daki inziva köşemden yazarken bile aktif olarak katıldığı savaşlarla– çevrili bir ülkede neler yapılabileceğini anlamak ve bana tavsiyelerde bulunmak için 2014'te İstanbul'u ve Boğaz'ı gezdi. Gösterişli sanat sergisinin kurduğu iktidarın sistemik düzeni (Adorno bugün görse tüyleri diken diken olurdu)[6] ve "halka açık müze", "geçici sergi" gibi modern ulus inşa modelleri üzerinde de düşündüğünden, Huyghe yüzünü *exhibition* (sergi) yerine *in-hibition*'a (içeri sergileme), yani bir birlikte-ortaya-çıkış ayini başlatabilmek için doğrudan görünürlüğün eksikliğine çevirmiştir. Tercihini azametli ama alçakgönüllü bir jesttten, 14. Bienal resmen bittikten sonraki yıllarda sualtında kendi kendine yeten, kendini yeniden üreten bir dünya ortaya çıksın diye denize bir sahne gömmekten yana kullanmıştır: "Bienal uzun vadeli bir dönüşüm ayini başlatmak için iyi bir vesile," diyecekti.[7] Seçtiği mahal Marmara Denizi'nde, Sivriada yakınlarında çok anlamlı bir yer. Sivriada'ya gayri resmi olarak "Hayırsız Ada" da deniyor, çünkü İstanbul sokaklarından toplanmış binlerce köpek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son demlerinde, 1910'da şehrin daha "modern" ve Batılı olma çabaları esnasında açlık ve susuzluktan ölmeye, acı acı ürümeye terk edilmiş, resmen katledilmişti. Huyghe'ün geçmiş yıllardaki sanatsal icralarından artakalanlardan meydana getirilmiş bu denize batırılan, yüzdürülemez/satılamaz (*unsailable/unsaleable*) sahne veya çerçevenin üstüne, kayaların yanı sıra Akdeniz arkeolojisinden elde edilmiş başka unsurlar önümüzdeki yıllarda dikkatle yerleştirilecek, bunlar da sualtındaki yaşamla öngörülemeyecek bir şekilde içeriden etkileşerek bir dünyayı birlikte üretecekler. "Marmara Denizi'nin dibinde", diye yazıyor Huyghe,

> sürgün adası olan Sivriada'nın deniz yatağındaki mevcut kaya oluşumlarının etrafına kurulmuş somut bir sahne yüzeyden dışlanmış nesnelere, Akdeniz bölgesinin tarihinden artakalmış ürünlere kucak açar. Bu sahne gitgide büyüyen koleksiyonun içinde ve dışında evrim geçiren ve onu sürekli dönüştüren özgül deniz yaşamını içine alır. Biyolojik yinelemeler, hayvanların içgüdüsel davranışları, doğal fenomenler ve insan mamullerinin birlikte varoluşu bir zuhur, kendi kendine düzenlenme, yeni oluşumlar ve farklı haller üretir. [8]

Sevgili okurlar, sizleri bu yere tekneyle götüreceğiz, ama sahnemize rahat rahat bakabilesiniz diye teknenin tabanı cam olamayacak veya o derin karanlığa dalasınız diye dalgıç kıyafetleri dağıtmayacağız. [9]
Shakespeare'in *Fırtına*'sında (1610-11), Miranda, bir gemiyi hileyle batıran ve büyücü de olan babası Prospero'dan fırtınayı bitirmesini ister:

> Bu vahşi sular senin marifetinle kükrüyor olmasın böyle!
> Eğer öyleyse, bırak artık durulsunlar sevgili babacığım.
> Deniz göğe uzanıp yanaklarındaki ateşi söndürmese,
> Pis kokulu zift yağacak yukarıdan neredeyse.
> Ah, o acı çeken insanları gördükçe,
> Ben de acı çektim onlarla birlikte. Harika bir tekne
> (Ki kuşkusuz soylu kişiler taşıyordu içinde)
> Paramparça olmuştu. Ah, her çığlık,
> Gelip şu yüreğime çarpıyordu.
> Zavallı insanlar, hepsi öldü.[10]

İnsan bu acı, adaletsizlik ve suiistimal hikâyesini anlatarak bir parrhesia durumu ortaya çıkarabileceği gibi, sanatın –adaletsizlikleri kınama üzerine kurulu en radikal sanat yapıtının bile– iktidar sahipleri için hep bir yanlış bilinç biçimi olarak iş gördüğüne inanıyorsa, yüzünü sualtı dünyasına, kompostlamaya, hayatın gezegende serpilmesine ve dönüşüm ile değişime de çevirebilir. Sanattaki olası ben-bilirimci manipülasyonlardan ve çoğunlukla insanın iradesi dışında manipüle edilen kınayıcı söz edimlerinden kaçınmayı amaçlayan böyle bir tercihte alçakgönüllülük ve hakikat niteliği vardır.
Aynı oyunda, babasını kazada kaybettiğini sanan kazazede Ferdinand'a Ariel'in söylediği şarkının ikinci kıtasında, bu tür bir kompostlama okuruz ve denizin dibindeki köpeklerin kemikleri veya karanlık yüzü kölelik olan Aydınlanma döneminde yüzyıllarca gemilerden atılan bedenler (**Ellen Gallagher**'ın bu sergi için yaptığı enfes yeni resimleriyle anımsattığı gibi, Atlas Okyanusu, yüzyıllarca Orta Geçit'in cesetlerini yutmuştur) ya da yine gemiden atılan bedenlerin turistlerin güneşlendiği Sicilya plajlarına vurduğu bir zamanda günümüz Akdeniz'inin suları aklımıza gelir:

> Tam beş kulaç dipte yatıyor baban;
> Kemikleri şimdi mercan oluyor;
> Bir çift inci artık gözlerinde duran;
> Hiçbir parçası yok olmuyor;
> Harika bir şeye dönüyor bence.
> Deniz değişiminden geçtikçe.[11]

Dolayısıyla Boğaz'daki bu sergi, dünyamızı şiirsel bir biçimde şekillendirip dönüştüren dalgaların farklı frekanslarını ve örüntülerini, suyun akıntı ve yoğunluklarını dikkate alıyor. Sanatla birlikte ve sanat aracılığıyla yas tutuyor, hatırlıyor, kınıyor, iyileşmeye çalışıyoruz ve kendimizi bu mekânda beraber yaşamış birçok topluluğun neşe ve canlılık olasılıklarına adıyor, biçimden yeşeren yaşama sıçrıyoruz.
Düzensiz dalga örüntülerini ve organik büyümeyi araştıran en açık sanatsal projelerden biri **Christine Taylor Patten**'ın işi: Sanatçı minimal malzemelerle, kâğıt üstüne, kalem olarak karga tüyü ve siyah mürekkep kullanarak, "mikrolar" dediği bir inçkare ebadında minicik 2000 çizim üzerinde çalışıyor. Söz konusu çizimler tıpkı evrenin kendisi gibi bir ilk noktadan ortaya çıkıp açılıyor:

> Milattan sonraki iki bin yılı temsil eden dizide ayrıntılara girmek için her bir çizim bir önceki çizimde bulunan bir olaydan yola çıkıyor. Bu minicik alanda, organikten geometrik soyutlamaya varıncaya dek çizimin bütün sözvarlığı bize bir dünya ifşa ediyor ve çizimin evreni muazzam bir ölçek üzerinde dönüşüp değişiyor. Zaman, mekân, enerji, biçim, işte sanatçının bir ömür boyu çizginin potansiyel, sonsuz olanaklarıyla girdiği angajmana derinlemesine dayalı olan bu sıradışı kavramsal projeden zuhur ediyor.[12]

Suyun yüzeyinde olan ile suyun altında olan arasındaki ilişki daha geniş bir meseleye, görünür olan ile genellikle görülmeden kalan meselesine bağlıdır. Sosyalist, teosofist ve feminist **Annie Besant**'ın (1847–1933) on dokuzuncu yüzyılın sonunda gördüğü üzere, "düşünce şekilleri" imgesel alanın cisimleşmiş kendilikleridir, genellikle görünmez kalan şeyin görünür ve kıpır kıpır halleridir. Gerçek dünyanın ancak farkındalık, düşünme veya dikkat gibi yoğun haller içinde kavranabilen biçimleridir. Besant'ın Charles Leadbeater

ile birlikte yazdığı ve 1905'te[13] yayımlanan ilgili kitabı, modern soyut sanat teorisinin ilk örneklerinden biridir; ve doğrudan doğruya arzu ve düşüncenin ürettiği biçimlerin görselleştirilmesini ele alır. Kataloğumuzda Pietro Rigolo'nun yazdığı gibi:

> Sanat her zaman düşünce şekillerinin temsilini içermiştir ve bir açıdan, bizzat bir düşünce şeklidir. Bununla birlikte düşünce şekilleri, sanat üzerine düşünmek için bir model olarak kullanılabilir: İkisinde de gerçek, imgesel ve simgesel düzeyler iç içe örülmüştür ve bizler arzumuzla ne yapacağımıza dair etik bir problemle karşı karşıyayızdır.[14]

Besant, Adyar'da (Hindistan) yaşıyordu ve Britanya İmparatorluğu'na karşıydı; Hindistan Ulusal Meclisi'ne kabul edilen ilk kadın olacaktı. Fabiancı bir sosyalist-ken kadim ve çağdaş dinleri karşılaştırmalı olarak inceleyen ve ırk, din ve milliyet ayrımı yapmaksızın bütün insanların eşitliğine inanan maneviyatçılara, teosofistlere katıldı. Teosofistler doğayı anlamak ve sevmek için bilimi incelemek gerektiğine de inanıyorlardı; ilk çevreciler arasındaydılar.

Madam Blavatsky ve Besant gibi teosofistler evrene nüfuz etmiş örüntü ve dalgaları (nabzımız da, nefes alışverişimiz de birer dalgadır) algılama yeteneklerini eğitmişlerdi. Yeni bir anlam yükledikleri yogayı pratiklerine dahil ettiler ve her birimizin görünmez alanı görme yeteneğine inandılar; dönem Nikola Tesla'nın radyo iletimleriyle ilgili deneylerini yaptığı (1893), Guglielmo Marconi'nin radyoyu icat edip patentini aldığı (1896) ve Wilhelm Conrad Roentgen'in X ışını dediğimiz elektromanyetik radyasyonu keşfettiği (1895) dönemdi.

Günümüzde bazı sanatçıların ve kültür pratisyenlerinin gizli iktidar yapılarını anlama ve dijital toplumun görünmez şifrelerinden azade olma girişimleri ile bu fikirler arasında bir ilişki var (**Ed Atkins**). *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*'deki kimi sanat yapıtlarının ve yazıların esin kaynağı, işte bu yeni gerçekçilik biçimidir (*temsilî* gerçekçilik değil, bireyler ve şirketlerin hayatımıza yönelik gizli manipülasyonlarının somut bir görünüşü ve zuhuru): **Susan Philipsz**, **Irena Haiduk**, **Cevdet Erek**, **Georgia Sagri**, **Ania Soliman** ve **Zeyno Pekünlü**'nün yanı sıra Besant ve Leadbeater'ın kitabındaki guaşların **Lea Porsager** tarafından gerçekleştirilmiş el yapımı kopyaları anılabilir. Yazılara örnek olaraksa **Alexander Provan** ile **Beatriz Colomina**'yı zikredebiliriz. Görünmez olanın bir maddeselliği olduğunu, dolayısıyla zihin/beden ayrımı diye bir şeyin olmadığını, düşünceler ile diğer maddi şeylerin kendi içlerinde etkileştiklerini algılamak feminist (**Karen Barad**[15]) ve bilimsel (klasik değil de kuantum fiziği) bir düşünme tarzıdır. Zihnin beden tarafından ve bedenle birlikte belirlendiğini düşünmek ve günümüzde bir yandan organik olana, öte yandan da mekanik ve teknik olana (toplumun teknolojik donanım/yazılım tertibatlarına meraklı) duyulan kültürel saplantıda bulunan nevrozların farkında olmak aynı zamanda psikanalitik bir düşünme tarzıdır (**Bracha Ettinger**, **Senam Okudzeto**, **Daria Martin**, **Marcos Lutyens**).

Cevdet Erek, yeni enstalasyonu *Bir Ritim Mekânı – Otopark*'ta Tophane bölgesinin nezihleştirilmesi süreci içinde yıkılması planlanan, 1940'ta inşa edilmiş beton bir otoparkı son bir veda edimi olarak boşaltıp temizledi, böylece bir boşluk meydana getirdi. Zaman ve mekânın ses ve fiziksel unsurlar aracılığıyla bu şekilde birbirine eklemlenmesi aynı zamanda insanların şehir parkları gibi kamusal alanlarda veya arabanızı park etmek gibi günlük faaliyetler içinde diğer aralıklarda toplanmalarına gönderme yapıyor. Bu yapıt, Erek'in 2012'deki *Raum der Rhythmen* (Ritimler Odası)[16] işinin deneysel bir tekrarı. Erek 2012'de üç katmanlı ritimler aracılığıyla ses ve mekân üzerinde bir deney yapmıştı. Kullanılan ritimler günlük hayatın (gece/gündüzün doğal ritmi, biyolojik hayatla beden ve toplumsal hayatın ritimleri), müzikal ölçülerin ritimleri ve devrimler, darbeler gibi tarihin ritim ve dalgalarının soyut ritimleriydi.[17] Sergi süresince İstanbul için gerçekleştirilen bu açık projede bu ritimlere yönelik sonu gelmez bir araştırma kat kat açılıp değişiklikler gösterecek.

II. Olay Nerede Geçiyor

Sergi mekânları Avrupa ve Asya yakalarında, Karadeniz'den Marmara'nın Akdeniz'e yakın noktalarına doğru pek çok yere yayılmış bulunuyor. Şehrin merkezinden, İason ve Argonotların Altın Post'u ararken geçtikleri söylenen Karadeniz kıyısındaki Rumeli Feneri'ne doğru seyahat edeceksiniz. Sonra, 8500 yıl önce su geçidi olarak açılmış bir sismik fay hattı olan kıvrımlı ve daracık Boğaz'dan Akdeniz'e doğru, Büyükada'da (Marmara Denizi'ndeki Prens Adaları'ndan biri. Vaktiyle Bizans imparatorları düşmanlarını oraya sürgüne gönderirlermiş, Lev Troçki de 1929-33 arasında dört yıl bu adada yaşamış) Splendid Otel ve Troçki Evi gibi mekânlara, Galata'da Vault Karaköy The House Hotel'e ve Tophane'de İtalyan Lisesi'ne, Kadıköy'de bir sanatçı atölyesinin yanı sıra ARTER, İstanbul Modern, SALT Galata ve DEPO gibi sanata özgü mekânlara seyahat edeceksiniz.

Grup sergilerine ev sahipliği yapan sadece dört yer var: İstanbul Modern, ARTER, Rum Okulu ve İtalyan Lisesi. İstanbul Modern'de "Kanal" adını verdiğim uzun, dar bir mekânda tersten bir *Wunderkammer*, yani Nadire Kabineleri bulacaksınız. Kanal, tıpkı bir Klein şişesi (içinde bir şey bulundurabilen bir kap olduğu halde içi ve dışı olmayan bir biçim)[18] gibi, farklı kaçış çizgileriyle içeri ve dışarıyı birbirine düğümlüyor. Bu matematik nesne veya cisimleşmiş düşünce biçimi, ilk olarak Alman matematikçi Felix Klein tarafından 1882'de betimlenmişti. Yönsüz yüzeyin örneklerinden biri üç boyutlu bir Möbius şerididir (içeriyle dışarının yer değiştirebildiği bir yapı) ki sergi için uygun bir imge oluşturuyor. Bir iç mekânın (sergi) kendisine göre nasıl bir dışarı (genel olarak dünya) yaratabileceğine göndermede bulunuyor. "Kanal" dediğimiz bu Klein şişesinde durup bakanlar, dünyada bulunmuş, yapılmış unsurların birlikte mevcut olduğu, çeşitli failliklerin anlatımlarının bir araya getirildiği bir mekânda, nesnelerin sanat alanı içinde ve dışında olma deneyimine bağlı olarak nasıl işlev gördüğüne yoğunlaşabilirler. İstanbul Modern'deki Kanal hem Boğaz'a hem de nöronlarımızın "sodyum kanalı"na bir gönderme.[19] Kanal'da **Orhan Pamuk**'un eskiz defterindeki çizimlerden okyanusbilimci **Emin Özsoy**'un Boğaz'daki kayıtlarına varıncaya dek farklı bilgi alanları arasındaki söyleşiler boy gösteriyor. Kıyaslanamaz, ölçülemez görüneni kıyaslamak her zaman için zordur. Özne felsefesine ve arıların dansına aynı anda bakmak zordur. Ancak farklı alanlar arasındaki sınırları korumanın internet çağında pek anlamı yok. Derin düşünceye kabiliyetimiz var; çeşitli ilgili alanları üzerinde gezinmeye dönük yakın zamanlı kabiliyetimizle birlikte icra edilmesi, onunla ittifak içine sokulması gereken eski bir kabiliyet bu. Sanat, ister ziyaretçi olsun isterse sanatçı, bilimci, tarihçi, kurmaca yazarı veya filozof, benzer düşünen insanlar arasındaki bu tür çapraz ittifakların deneylenmesi ve icra edilmesi –ve bu karmaşıklığı doymak bilmez bir bilgi açlığına düşmeksizin, kuşkucu bir açıklıkla düşünmek– için bir platform oluşturuyor. Kanal'da bir dizi unsur birlikte "yüzüyor". Tuzlu suyu düşünmek suretiyle, İstanbul'daki 1894 depremi gibi geçmiş travma ve serpilme katmanlarının yanı sıra on dokuzuncu yüzyıl mimarisinde Art Nouveau'nun gelişmesinin arkasındaki itici güçleri, özellikle de depremden sonra (İstanbul'a 1893'te gelen) imparatorluğun resmi mimarı ve şehrin büyük bir kısmını Sultan Abdülhamid'in 1909'da tahttan indirilmesinden önce Ermeni, Fransız ve Türk meslektaşlarıyla birlikte benzersiz bir Art Nouveau üslubuyla yeniden inşa etmiş olan **Raimondo D'Aronco** örneğiyle ele alıyorum. Art Nouveau, asimetri ve hareketi, organik akma biçimini mimari

biçimin ve günlük hayatta etrafımızı saran nesnelerin dikgen karşıtı bir özgürleşmesi olarak geliştirmiştir. Bunun için de dikkatini organizmalara, bitki, hayvan ve çiçeklerdeki doğal büyüme seyirlerine ve bunların morfolojilerine çevirmiştir. **Jacques Lacan**'ın 1970'lerde yaptığı düğüm çizimleri, Brezilyalı sanatçı **Frans Krajcberg**'in "düğümlü" resimlerinden ve **Émile Gallé**'nin on dokuzuncu yüzyıl sonunda yapmış olduğu Art Nouveau vazolardan bir seçki ve **Patrick Blanc**'ın dikey bahçeleri için hazırlamış olduğu çizimlerle birlikte sergileniyor. Bunlar bir arada, erken dönem organizmacılığın devrimci potansiyelini günümüzün biyo-mimarisi ve çevreciliğiyle kompostluyor.
Kanal'daki bu unsurlar otuz ayrı mekâna yayılmış olan *Tuzlu Su*'nun geri kalanını gezmek için bir anahtar sunuyor. Kamusal alanın kısa süreli ve geçici yaşam alanlarıyla bağlantı içinde yeniden kurulması önermesi çerçevesinde, söz konusu mekânların her biri tek bir katılımcının veya bir grubun yapıtına ev sahipliği yapıyor: otel, tekne, eski bir sosyal konut, deniz feneri, dükkân, eski bir banka şubesi, özel bir ev, derslik, kütüphane, Troçki'nin eski geçici ikametgâhının kıyısı.

III. Tuzlu Su
14. İstanbul Bienali'ni gezerken bu şekilde tuzlu suyun üstünde ve içinde epey bir vakit geçirmiş olacaksınız. **Füsun Onur**'un sanat eseri, bir şiirin sesli okunduğu küçük, beyaz bir tekne. Boğaz boyunca bir aşağı bir yukarı seyahat ediyor. Mekânlar arasında, özellikle vapurlarda seyahat ederken sanat deneyimi biraz yavaşlamış olacak. Bu da çok sağlıklı bir durum: Tuzlu su solunum sorunlarının ve başka nice hastalığın tedavisine yardımcı olur, ayrıca sinirleri gevşetir. Endosimbiyotik iç-etkileşimle ilgili mevcut teoriler[20] en küçük hücre veya bakterinin en eski veya en temel duyu yetisinin su ve tuzun, yani dünyada en fazla bulunan ve her türlü hayat için temel nitelikte olan maddelerin mevcudiyetini duyumsamak olduğunu hatırlatıyor.
Tuzlu su aynı zamanda dijital çağ için en aşındırıcı maddi tehdit anlamına geliyor: Akıllı telefonunuzu tatlı suya düşürseniz, kurutup muhtemelen kullanabilirsiniz. Ama tuzlu suya düşürürseniz, telefonunuz malzemede meydana gelen kimyasal moleküler değişimler nedeniyle mahvolur. Tuzlu okyanuslarımızda, kıyılardan binlerce kilometre açıkta, sualtı ırmakları akıyor ve dijital enformasyon taşıyan kablolarımızı hiç beklenmedik biçimde çatlatan tortu ve akıntılar getiriyorlar. Bu iki sistem, organik ve dijital sistemler, tuzla birbirlerinden ayrılıyor.
Tuz (sodyum klorür, NaCl) bir metal atomuyla bir ametal atomunun meydana getirdiği iyonik bir bileşiktir. Bir molekülü meydana getiren bağlanmış iyonlardan değil, karşıt yükleri (biri pozitif diğeri negatif) olan iyonlardan oluşur. Ancak suda iki iyon ayrıdır; biri molekülün pozitif tarafına, öbürü negatif tarafına çekilmiştir. Bu gizemli birleşme ve hidrolizasyon içinde ayrılma örnekçesi, bu elektrik, değişim paradoksu –hadi buna çekim, itme, arzu, sevgi, güç, açgözlülük, nefret, ekonomi paradoksu veya bu kimyasal düşünce biçiminde her ne görmek istiyorsanız onun paradoksu diyelim– işte bu serginin/içe sergilemenin canevinde duruyor.
Eski Çin'de deniz suyu işlenerek elde edilen, sonraları Keltler (yani "tuzcular") tarafından ocaktan çıkarılıp dünyanın bütün halkları tarafından toplanan tuz, hem ticareti yapılan bir madde hem de maaşlar tuz olarak ödendiği ölçüde bir iktidar kaynağıydı ("asker" anlamına gelen İngilizce *soldier* kelimesi Latince *salario*, Eski Fransızca *solde*'dan türemiştir). Tuz antikçağda önemli bir metaydı, çünkü organik maddeleri (yiyeceklerimizi) korur, vücutlarımızın ve besi hayvanlarımızın sağlığı için gereklidir. Tuz hem gözyaşlarımızın suyu hem de hayatın tadı tuzudur; pozitif ve negatif yüklü iyonlar molekülleri bir araya getirerek gezegende hayatı mümkün kılan tuz kristallerini oluşturur.
Sodyum nörolojik sistemimizin, dolayısıyla da bütün yaşamsal sistemlerimizin

çalışmasını sağlar; kelimenin tam anlamıyla bizi hayatta tutar. Sinir hücrelerimizin zarlarını açmalarını, böylece polarizasyondaki bir değişme (hareketsizken sodyumlu hücrenin dışı pozitif yüklüdür ama potansiyel eylem sırasında bu polarite tersine çevrilir) sayesinde enformasyonun elektrikle taşınıp beynimizin iletişim kurmasını, vücutlarımızın hareket etmesini, kalplerimizin atmasını sağlar. Nöronun içiyle dışı arasındaki iletişim kanallarını uyarır. Çünkü sodyum hücre zarındaki potansiyel elektriği yükseltir, o da dalgalanır –biçimsel olarak bir dalga örnekçesine bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Sözünü ettiğimiz elektrik salınımlarının fiziksel olarak bulunduğu yer sinapstır.

IV. Dalgalar ve Düğümler
Hem zamanı askıya alan durdurulmuş hareketler vardır (denizler, okyanuslar üzerinde insan taşımacılığının düğümleri, savaş, emek, etnik temizlik düğümleri) hem de dalgalar gibi dağınık ve tekrarlanan hareketler vardır (ayaklanma dalgaları, *jouissance* dalgaları, elektromanyetik dalgalar).
Hem kelimenin düzanlamıyla su dalgaları vardır hem de insan dalgaları, duygu ve anı dalgaları. Dalgaları teşhis ederek, görerek örüntülerinin farkına varırız –sualtındaki su örüntüleri, rüzgâr örüntüleri. Belki de bir dalga sadece zamandır –bir dalganın yüksek ve alçak noktaları arasındaki farkta duyumsanan his zamanı, dolayısıyla mekânı ve dolayısıyla yaşamı imleyebilir. Dalga sonuç itibarıyla bir düğüm olabilir mi?
Dalgaların tekrarı ve saçılmayı andıran hareketleri de ayrıca düğümlenmiş çizgiler üzerinden düşünülerek askıda tutuluyor. Tarihin dalgaları vardır ve bir de isyanın dalgaları ve bir halk toplanmaya, bir araya gelmeye ve çizgiyi çekmeye karar verdiğinde görünür olan, öfkenin ve adanmışlığın dalgaları. Böylesi anlarda düğümler meydana gelir ve oluşan düğümler dalgaların akışını askıya alır.
Matematikte, üç boyutlu uzaydaki bir düğüm kendisiyle kesişimi olmayan kapalı bir döngüdür. Düğüm Teorisi topolojide üç boyutlu manifoldlar incelemesinin parçasıdır. 1877 dolaylarında İskoç fizikçi **Peter Tait** iki düğümün ne zaman birbirinden "farklı" olduğunu anlamak için düğümlerin kapsamlı bir inceleme ve listelemesine girişti. "Farklı" ile "aynı" konusundaki sezgisel kavrayışı şöyleydi: Düğümlerden biri diğerine benzeyinceye dek üç boyutlu uzayda (kendisiyle kesişmesine izin verilmeksizin) yönlendirilebiliyorsa bu ikisi izotopiktir.
Sonraki yıllarda Düğüm Teorisi özellikle matematikçiler/topolojistler tarafından araştırılan bir alan oldu, ama bugün (**William Irvine**'in su içinde düğümleri konu alan çalışmaları gibi incelemelerle) fizikçilerin evrenine geri döndü. Benim sezgilerime göre, beynin elastikiyetinin –bezemelerde çizgilerin girift üst üste ve "alt alta" binmelerine bakılarak– düşünce biçimleri yaratmak için icra edildiği noktada, sözgelimi Batılı Düğüm Teorisi tasarlanmadan önce yapılmış girift halılar veya karmaşık İznik çinileri incelenirken, Düğüm Teorisi bir estetikle bağlantı kurar.
Düğümler birer tutuk hareket, dalgaların akışında birer hıçkırıktır. *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* sergisi tarihin dalgalarına, aynı zamanda da tarihin düğümlerine, zamanın yavaşladığı ve hareketin –bazen nefes nefese– durdurulduğu zamanlara bakıyor. Bu düğümlü çizgilere hem sarsıntılar içinde bulunan zamanımızın merceğinden hem de arkeolojik açıdan, taşlar üzerinde çalışarak bakıyoruz.
Sanat camiasındaki büyük düğümlerden biri, sanatın siyasi angajmanları ile içinde bulunduğumuz "bilgi kapitalizmi" çağında sanatın cisimleşmiş yaratıcılığın biçimleri olarak dolaşımı arasındaki gerilimdir. Sanatın insan toplumlarının dünyasında sürüp giden acılara, ızdıraplara ve sömürülere yönelik empatisi ile sanatın "finansallaşması", "pazarlar"a girişi arasında bir gerilim var. Fotoğraf, video, doğrudan veya kolektif eylem gibi mecralar sanatçıları iktidar yapılarından otomatik olarak kurtarmaz.

Sanatın dünyada failliğini yüceltmenin ve buna uygun platformlar sunmanın başka yolları var. Bunlardan biri, sanat yapıtlarının sonluluğunu istikrarsızlığa uğratacak sanatsal edimlerle fikir ve duyguları seferber etmek, onları kullanılabilir kılmak ve farklı tarihsel düğümler yaratıp katalizlemektir. Ancak bu noktada, hele bizimki gibi kritik bir çağda, Karadeniz ve Ortadoğu bölgelerinde etnik ve dinsel savaşlar kızışırken, Ermeni travmasının yanı sıra Kürt mücadelesi ve Suriye'den sığınmacı akını gibi başka sorunlar çözülmemiş halde dururken, sanatçı ve entelektüellerin Türkiye'de ve bütün dünyada tarihle hesaplaşmaları için bir platform sunmak etik ve tarihsel bir buyruktur. Savaşların, etnik temizliğin, siyasi ayaklanmaların tarihi; Türkler, Ermeniler, Rumlar ve Kürtler arasındaki ilişkiler ve daha yakın zamanda da Suriyeli sığınmacılar ve (ben bu satırları yazarken) sınır ötesinde PKK kamplarının bombalanması… –bu toprakların tarihindeki krizler bu düğümlerden bazılarıdır, halkların hayatlarının müstesna anlarıdır; kişisel ve kolektif düğümler nasıl da birbirleriyle kıyaslanmaz görünüyor.

Bu sergiyi düzenlemem istendiğinde bir halkın görünür zincirlerle veya zincirsiz olarak birbiri peşi sıra yürüyen takatten düşmüş, seyircinin bakışıyla asla kesişmeyen, dışarıdan ve "zapturapt eden" bir bakışın kontrol ettiği bir doğrultuya kilitlenmiş, ip gibi dizili kölelerin oluşturduğu bir çizgi gibi görülebileceğini düşündüm. William Kentridge'in yıllar boyunca sık sık çizdiği mülksüzlerin geçit törenidir bu.[21]

İtalyan ressam **Giuseppe Pellizza da Volpedo** *Il Quarto Stato*'yu (Dördüncü Kuvvet) on yılda resmetti: İlk taslakların ardından tablo son biçimini 1901'de aldı. Pellizza, Volpedo (Piemonte) diye küçük bir kasabadaki barışçıl ama enerjik bir protestocu kalabalığı resmetmişti. Buradaki kalabalık boyun eğmiş insanların ip gibi dizildiği bir çizgi değil, aksine yüzleri öne dönük ve bakan kişiye doğru yürüyorlar. Gençler sükûnetlerini korumayı bilen bilge yaşlılardan daha öfkeli resmedilmişler; kadın figürler erkeklerle aynı koşullardalar. Yükselmekte olan güneşin sabahın orta saatlerindeki ışığında merkezdeki figürler (bir erkeğin sağında yaşlı bir işçi, solundaysa çocuklu bir kadın var) arkalarındaki ve çevrelerindeki diğerlerinden daha büyükler. Dolayısıyla tablo yeni bir demokratik resim yapısı için Rönesans perspektifini terse çeviriyor. Tablo 1902'de Torino'da sergilendiyse de hiçbir başarı elde edemedi ve Pellizza birkaç yıl sonra, 1907'de intihar etti. Ama tablo yirminci yüzyılda bütün dünyada görülen demokratik hareketler için anahtar niteliğinde bir imge olmaya devam etti, sinemanın imge dünyasına da girdi.[22]

Sivil topluma ve Gezi'den sonraki mücadelelerine saygı duruşunda bulunmak için bu resmi İstanbul'da sergilemek istedim. Resmin Milano'da iki versiyonu var: *La fiumana* (Sel) (1898) ve *Il Quarto Stato* (Dördüncü Kuvvet) (1901). Ama ikisi için de ödünç alma talebimiz reddedildi. Bu bürokratik engelden yılmayarak Roma'daki Galleria Nazionale d'Arte Moderna'da bulunan kesekâğıdı üzerine yapılmış gerçek boyutlu hazırlık çizimlerini ödünç almaya karar verdik. Ayrıca paylaşarak ve etkinleştirerek yapıtın İstanbul'da daha çok iş görmesi için de bir yol aradık. Özellikle göz kamaştırıcı eşcinsel çevrelerde rafine resim tekniğiyle tanınan **Taner Ceylan**, Pellizza da Volpedo'yu cisimleştirmeyi ve orijinal tabloyu sanatçıya, Gezi'ye, Soma felaketinde hayatlarını kaybeden işçilere ve Türkiye'de demokrasi uğrunda verilen bütün çabalara saygı amacıyla İstanbul Bienali için kopyalamayı kabul etti. Telif hakkı yasaları, kopya çıkaran ressamın uzun ve zahmetli çalışmasını kapsamadığı için Pellizza'nın eserini dikkatli bir şekilde incelemek için kalktık Volpedo ve Milano'ya gittik. Eser, Ceylan'ın divizyonist resmin noktacılığa yakın olan "kaba" üslup ve tekniğini öğrenmesini gerektiriyordu. Mekânı figürlerin bel çizgisiyle dikey olarak ikiye bölen matematik bir temsil sistemine yerini bırakmış olan daha az "iyi" resmetmenin

ve protestocuların el hareketlerinin bir dalga örüntüsü yaratmasının nasıl daha dengeli ve daha güçlü biçimde dinamik ve titreşimli bir yüzey elde edebildiğini gördü. İstanbul Modern'deki sergide, 1901/2015 tarihli bu tabloda öne doğru ilerleyen insanların sinematik dalgası Pellizza'nın orijinal çizimleriyle birbirine düğümleniyor. Çizimler de **Michelangelo Pistoletto**'nun *Venere degli Stracci* (Paçavralar İçinde Venüs) (1967) başlıklı işiyle birbirine düğümleniyor. Pistoletto'nun işinde paçavraların oluşturduğu kıpır kıpır yığın, Vietnam Savaşı'na karşı yapılan gösterilerin ve eli kulağında bekleyen '68 hareketinin olduğu dönemde başka bir yükselen kalabalığı temsil ediyor. Düğümdeki bir diğer büküm ise **Artıkişler Kolektifi**'nin (**Özge Çelikaslan** ve **Alper Şen**) Tekel işçilerinin 2010 Ankara direnişini belgeleyen yeni video-kolajı ve **Cildo Meireles**'in *Project Hole to Throw Dishonest Politicans* (Sahtekâr Politikacıları Atmak İçin Proje Deliği) (2011) adlı düşünce biçimi resmidir.

Hayots tseghaspanutyun'dan (Ermenicede "soykırım") sağ kurtulabilen bir anne-babanın çocuğu olarak Kudüs ve Beyrut'ta yaşamış, İtalya ve Paris'te kalmış olan Lübnanlı Ermeni **Paul Guiragossian**'ın (1925–93) resimleri de bu "düğüm"den uzak değil. 1950'lerin ortasından ölümüne kadar resim yapan Guiragossian, bir topluluk oluşturmanın anlamını irdelemek için renk ve biçimi araştıran modernist soyut işler yarattı. Pellizza da Volpedo gibi o da topluluğu ip gibi dizili insanların oluşturduğu bir çizgi şeklinde değil, bakan kişiye doğru ilerleyen, soyut bir renk duvarına dönüşen insanların ön cephesi olarak resmetti. Her fırça darbesi, tarihi estetik olarak yeniden hayal eden bir sütunlar ve resimsel işaretler topluluğunda insanlığın bir sütunu haline gelir.

2015 yılı, Ermenilerin geleneksel olarak 1915'le ilişkilendirilen, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonlarında halklarının gaddarca yok edilmesini tanımlamak için önceleri Մեծ Եղեռն (*Medz Yeghern*) ve Հայոց ցեղասպանութիւն (*Hayots tseghaspanutyun*) adlarını verdikleri olayın yüzüncü yılına denk düşüyor. Travmatik bir geçmişin araştırılması ile tarihin gelecek için verimli bir toprağa dönüştürülmesi çalışması arasında bir diyalog vardır. Ancak yitirilenin kabul edilmesi ile travmanın irdelenmesi paralel şekilde gerçekleşirse hayatın yüceltilmesi ve yeni sanat ve hayat biçimlerinin ortaya çıkması anlamlı olur.

Ama bu durum sergide küratoryal açıdan bir "Ermeni bölümü" açılarak değil, bu bireysel sanatçıların ve tarihi yankılayan özgül sanat yapıtlarının güçlü katılımıyla, bütün olarak serginin dokusuyla iç içe geçirilmesiyle ifade edildi. Bunlar arasında çağdaş Türkiye'de Ermeni tarihi ve travmasıyla kısmen ilgili işler yapan sanatçıların (örneğin **Francis Alÿs**, **Vernon Ah Kee**, **Michael Rakowitz**, **Kristina Buch**) yanı sıra **Arshile Gorky** ve **Paul Guiragossian** gibi Ermeni kökenli çığır açıcı sanatçıları ve **Sarkis**, **Sonia Balassanian**, **Anna Boghiguian**, **Haig Aivazian**, **Hera Büyüktaşcıyan** ve **Rene Gabri** gibi Ermeni sanatçıları sayabiliriz.

Eski Galata Rum Okulu'nda Mısırlı ve Kanadalı Ermeni sanatçı **Anna Boghiguian** *Tuz Tüccarları*'nı yarattı. Eski yelkenler, resimler, çizimler, tekne parçaları ve ses kayıtlarından oluşan bu büyük, heykelsi enstalasyon, vaktiyle Antarktika'da kaybolmuş tuz taşıyan bir teknenin Milattan Sonra 2300'de buz tabakası eriyince yeniden ortaya çıkmasının hikâyesini anlatıyor. Tuz ve demir oksitlenmesi sonucunda dijital çağ sona erdiği için, dünya geçmişini bu tekne sayesinde yeniden keşfediyor. Boghiguian iktidar ve adaletsizliğe doğrudan ve dolaylı göndermeler yapıyor; tarih içinde tekrarlanan bu göndermeler Via Salaria'daki eski Romalılardan Büyük İskender'in Siva'ya seyahatlerine, Kristof Kolomb'a, Gandhi'nin tuz yürüyüşüne ve Yunanistan'ın bugünkü finansal krizine (ki insanların en temel besin kaynaklarına

yönelik bir saldırı olduğu için buna "ekmek ve tuz krizi" adını veriyor) uzanıyor. Tuz ticareti ile kölelik arasındaki ilişkilere, günümüzde denizlerde tanık olduğumuz trajedilere yapılan başka yazılı ve resimsel göndermelerle birlikte Boghiguian'ın enstalasyonu çizim ve biçim yaratma üzerine bir risale niteliği taşıyor. Eski okul salonundaki mekânı resmedilmiş yelkenlerin ve tuz yığınlarının asılmasıyla "kat kat genişletiyor", bu da bakanların katedebilecekleri dev bir manzara yaratıyor.

Bu "düğüm"ü ele alan diğer uluslararası sanatçılardan **Francis Alÿs** *Ani'nin Sessizliği* başlığını taşıyan yeni bir film ve enstalasyon sunuyor. Bu proje Doğu Anadolu'ya yapılan bir araştırma gezisinden sonra geliştirildi; bölgedeki çocukların belli türdeki kuşları çağırmak için kullandıkları kuş ötüşünü taklit eden flüt benzeri küçük "düdükler"den çıkan seslerin kaydı üzerine kurulu. Ermenistan sınırı yakınındaki, vaktiyle kalabalık bir şehirken şimdi çocukların yıkıntılar arasında oynadığı Ani harabelerinde, her çocuk kuş çağırmak için farklı bir ses çıkarıyor, bunların toplamı da kuşların geri gelmesi için kolektif ama teksesli bir çağrı meydana getiriyor.

Alman sanatçı **Kristina Buch**'un yarattığı *Such prophecies we write on banana skins* (Muz kabukları üzerine yazdığımız cinsten kehanetler) başlıklı iki kanallı yeni video enstalasyonuna da yine Doğu Anadolu ve Ani'ye yapılmış bir seyahat esin verdi. Bölgeye gerçekleştirdiği araştırma gezisi sırasına Buch, Surp Sarkis dahil olmak üzere birçok Ermeni kilisesini gezdi. Surp Sarkis yüz yıl önce tahrip edilip terk edilmiş bir kilise; bugün yeniden üremeyi ve insan şiddetinin anlamsızlığını akla getiren çiçeklerle kelebeklerin istilasına uğramış durumda. Buch'un yapıtı fotoğraf gerçekçiliğinde canlandırılmış birbirinin neredeyse aynısı ama aynı zamanda taban tabana zıddı iki patlama görüntüsü sunuyor: Biri insan kültürünün önemli bir köşetaşı (bir müze), öbürü doğanın köşetaşı olan bir dağ. Michelangelo Antonioni'nin *Zabriskie Point* (Zabriskie Noktası, 1970) filminin sonundaki patlama sekansının genel çerçevesini, dekorunu ve ritmini kopyalayan doğa ve kültür, insan uygarlığı ve çevre alanlarındaki bu patlama görüntüleri yavaşça havada uçuşan toz zerrelerine karışıyor. İnsanın modern dünyadaki yabancılaşmasını betimlemek için Antonioni bir tür soyut gerçekçilik kullanmıştı. Yok etme dürtülerimiz ve boşa giden kahramanlık jesti üzerine düşünen Buch'un projesi Antonioni'nin sahnesini genişletip aşıyor. Bu projede düşünüşümüzün ve varoluşumuzun, yani insan olarak anıtsal nitelikteki iki güvenli limanımızın tam olarak parçalanmasına tanık oluyoruz: Doğa ve kültür anıtlarının, bunların tanımlarının, yapılarının ve simgelerinin çözülüp yok olması. Dijital görüntülerin fotoğrafik gerçekçiliği, medya ve teknolojide karşımıza çıkan sanal gerçekliklerin eleştirisine doğru açıyor yapıtı. Dijitalin kendi iç boşluğuna doğru patladığı görülebiliyor.

Iraklı-Amerikalı sanatçı **Michael Rakowitz**'in yeni projesinin başlığının kaynağı, Türkçede hocaya öğrencinin ailesi tarafından tam yetki verildiğini anlatmak için söylenen "Eti sizin kemiği bizim" deyimi. Rakowitz'in projesi İstanbul'un Ermeni tarihiyle güçlü bağlar içeriyor. 1870'lerde büyük bir yangın şehrin –"konak" denen– geleneksel ahşap evlerinin çoğunu yok edince kâgir yapıların egemen olduğu yeni bir dönem başlar. 1894 depreminden sonra yirminci yüzyılın başında şehre Art Nouveau'yu getirme sorumluluğu büyük ölçüde mimar Raimondo D'Aronco'ya aitti. "İstanbul'daki Art Nouveau binalar, Ermeni nüfus etnik temizlemeyle düşmek üzereyken yükselmeye başladı," diye ifade ediyor Rakowitz. "Bu binaların cephelerine yerleştirilen –çoğu bugün de yaşayan– döküm ve frizleri yapma sorumluluğu Ermeni cemaatinin bir mensubuna, zanaatkâr Garabet Cezayirliyan'a düşmüştü." İstanbul binalarının "deri"sinde bulunan bu alçı bezeme ve mimari süslemeler Ermeni el ve parmaklarının izlerini taşıyor, 1910'lar ve 1920'lerde gitgide azalarak bugünkü küçük cemaate dönüşen şehrin Ermeni nüfusunun yaşadığı travmatik tarihe sessizce tanıklık ediyorlar. Rakowitz, projesinin bir parçası olarak, Sivriada'da ölmüş köpeklerinkileri de içerebilecek ufalanmış kemikleri çok eski bir gelenekteki gibi alçısına karıştırdı; böylece el sanatları ile zanaatkârları yüceltirken bile toplumun çelişki, paradoks ve şiddetini işledi. Rakowitz'in bu zanaate ilgisi olması bilgi ve becerilerin aktarımı, kültürün yok olmasına direnmek için geleneğin sürdürülmesi gibi daha geniş kapsamlı soruları gündeme getiriyor. Projenin son bileşeni, bütün şehirdeki binaların ön cephelerinden –derilerinden– mimari motiflerin kazınması, silinmesiyle ilgili; bir mimarlık ve şehircilik "seansı" yaratarak şehrin zoraki olarak unutulmuş sakinlerinin hayaletlerini çağırıyor.

V. Vizesiz Gezegen

Bir gün Orhan Pamuk'u ziyaret etmek için eskiden "Prinkipo" denen ve Lev Troçki'nin (1879-1940) 1929-33 arasında dört yıl sürgünde kaldığı Büyükada'ya gittim. Pamuk, bana Troçki'nin adadaki son geçici evini gösterdi. Çatısı yoktu, deniz kenarındaydı ve gerek yabani gerekse şimdiki görevlinin yetiştirdiği bitkilerle kaplıydı. Troçki'nin 1929'da *Hayatım* başlıklı otobiyografisini kaleme aldığı ev olabilirdi bu.[23] Şaşırmıştım, hiç plaket yoktu, burada kaldığından söz edilmiyordu.

Ekim 1917 devriminin Stalin tarafından bürokratikleştirilmesine ve Lenin'in ölümünün ardından devlet komünizmi fikrine karşı çıktığı için Troçki gücünü kaybetmiş ve 1927'de Komünist Parti'den atılarak Kazakistan'a, Alma Ata'ya gönderilmişti. SSCB'nin gerek içindeki gerekse uluslararası muhaliflerine oradan sürekli mektuplar yazıp makaleler gönderiyordu. Ardından 1929'un başında, Karadeniz'in öte kıyısındaki Odessa'dan bir buharlı yük gemisiyle İstanbul'a sürgüne gönderildi. Otobiyografisini Büyükada'da geçirdiği ilk yılda kaleme aldı. *Hayatım*'ın girişinde şöyle yazıyor:

> Bizzat [bu kitabın] dünyaya gelişi yazarın aktif siyasi hayatına verilen araya bağlıdır. Hayatımın öngörülmeyen ama rastgele olmayan duraklarından biri İstanbul oldu. Burada konaklıyor (ama bu ilk de değil) ve bundan sonra olacakları sabırla bekliyorum. Bir miktar "kadercilik" olmasa bir devrimcinin hayatı pekâlâ imkânsız olur.

Dolayısıyla Troçki sürgün ve inzivadaydı, yine de sözlerini ve yazılarını oradan bütün dünyaya büyük bir enerji ve etkiyle gönderiyordu. Troçki'nin evini ziyaret ettikten kısa bir süre sonra Laura Poitras'ın 2014'te Edward Snowden hakkında yaptığı, Snowden'ın günümüz dünyasındaki yasadışı, gizli izleme sistemlerine dair ifşaatını kamuoyuna açıklamadan önce Hong Kong'da bir otel odasında gazetecilerle geçirdiği iki haftayı anlatan belgeseli seyrettim. Bugünün agorasının, şehir meydanında veya parkında değil, muhtemelen konaklarken veya olacakları beklerken Büyükada'daki bu meçhul evin daha özgür inzivasında veya bir otel odasında (tabii gerektiği gibi donatılmışsa ve başkalarıyla irtibat kurulabiliyorsa) olduğu düşüncesi geldi aklıma. *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*'yi çoğunlukla şehir merkezinden uzak ve birbirinden kopuk mekânlarda sergilenen sanat yapıtlarının uyumlu bir sunumu olarak düzenleme fikri böylece doğdu. Söz açılmışken, bu farklı mekânlar, **Wael Shawky**'nin *Kerbela'nın Sırları* başlıklı yeni enstalasyonunu (İstanbul'un Haçlılar tarafından yağmalanmasıyla sonuçlanan Haçlı Seferleri'ni Arap bakış açısından anlatan filmi) sunduğu Tarihi Yarımada'daki Küçük Mustafa Paşa Hamamı'ndan **Walid Raad**'ın heykelsi bir sandık (bu sandıklardan kaçıyor gibi görünen sanatsal objeler yaratıcı kapitalizm çağında sanatın üst üste yığılmaktan kurtulması gerekliliğine gönderme yapıyor) enstalasyonu sunduğu Bankalar Caddesi'ndeki eski bir banka şubesine uzanıyor.

Troçki inzivadayken proletarya devrimini bütün dünyada devam ettirmeyi umuyor ve Norveç, Almanya veya Birleşik Krallık gibi sığınma hakkı tanıyacak bir ülkeye gitmek üzere Türkiye'den ayrılmaya çalışıyordu. İstanbul'dan yaptığı bütün vize başvuruları reddedildi, bu ülkelerin hiçbiri ona sığınma hakkı vermedi.[24] *Hayatım*'ın son bölümü "Vizesiz Bir Gezegen", dokunaklı biçimde zamanımızı öngörüyor:

> Demokratik bir hak olan sığınma, bir hükümetin kendisininkine benzer görüşler savunan insanlara konukseverlik göstermesi değildir –bu kadarını Abdülhamid bile yapmıştır. Demokratik bir yönetimin, sürgünleri, sürgüne gönderen hükümetin izniyle kabul etmesi de değildir. Sığınma hakkı (kâğıt üstünde) bir hükümetin muhaliflerine bile, ülkenin yasalarına uymayı kabul ettikleri takdirde, sığınma imkânı vermesidir. Bazen, demokrasinin ilkeleri konusunda tek perdelik bir komedinin "pan-Avrupalı" icrasını seyrediyormuşum gibi geliyor bana. ... Oyun son derece öğretici: Vizesiz Avrupa. Amerika'dan söz etmeye bile gerek yok. ABD sadece en güçlü değil aynı zamanda en çok korkan ülke. Geçenlerde Hoover, hobisinin ne kadar demokratik olduğunu göstermek için balık avlamaya düşkün olduğunu açıkladı. Şayet böyleyse –ki şüpheliyim– ABD'de hâlâ mevcut olan demokrasinin az sayıdaki kalıntılarından biridir sonuçta. Sığınma hakkı uzun süredir yoktu. Vizesiz Avrupa ve Amerika. Fakat bu iki kıta diğer üçünün de sahibi. Bu da demek oluyor ki vizesiz gezegen.[25]

Büyükada'da Splendid adında bir otel var. 1908-11 arasında inşa edilmiş; İstanbul'daki en eski otellerden biri. **William Kentridge**'in *Tide Table* (Gelgit Tablosu, 2013) adlı önceki işlerinden birindeki binalardan birini hatırlattı bana. Troçki'nin bu adada sürgün olduğunu öğrenince, Kentridge *O Sentimental Machine* (Ah, İçli Makine) adını verdiği bir yapıt yaratmaya karar verdi: Otelin kendisi Troçki, sekreteri ve takipçileriyle birlikte bir karakter haline geliyor. Ziyaretçilerin yapıtı görmek için Büyükada'ya yapacakları uzun yolculuk Troçki'nin Odessa'dan İstanbul'a yaptığı uzun gemi yolculuğunu çağrıştırıyor. Tarihin olayları karşısında benliğin parçalanmasına duyarlı olan Kentridge, çokkanallı bir ses ve görüntü enstalasyonu yarattı: Burada ziyaretçi otelin bir koridorunda kapalı kapılar ardındaki konuşmalara kulak misafiri oluyor veya kapı aralarından içerideki özel dünyaları görüyor. *O Sentimental Machine* Troçki gibi mektuplar gönderip alarak, sekreterine mesajlar yazdırıp dünyaya göndererek tarihsel olaylara uzaktan katılma duygusunu araştırıyor. Mantıksal argüman ve dilin –tıpkı Troçki'nin ütopyalarının başarısız olması gibi– yolları ayrılıyor; ütopyacı düşüncenin gerekliliği ve imkânsızlığı Troçki'nin sekreteri ile megafon (Troçki'nin, insanın duygusal ama programlanabilir bir makine olduğu fikrini temsil ediyor) arasındaki hayali bir ofis aşkıyla anlatılıyor.
Kentridge'in avangard tiyatro ve yirminci yüzyıl başının siyaseten angaje sanat biçimlerine (dünyayı yansıtmak için figüratife bağlı kalan modernizmin güzergâhlarından biri) hayranlığı burada gayet açık. Sesin (Troçki'nin Fransızca yaptığı bir konuşma, 1920'lerden Türkçe bir şarkı, eski bir Rus elektronik enstrümanı olan theremin ile üretilmiş müzik, Rumca bir şarkıdan kesitler, Enternasyonal Marşı) üzerine gölge oyunu ve arşiv görüntülerinden fragmanlar, ayrıca Marx Biraderler'in 1933 tarihli *Ördek Çorbası*'na (keşmekeş yaratan deli bir diktatörü konu ediyor) göndermeler ve kopuk kopuk, bitmemiş bir tarihi betimlemek üzere sürekli silip yeniden çizme görüntüleri yüklenmiş. Bu tarihte Troçki mektup ve makalelerini yazdırıp dünyaya gönderen modern

bir öznedir, ama niyet, faillik, mantık, hayranlık ile kudretsizlik arasına sıkışıp kalmıştır.
Adrián Villar Rojas'ın, Troçki'nin evinin kıyısına, çakıl plajın biraz açığında deniz için yarattığı heybetli heykel entalasyonunda Troçki'ye doğrudan hiçbir gönderme yok. Villar Rojas'ın sanat yapıtı, kıyıdan birkaç metre ileride denize yerleştirilmiş yirmi kadar beton kaide üzerinde tek tek veya grup halinde duran yirmi dokuz hayvan heykelinden oluşuyor. Hayvanların yüzleri eve dönük; sanki birinin –belki Troçki'nin hayaletinin, belki de biz ziyaretçilerin– çıkıp gelmesini bekliyormuşçasına eve tehditkâr gözlerle bakıyorlar. Bu hayvanlar Troçki'nin kâbuslarının, günümüzden neredeyse yüz yıl önce insanlığı lidersiz, şaşkın ve özgürleşmemiş halde bırakıp gitmiş, memnuniyetsiz bir devrimcinin korkularının ete kemiğe bürünmüş tezahürleri mi? Yoksa, Kleinci psikanaliz terimleriyle, gereğinden iyi annenin veya ortalıkta görünmeyen annenin başarısızlığından duyulan korkuyu mu temsil ediyorlar?[26] Nitekim, Klein'ın sanatsal icrayı travmanın oyunla tekrarlanması sayesinde gerçekleşen tedavi ve onarımın bir biçimi olarak gören düşüncesine gönderme yapıyormuşçasına, Villar Rojas'ın yapıtının başlığı *The Most Beautiful of All Mothers* (Tüm Annelerin En Güzeli). Her biri incelikle gerçekleştirilmiş beyaz fiberglastan olan bu hayvanlar (örneğin goril, ceylan, gergedan, bizon veya suaygırı) yine aynı incelikle gerçekleştirilmiş kahverengi toprak renginde birer hayvanı sırtlarında taşıyor (örneğin gorilin üstünde bir aslan var), adeta hayali birer canavar oluşturuyorlar. Üstteki hayvanlar organik atıklar ve atıl malzemelerle (deniz kabukları, balık ağları, kemikler, cam kırıkları, sebzeler ve hatta et) toprak, kum, tuz, asfalt, çimento, doğal pigmentler, kompost ve reçine karışımından yapılmış.[27] Tıpkı modern bir tekne gibi yüzeyi pürüzsüz ve tuzlu suya dirençli olan alttaki hayvan ile onun sırtında duran ve deniz suyuyla aşınıp çürümeye elverişli olduğu halde üstte olan hayvan arasında bir tezat ve ittifak var. Bu hayvanlar belki de denizden aklın zombileri veya canavarları gibi yükseliyor, hepimizin geldiği yerden, ezeli hayat çorbasından geri dönüyorlar ve yeryüzünün son sakinleriler; hayali bir gelecekte, Antroposen çağın felaketlerinden sonra hayalet gibi gezinmek ve toprağı geri istemek için dönmüşler.
Sanat yapıtına ulaşmak için yapılan yolculuk yapıtın bir parçası, dolayısıyla yapıt "ulaşma" edimini de kapsıyor. Bastırılanın bu geri dönüşüne ulaşmak için küçük bir sokakta ön kapıdan geçecek ve rezene, yaban brokolisi, incir, çiçek ve çim kokularıyla dolu bir bahçeye girecek, derken asmalar, çalılar ve yabani otlarla kaplı eski, çatısız, tuğla evin yıkıntıları arasından geçeceksiniz. Tarih "yapmış" bir kişinin özel alanına gizlice girmiş olmanın verdiği tedirgin edici ama sevinçli duyguyu üzerimizden atmak için huzurlu bir an arayarak kıvrımlı bir patikadan denize inebiliriz. Troçki ve ailesinin, korumaları ve asistanlarının üzerinden geçtiği karolara ayak basacak, mit ve kurmaca ile günlük hayat ve gerçeklik arasındaki mesafenin bir anlığına ortadan kalktığını hissedeceğiz. Fakat bu suçtan veya utançtan kurtulmayı ümit ettiğimiz için, evden çakıl plaja çıkmak için demir kapıdan geçer geçmez, bakışlarımıza o suçlayan, uğursuz hayvanlar karşılık verecek, rahatlama isteğimize son verecekler.
Bu sergide betimlemek istediğim bir düğüm daha var. Burada, İstanbul'da atılmış bir düğüm bu, farklı olaylarla tarihsel anları birbirine bağlıyor. Son düğüm, Queensland'de Kuzeydoğu Arnhem Land'li Yolngu halkının Aborijin hakları için verdiği mücadele, bu mücadele sonucunda bütün Avustralya'da yasaların değiştirilmesi ve Aborijinlerin haklarının tanınması vesilesiyle sanatın sahip olabileceği dönüştürücü eylemlilikten, sanatın *kullanılabilirliği*'nden söz ediyor. Nitekim aynı halk ve bu soydan gelenler 1935'ten 2000'lerin sonuna kadar Avustralya'da insanların hayatını değiştiren nesneler ve sanat yapıtları yaratmışlardır, dolayısıyla da Türkiye de dahil dünyadaki başka toplumsal süreçler için ilginç bir örnek veya esin kaynağı

oluşturabilirler. Hikâye iki küçük mesaj çubuğuyla –*Maak* (Natjialma, Maw' ve Dhangatji Mununggurr, 9 Temmuz 1935) ve *Maak* (Wonggu Mununggurr, 12 Temmuz 1935)– başlayıp 1947'de kesekâğıdı üzerine yapılmış bir dizi renkli çizimle, 1963 tarihli *Ağaç Kabuğu Dilekçeleri*, 1998-2008 tarihli *Tuzlu Su Resimleri* ve bu resimlerin duruşmalarda deniz haklarının kanıtı olarak kullanılmasıyla devam etti. 1935'teki ilk mesaj çubukları Yirrkala seferi sırasında antropolog Donald Thompson ile Wonggu Mununggurr arasında alınıp verilmişti. Mununggurr'un oğulları o sırada Darwin'de hapisteydi. Thompson Wonggu'nun oğullarından iyi olduklarını haber veren bir mesaj çubuğu getirmiş, Wonggu'dan da oğullarına bir cevap çubuğu götürmüştü. Bu da Yirrkala bölgesinde beyazlar ile siyahlar arasında barışçıl bir ilişkiye önayak olmuş, cezalandırma amaçlı seferler yapılarak Yolngu Aborijinleri ile şiddetli çatışmalara girilmesinin, onlara yönelik baskı ve katliamın önüne geçilmesini sağlamıştı. Hikâyenin bir sonraki bölümünde, 1947'deki Yirrkala çizimleri yer alıyor: Topluluğun kıdemli kültürel önderlerinden (Wonggu dahil) yirmi yedisi, bilgi ve yasalarını kahverengi kâğıt üzerine çizerek antropolog Ronald Berndt'e vermiş, o da bunları topluluktan ayrılırken Perth'e götürmüş. Resimler büyük ihtimalle güvenli bir şekilde saklanmak üzere çizilmişlerdi, çünkü Pasifik Okyanusu'nda II. Dünya Savaşı'nın ve atomik tahribatın haberleri dalga dalga ve yankılar halinde gelecek, can kaybı ve kültürünü kaybetme kaygı ve korkusuna yol açacaktı. Bu çizimlerden bir seçki şimdi İstanbul'da. Kataloğun antoloji kısmında, sanatçı **Djambawa Marawili**, Kuzey Toprakları Konseyi Başkanı Galarrwuy Yunupingu'nun 20 Ağustos 1998'deki "Bunların Doğru Olduğunu Biliyoruz" başlıklı 3. Vincent Lingiari Konferansı'ndan seçtiklerini yayımlamaya karar verdi. Bu metinde Yunupingu, Aborijin yasaları ile Balanda (beyazlar) yasaları arasındaki farklardan söz ediyor. 1960'ların başında, Yirrkala yakınlarındaki Nhulunbuy bölgesinde bir maden şirketinin kutsal bir banyan ağacını keserek Avustralya'da toprak hakları için ilk mücadeleyi nasıl tetiklediğini anlatıyor: Topluluğun yaşlıları halklarının haklarını savunmak için Canberra'daki Federal Hükümet'e bir dilekçe göndermeye karar vermişler. Resimli iki ağaç kabuğu üzerine yapıştırılmış olan 1963 tarihli bu dilekçe, günümüzde "Ağaç Kabuğu Dilekçesi" olarak anılıyor ve Avustralya'da Toprak Hakları'nın (yani, söz konusu topluluklara iade edilmiş belli toprak alanları üzerinde özerklik) kazanılması sürecini bilfiil başlatan belge olarak kabul ediliyor.

Son olarak, Garrangali kutsal bölgesinde 1996'da yasadışı yollardan Asyalevreği avcılığı yapıldığı fark edilince, 2002'de hukuki süreç başlatıldı. Ticari ve eğlence amaçlı balıkçılığın yasaklanması için Yolngu sanatçıları, topraklarının yakınındaki gelgit havzası üzerinde bilgi ve gözetim hakları bulunduğunu ispatlamak üzere resimlerini de içeren çeşitli kanıtlar sundular. Tuzlu Su davası ve temyizi 2005'ten 2008'e kadar sürdü; 2008'de Avustralya Yüksek Mahkemesi Yolngu halkına "gelgitin etkisiyle orantılı" Deniz haklarını teslim etti.[28]

Büyükada, 3 Ağustos 2015 *

Çeviren Savaş Kılıç

* Bu denemede *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*'nin görüşlerini ortaya koymak üzere sergiden az sayıda sanatçı ve esere odaklandım. İşlerinden bu denemede bahsedilmemiş olan arkadaşlarımın hepsi, gelecekte işleriniz üzerine yazacağım, söz veriyorum.

Carolyn Christov-Bakargiev

SALTWATER: A Theory of Thought Forms

'Life is a form, and form is the mode of life.'[1]

I. What it is all about

There are collisions between art and life, knots that tie them together.

Sometimes, simply the act of locating works of the symbolic order, such as artworks, in places where events have occurred that have entered into our imaginary systems through stories, history and myth, transforms them, and they assume a ritualistic and magical life. Their context triggers a short circuit that shakes our pacified categories and distinctions such as lack/presence, real/imaginary or present/past. Such shaking initiates their ability to operate, to have agency and transform the world.

Acknowledging anthropologist Marilyn Strathern as her inspiration, Donna Haraway (whom I in turn acknowledge) wrote, 'It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what ties tie ties.'[2] Some stories end storytelling, they foreclose the imagination, they bring no transformations, no worlds. So what stories can we tell each other in order for other stories to be told, like the branching of a tree?

SALTWATER: A Theory of Thought Forms hovers around a material – salt water – and the contrasting image-forms of knots and waves.

It makes a book, this book, which lists the participants and the exhibited works, which acknowledges the sponsors, the friends and patrons and supporters, the staff and makers of the exhibition, but also draws together and orientates the reader via some new essays, an anthology of texts chosen by the artists, and their drawings – lines of thought and of flight composing a loose organism that operates like a system of its own. It looks for where to draw the line, to withdraw, to draw upon, and to draw out through organic and non-linear forms that reconnect research in art and its processes with other knowledges, including bio-sciences, physics, mathematics, as well as story-telling, philosophy, psychoanalysis and its counterpoint in the brain studies of today's neuroscience. It does so offshore, on the flat surfaces with our fingertips, but also in the depths, underwater, before the enfolded encoding unfolds.[3]

It remembers that in authoritarian regimes, artists often speak through abstraction, or in coded and veiled languages, although their works are critiques of their society, forms of emancipation, and they can be used, like tools, because of the transformative agency that is activated through their usages.

It presents commissions by artists as well as other materials from the history of oceanography, environmental studies, marine archaeology, Art Nouveau, neuroscience, physics, mathematics and Theosophy, and some crystals I gathered with a friend at Robert Smithson's *Spiral Jetty* on the Great Salt Lake in early 2015. Works range historically from an 1870 painting of waves by **Santiago Ramón y Cajal**, who received a Nobel prize in 1906 for discovering the neuron, to the ground-breaking abstract *Thought Forms* published by **Annie Besant** and Charles Leadbeater (1901–5) that prefigures modern abstraction and establishes an interest in the manifestation of the invisible, a new work by **Füsun Onur** where a poem is heard on a moving boat, up to

a new installation by **Aslı Çavuşoğlu**, which reflects on the removal of truths through an ancient and lost Armenian technique for extracting red dye from an insect, and a cultural meeting point between Chicago and Istanbul by **Theaster Gates**.
The word 'parrhesia', **Rene Gabri** and **Ayreen Anastas** remind us, indicated in ancient Greece the act of speaking truthfully. In a world dominated by the rhetoric of persuasion and many lies, parrhesia seems impossible or at least improbable, perhaps a utopic condition. And yet, on the occasion of *SALTWATER: A Theory of Thought Forms*, Gabri and Anastas chose to rename the former Istanbul offices of journalist Hrant Dink, an Armenian citizen of Turkey who was assassinated in 2007, and of *Agos*, the bi-lingual Armenian and Turkish newspaper he had founded in 1996. They called those offices the Centre for Parrhesia, with the intention of hosting encounters of parrhesiasts, and hopefully to continue forms of free speech and frankness in the years to come, even after the closing of the 14th Istanbul Biennial. To explain this centre or meeting place, which I believe constitutes a microcosm of the entire exhibition, they wrote:

> It is - a space and time of interim: between this and that, between speaking and acting, reading and using, learning and unlearning - a space where fixed borders are questioned or rendered indiscernible, *inoperative*. It is a space for thinking how to become worthy of what we inherit as 'history' and to what happens to us.
> The Centre is maintained by the Society of the Friends of Parrhesia:
>
> A society that desires the abolition of barriers and exclusions.
> A society that mixes languages and has Babel in its horizon.
> A society that accepts charges of self-contradiction and inconsistency.
> A society that understands reality as the staging of appearance as disappearance.
> A society that seeks to unsettle historical, cultural and psychological assumptions.
> Its enemies consist of those who foreclose on text or speech by cultural conformism or intransigent rationalism and "reactionarism".
> Its friends desire a process of becoming, unfixing, unhinging, unworking, and even understanding.' [4]

At the opposite end of the salty project spectrum that is *SALTWATER: A Theory of Thought Forms*, yet sharing the same impulse to committed, frank speech acts, **Pierre Huyghe** decided not to present a finished artwork in Istanbul, but to initiate a project within the framework of this temporary exhibition, and to continue his *inoperative* work over the coming years.[5] He visited Istanbul and the Bosphorus in 2014, seeking to advise me and to understand what could be done in a biennial held just two years after the brutally repressed uprisings of Gezi Park in 2013 and in a country with a traumatic past of wiping out ethnicities in the name of nation-building; a country surrounded by turmoil and war both in the Black Sea and in the Middle East, wars in which – even as I write from my retreat on Büyükada – it is actively taking part.
Thinking also about the systemic order of power constructed by the spectacular art exhibition itself, before which Theodor Adorno would shudder today[6], and about the failures of the modern nation-building models of the 'public museum' and the 'temporary exhibition', Huyghe turned to *in-hibition*, to a lack of immediate visibility in order to initiate a rite of co-emergence. He opted for a grand yet humble gesture – to sink a stage for an aquatic and autopoietic, self-generating world to come, underwater, in the years after the 14th Biennial is officially over: 'The biennial is the occasion to start a rite of transformation on the long-term.' [7]
The site he has chosen is a highly charged location in the Sea of Marmara, near Sivriada island, informally called 'Dog Island' because it was here that thousands of dogs, rounded up from the streets of Istanbul, were left on their own to howl and die of thirst and hunger, effectively massacred at the end of the Ottoman empire in 1910 during the city's effort to become more 'modern' and Western. On this sunken, un(sail/sale)able stage or frame, left-overs from Huyghe's artistic practice over the past years, rocks as well as other elements from the archeology of the Mediterranean, will be carefully placed in the up-coming years, intra-acting unpredictably with underwater life to co-generate a world. Huyghe writes,

> At the bottom of the Marmara Sea a concrete stage built around existing rock formations on the seafloor of Sivriada, island of exile, receives objects excluded from the surface, production left over from the history of the Mediterranean region. It encompasses specific marine life, which evolves within and outside this growing collection, constantly transforming it. Co-existence between biological recurrences, animal instinct behaviours, natural phenomena and human artifacts generate emergence, self-organization, new formations and different states of the living.[8]

We will take you, dear readers, to this place by boat, but it will not have a glass bottom for you to gaze comfortably at our stage, and we will not give you divers' suits to go down into that deep darkness.[9]
In Shakespeare's *The Tempest* (1610–11), Miranda asks her father the magician Prospero, who has tricked a ship to wreck in a sea storm, to stop the tempest:

> If by your art, my dearest father, you have
> put the wild waters in this roar, allay them.
> The sky, it seems, would pour down stinking pitch,
> but that the sea, mounting to the welkin's cheek,
> dashes the fire out. O, I have suffered
> with those that I saw suffer: a brave vessel,
> who had, no doubt, some noble creature in her,
> dash'd all to pieces. O, the cry did knock
> against my very heart. Poor souls, they perish'd.[10]

One could tell this tale of sorrow, injustice and abuse, and it might bring a state of parrhesia. Or, if one believes that art – even the most radical artwork based on denouncing injustices – always operates as a form of false consciousness for the powerful, then one might turn to the invisible underwater world, to composting, to the flourishing of life on the planet, and to transformation and change. There is a humbleness and a truth-quality in such a choice, intended to avoid the possible manipulations of self-righteousness and the denunciatory speech acts in art that are so often manipulated against one's will.
In the second stanza of Ariel's song in the same play, sung to the shipwrecked Ferdinand who believes he has lost his father in the wreck, we read of such composting, and think about the dogs' bones at the bottom of the sea, or of the human bodies

thrown overboard for centuries during the Enlightenment, whose dark side was slavery (as **Ellen Gallagher** reminds us through her exquisite new paintings for this exhibition, the Atlantic Ocean, absorbed the bodies of the Middle Passage for centuries), or of today's Mediterranean waters, again with bodies thrown overboard, at times washed up on the beaches of sunbathed tourists in Sicily:

> Full fathom five thy father lies;
> of his bones are coral made;
> those are pearls that were his eyes:
> nothing of him that doth fade
> but doth suffer a sea-change
> into something rich and strange.[11]

This exhibition on the Bosphorus thus considers different frequencies and patterns of waves, the currents and densities of water, that poetically shape and transform our world. With and through art, we mourn, commemorate, denounce, try to heal, and we commit ourselves to the possibility of joy and vitality, of many communities that have co-inhabited this space, leaping from form to flourishing life.

Amongst the most evident artistic projects to explore irregular wave patterns and organic growth is the work of **Christine Taylor Patten**, an artist who has been drawing a series of 2,000 tiny one-inch square drawings titled 'micros' with minimal materials: a crow-quill pen and black ink on paper. These unfold from an initial dot or point, like the universe itself:

> Each drawing moving out from some event in the preceding drawing, to elaborate over the sequence that represents the years of the two millennia of our common era. In this tiny space, the entire vocabulary of drawing from organic to geometric abstraction reveals to us a world and its universe becoming and changing on a vast scale. Time, space, energy, form emerge from the extraordinary conceptual project based so deeply in the life-long engagement of this artist with the potential, the infinite possibilities of line.[12]

The relation between what is above the surface of water and what is underwater is connected to the broader question of what is visible and what remains usually unseen. 'Thought forms', as socialist, theosophist and feminist **Annie Besant** (1847–1933) saw them in the late nineteenth century, are embodied entities of the imaginal realm, visible and vibrating states of what remains generally invisible. They are forms of the real world that can be apprehended in intense states of awareness, meditation or attention. Her book on the topic, co-authored with Charles Leadbeater and published in 1905,[13] is one of the first examples of modern abstract art theory, and concerns visualising forms directly generated by desire and thought. As Pietro Rigolo writes in this book:

> Art has always involved the representation of thought-forms and in a certain way, it is a thought-form itself. At the same time, thought-forms can be used as a model to think about art: in both of them, indeed, the levels of the real, the imaginary and the symbolic are knotted together, and we are confronted with the ethical problem of what to do with our desire.[14]

Besant lived in Adyar, India, was against the British empire and became the first woman to be accepted into the Indian National Congress. She had been a Fabian socialist before joining the Theosophists – spiritualists who studied ancient and contemporary religions comparatively and believed in the equality of all people, irrespective of race, religion and ethnicity. They also believed in the need to study science for the purpose of understanding and caring for nature, and they were amongst the first modern environmentalists.

Theosophists such as Mme Blavatsky and Besant trained their ability to perceive the patterns and waves that permeate the universe (our heartbeat is a wave, our breathing is a wave, too). They reintroduced Yoga, and had faith in the broad ability of each and everyone of us to perceive the invisible realm; this was the age of Nikola Tesla's experiments with radio transmissions (1893), Guglielmo Marconi's patented invention of the radio (1896), and Wilhelm Conrad Roentgen's discovery of the electromagnetic radiation waves we call X-rays (1895).

There is a relation between these ideas and today's attempts by some artists and cultural practitioners to understand hidden power structures and become emancipated from the invisible code of digital society (**Ed Atkins**). It is this form of new realism (not *representational* realism but a concrete appearance and emergence of the hidden manipulations of our lives by individuals and corporations) that inspires some of the artworks (**Susan Philipsz**, **Irena Haiduk**, **Cevdet Erek**, **Georgia Sagri**, **Ania Soliman**, **Zeyno Pekünlü**, as well as **Lea Porsager**'s hand-made copies of the gouaches in Besant and Leadbeater's book) and essays (**Alexander Provan**, **Beatriz Colomina**) in *SALTWATER: A Theory of Thought Forms*. To perceive that the invisible has materiality, so that there is no mind/body divide, and thoughts and other materials intra-act, is a feminist way of thinking (**Karen Barad**[15]) and a scientific way of thinking (Quantum, not classical, physics). It is also an artistic and a psychoanalytic way of thinking (**Bracha Ettinger**, **Senam Okudzeto**, **Daria Martin**, **Marcos Lutyens**) to see the mind as co-determined by and with the body, and thus to be aware of the neuroses in the current cultural obsession with the purely organic on the one hand (a simplistic interpretation of neuroscience, for example, where all productions of the mind would be determined by the physical brain's chemistry and biology), and the purely mechanical or technical, on the other (society's preoccupation with technological hardware/software linkages).

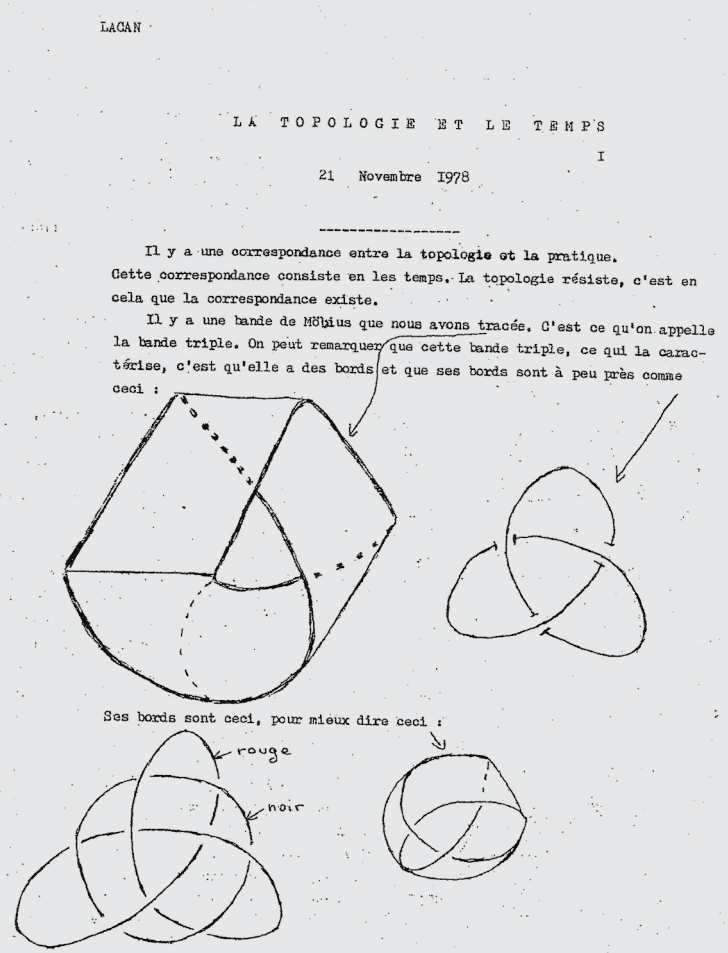
In his new installation *A Room of Rhythms – Otopark*, **Cevdet Erek** articulates a void by emptying and cleaning an old car park built out of concrete in 1940 as a last act of farewell to the building that is scheduled to be demolished as part of Istanbul's Tophane district gentrification process. This articulation of space and time through sound and physical elements also refers to aggregations of people that occur in public spaces such as city parks and other spaces of interval or interim in daily activities, such as parking your car. This work is an experimental iteration of his 2012 *Raum der Rhythmen* (*Room of Rhythms*),[16] an experience of sound and space achieved through three layers of rhythms: everyday life (including natural rhythms of day/night, the rhythms of biological life and the body, social life); rhythms of musical measurements; and abstract references to historical rhythms and waves of history, including revolutions, coups d'états, etc.[17] An endless research into these rhythms in this open project for Istanbul will unfold and change over the course of the exhibition's duration.

II. Where it all happens

The locations of this exhibition span many areas on the European and the Asian sides of the Bosphorus, from the Black Sea to the Sea of Marmara towards the Mediterranean. You travel from downtown Istanbul up to Rumeli Feneri on the Black Sea, where Jason and the Argonauts are said to have passed while searching for the Golden Fleece. You then travel down towards the Mediterranean Sea through the winding and narrow Bosphorus, a seismic fault line that opened as a water channel some 8,500 years ago, and from the Western side to the Eastern side of the body of water, in spaces ranging from the Splendid Hotel and the Trotsky House on Büyükada island – one of the Princes' Islands in the Sea of Marmara where ancient Byzantine emperors exiled their enemies and where Leon Trotsky lived for four years from 1929 to 1933 – to Vault Hotel Karaköy in Galata and the Italian School in Tophane, to art-specific spaces such as an artist's studio in Kadıköy, as well as Arter, Istanbul Modern, SALT Galata and DEPO in Beyoğlu.

There are only four locations housing group exhibitions – Istanbul Modern, Arter, the Greek School and the Italian School. In a long, narrow space that I call 'The Channel' at Istanbul Modern, you will find a reversed *Wunderkammer* or Cabinet of Curiosities. The Channel knots together inside and outside through different lines of flight, recalling a Klein bottle – a form with no outside nor inside, although it is a containing vessel.[18] This mathematical object, or embodied thought-form, was first described in 1882 by German mathematician Felix Klein. An example of a non-orientable surface, it is a 3D Möbius strip, a structure where inside and outside can switch places, and it provides an image for an exhibition. It speaks to how an interior space (the exhibition) can create a different exterior (the world at large) in relation to itself. In this Klein bottle 'Channel', viewers might focus on how objects function in relation to the experience of being within and without the field of art, in a space of co-presence of elements found in the world, made in the world, expressions of agencies cobbled together.

The Channel at Istanbul Modern is a reference both to the Bosphorus, and to the 'sodium channel' of our neurons.[19] Conversations between different fields of knowledge occur in the Channel, from **Orhan Pamuk**'s drawings in his sketchbooks to recordings of the Bosphorus by oceanographer **Emin Özsoy**. Art offers a platform for experimenting and exercising such transversal alliances between like-minded people, whether they are visitors, artists, scientists, historians, fiction writers or philosophers – to think this complexity with sceptical openness and without falling into a voracious mania for information. Here in the Channel, a number of elements 'float' together. In thinking about saltwater in the Channel, I consider the past layers of trauma and flourishing, including the 1894 earthquake in Istanbul as well as the driving forces behind the development of Art Nouveau in nineteenth-century architecture, specifically in the case of **Raimondo D'Aronco**, who was the official Ottoman empire architect after the earthquake (he had arrived in 1893), rebuilding much of it in a unique Art Nouveau style he developed with Armenian, French and Turkish colleagues before the deposition of the Sultan in 1909. Art Nouveau developed asymmetry and movement, the organic flowing form as an anti-orthogonal liberation of architectural form, and of the objects that surround us in our daily life through an attention to organisms, natural flows of growth in plants, animals and flowers, and their morphologies.


LACAN

LA TOPOLOGIE ET LE TEMPS

I

21 Novembre 1978

Il y a une correspondance entre la topologie et la pratique. Cette correspondance consiste en les temps. La topologie résiste, c'est en cela que la correspondance existe.

Il y a une bande de Möbius que nous avons tracée. C'est ce qu'on appelle la bande triple. On peut remarquer que cette bande triple, ce qui la caractérise, c'est qu'elle a des bords et que ses bords sont à peu près comme ceci :

Ses bords sont ceci, pour mieux dire ceci :

rouge

noir

(Figure) Jacques Lacan, lecture notes for seminar, 1978 (http://www.ecole-lacanienne.net/fr/p/lacan/m/nouvelles/paris-7/stenotypies-version-non-j-l-seminaire-xxvi-la-topologie-et-le-temps-1978-1979-98).

Drawings of knots made by **Jacques Lacan** in the 1970s are viewed alongside the 'knotty' paintings of Brazilian artist **Frans Krajcberg**, as well as a selection of late nineteenth-century Art Nouveau vases by **Émile Gallé** and drawings by **Patrick Blanc** for his vertical gardens. Together, they form an argument that composts the revolutionary potential of early organicism with bio-architecture and environmentalism today.
These elements in the Channel offer a key through which to navigate the rest of *Saltwater*, which is located in over thirty other venues. Each hosts the work of one participant or collective in a proposition that argues for public space to be reconstituted in interlinked temporary and provisional places of habitation – a hotel room, a boat, an old social housing pension, a lighthouse, a shop, a former bank, a private home, a classroom, a library, the waterfront of Trotsky's former temporary residence.

III. Salt water
When you visit the 14th Istanbul Biennial, you will thus spend quite a bit of time on/in salt water. **Füsun Onur**'s artwork is a small white boat with the sound of a poem being read out loud. It travels up and down The Bosphorus. There is a slowing down of the experience of art due to the travel between venues, especially on ferries. This is very healthy: salt water helps to heal respiratory problems and many other illnesses, as well as calming the nerves. Current theories of endosymbiotic intra-action[(20)] remind us that the oldest and most basic sense faculty of the smallest cell or bacterium is the ability to sense the presence of water and of salt, the most ubiquitous materials in the world and fundamental to all life.
At the same time, salt water is the most corrosive material threat to the digital age: if you drop your smart phone in fresh water, you can dry it and it will probably work again. If it falls into salt water, chemical molecular changes in the materials of your phone will destroy it. In our salty oceans, underwater rivers flow thousands of miles off the coasts, bringing sediment and currents that unexpectedly snap our cables carrying digital information. The two systems – the organic and the digital – are divided by salt.
Salt (sodium chloride, NaCl) is an ionic compound of a metal atom and a non-metal atom. It is made of ions that are not bonded together to form a molecule, but are of opposite charges, one positive and one negative. This difference in charge attracts the one to the other; it unites them in a crystalline structure little affected by changes of temperature. In water, however, the two ions separate, one attracted to the positive side of the molecule of water and one to the negative. This mysterious pattern of coming together and separating in hydrolisation, the paradox of the electrical, of change – let us call it of attraction, repulsion, desire, love, power, greed, hatred, economy – whatever you wish to see in this chemical thought form – lies at the heart of this exhibition/inhibition.
Farmed from brine in ancient China and later mined by the Celts (or 'salt men') and collected in various ways by all peoples in the world, salt was a matter of trade and power to the degree that a salary could be paid in salt (*salario* in Latin, or *solde* in Old French, from which the word 'soldier' derives). In antiquity it was a prime commodity because it preserves organic material (our food) and is necessary to our bodies' well-being and the well-being of our livestock. Salt is the water of our tears, and also the salt of life, its positively and negatively charged ions assembling molecules into salt crystals, without which there would be no life on the planet.
Sodium makes our neurological system, and thus all our vital systems, work; it literally keeps us alive. It causes the neural cells to open their membranes so that information

can be carried electrically through a switch in polarisation (at rest, the outside of the cell with sodium is positively charged and the inside negatively charged, but during the action potential such polarity is inverted) so that our brains can communicate, our bodies can move, and our hearts beat. It excites the channels of communication between inside and outside the neuron. Because sodium raises the electrical potential at the membrane of the cell, and this fluctuates, we could say that formally it relates to a wave pattern. The synapse is the physical location of these electrical releases.

IV. Waves and Knots
There are arrested movements that suspend time (the knots of human transport across seas and oceans, the knots of war, of labour, of ethnic cleansing), and there are repetitive and dispersive movements like waves (waves of uprisings, waves of *jouissance*, electro-magnetic waves).
There are literal waves of water, but also waves of people, waves of emotion and memory. It is through the identification of waves, the seeing of waves, that we acknowledge patterns – underwater patterns of water, or patterns of wind. Perhaps a wave is simply time – its high and the low points able to mark the experience of time, and thus of space, and thus of life. Could a wave ultimately be a knot?
The movements and agencies of waves, which suggest repetition and dispersion, are also held in suspension with thinking through knotted lines. There are the waves of history and waves of insurgency, waves of outrage and commitment when a people decides to aggregate, come together, and draw the line. At those moments, knots are formed, and knots suspend the flow of waves.
In mathematics, a knot in three-dimensional space is any closed loop having no self-intersections. Knot Theory is part of the study of 3-D manifolds in topology. Around 1877, the Scottish physicist **Peter Tait** undertook an extensive study and tabulation of knots in an attempt to understand when two knots were 'different'. His intuitive grasp of 'different' and 'same' is that two knots are isotopic if one can be continuously manipulated in 3-D space (no self-intersections allowed) until it looks like the other.
In subsequent years, Knot Theory became a field explored mainly by mathematicians/topologists, but today it is back in the universe of physicists (with research such as that of **William Irvine**, knotting inside water). To me, intuitively, Knot Theory, connects with an aesthetics where, by looking at the intricate overlapping and 'underlapping' of lines in ornamentation, one is exercising the brain's elasticity in creating thought forms, for example while studying intricate carpets or complex Iznik ceramics, made before Western Knot Theory was conceived.
Knots are arrested movements, hiccups in the flow of waves. *SALTWATER: A Theory of Thought Forms* looks at the waves of history, and also the knots of history, when time slows down and movement is arrested, sometimes breathlessly. We look at these knotted lines through the lens of our troubled times, and we look at them archeologically, turning over stones.
One major knot in the arts community is the tension between art's political commitments and engagements on the one hand, and its circulation as forms of embodied creativity in our era of 'knowledge capitalism' on the other. There is a tension between art's empathy towards the pain suffering and exploitation, and the 'financialisation' of art, its entry into the 'markets'. Media such as photography, video or direct or collective action do not automatically free artists from power structures. There are other ways to celebrate and provide platforms

for art's agency in the world. One of them is to mobilise emotions and ideas through artistic acts that destabilise the finiteness of artworks, render them usable, and create and catalyse different historical knots. Here, however, it is an ethical and historical imperative to provide a platform for artists and intellectuals to come to terms with history in Turkey and worldwide, especially in such critical times as our own, where ethnic and religious wars are again raging in the region of the Black Sea and in the Middle East, and when other questions, alongside the Armenian trauma, remain unresolved, such as the Kurdish struggle and the influx of refugees from Syria today. The history of wars, ethnic cleansing, political uprisings, the relations between Turks, Armenians, Greeks and Kurds, and more recently Syrian refugees and the bombing of PKK across the border (as I write) – the crises in the history of those lands, are some of those knots, as are the singular moments of people's lives and the seeming incommensurability of personal and collective knots.

When asked to organise this exhibition, for example, it occurred to me that a people could be seen as a line of the enslaved, walking one behind the other, queuing powerlessly with or without visible chains, submitted to a direction that is never towards the gaze of the onlooker, but controlled by an external, 'policing' gaze. This is the procession of the dispossessed so often drawn by William Kentridge over the years.[21]

The Italian painter **Giuseppe Pellizza da Volpedo** painted *Il Quarto Stato* over ten years, from early sketches to its final form in 1901. It depicts a peaceful but energised crowd of protestors in the small town of Volpedo, Piedmont. Here, the crowd is not a line of subjugated people marching one behind another. Rather they face forward and advance towards the viewer. The young people depicted are more aggressive than the elderly wiser people who calm them down, and the female figures are on equal footing with the male ones. In the mid-morning light of a rising sun, the central figures (a man flanked by an elderly worker to his right and by a woman and a child to his left) are larger than the others behind and around them, so that the painting reverses Renaissance perspective in favour of a new democratic pictorial structure. The painting was exhibited in 1902 in Turin with no success, and some years later, in 1907, Pellizza committed suicide, although the work went on to become a key image for twentieth-century democratic movements worldwide and has entered the filmic imaginary as well.[22]

I wanted to exhibit this painting in Istanbul as a homage to the civil society and its struggles after Gezi. There are two versions of it in Milan, *La fiumana* (1898) and *Il Quarto Stato* (1901), but both loans were declined. We decided instead to borrow the preparatory life-size drawings on brown paper that are located at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome. We also sought a way to have the work *operate* further in Istanbul, by sharing and activating it. **Taner Ceylan**, known for his refined pictorial technique in glamorous, gay circles, agreed to embody Pellizza da Volpedo and copy the original painting for Istanbul as a homage to the artist, to Gezi, to the workers of the Soma disaster and to all the efforts for democracy in Turkey. Because copyright laws do not apply to the long, painstaking craft of the copyist painter, we embarked on a journey to Volpedo and to Milan for a careful study of Pellizza's oeuvre that required Taner to learn the 'poor' style and technique of divisionist painting, close to pointillism. He saw how painting less 'well', substituted by a more mathematical structure of representation, with the waistline of the figures dividing the space vertically in two, and the movements of the hands of the protestors creating a wave pattern, might achieve a dynamic and vibrant surface, with more stability and force.

In the exhibition at Istanbul Modern, this cinematic wave of people advancing frontally in the 1901/2015 painting is knotted together with the original drawings by Pellizza. These in turn are tied together with **Michelangelo Pistoletto**'s *Venere degli Stracci* (1967) where the vibrant pile of rags represents another rising crowd, in an age of anti-Vietnam war protests and the soon to be May '68 movement. A further strand in the knot is the new video-collage of **Artıkişler Collective** (**Özge Çelikaslan** and **Alper Şen**) documenting the 2010 Tekel workers' resistance in Ankara and the thought-form painting by **Cildo Meireles**, *Project Hole to Throw Dishonest Politicians in* (2011).

Not far from this 'knot' are the paintings of Armenian-Lebanese **Paul Guiragossian** (1925–93), a survivor of the *Hayots tseghaspanutyun* (Armenian for 'genocide'), who lived in Jerusalem and Beirut, and spent time in Italy and in Paris. He painted from the mid-1950s until his death and created modernist abstract works that explore colour and form to elaborate what it means to form a community. Like Pellizza da Volpedo he painted that community not as a line of people one behind the other, but as a frontal façade of people advancing towards the viewer, becoming an abstract wall of colour. Each brushstroke becomes a pillar of humanity in a community of pillars and pictorial marks that reimagines history aesthetically.

The year 2015 marks one century from what Armenians first called Մեծ Եղեռն (*Medz Yeghern*) and Հայոց ցեղասպանութիւն (*Hayots tseghaspanutyun*) to define the brutal cleansing of their people in the late Ottoman Empire traditionally associated with the year 1915. There is a dialogue between the work of exploring a traumatised past and the work of transforming history into a fertile terrain for the future. The celebration of life, and the emergence of new forms of life and art can only meaningfully occur if a parallel recognition of loss and elaboration of trauma takes place. Here, this is not expressed curatorially through an 'Armenian section' of the exhibition, but through the strong participation of individual artists and specific artworks that echo this history, interwoven into the texture of the whole exhibition. These include artists who are making works partially related to Armenian history and trauma in contemporary Turkey (**Francis Alÿs**, **Vernon Ah Kee**, **Michael Rakowitz**, **Kristina Buch**, for example), as well as seminal artists of Armenian descent, such as **Arshile Gorky** and **Paul Guiragossian**, and Armenian artists including **Sarkis**, **Sonia Balassanian**, **Anna Boghiguian**, **Haig Aivazian**, **Hera Büyüktaşcıyan** and **Rene Gabri**.

At the former Galata Greek School in Istanbul, Armenian, Egyptian and Canadian artist **Anna Boghiguian** has created *The Salt Traders*. This grand, sculptural installation of old sails, paintings, drawings, fragments of a boat and sound recordings tells the story of the re-emergence in 2300 CE of a boat carrying salt that was lost in ancient times in Antarctica and that reappears when the ice caps melt. The world rediscovers its past through this boat, when the digital era no longer exists because it had been corroded by salt and iron oxidation. Boghiguian makes both direct and oblique references to power and injustice, as they repeat over and again throughout history, from the ancient Romans on the Via Salaria, to the travels of Alexander the Great to Siwa and Christopher Columbus, to Ghandi's salt marches and the current financial crisis of Greece, which she calls a crisis of 'bread and salt' since it is an attack on the basic sustenance of people. With further written and painted references to the relations between the salt trade and slavery, to the tragedies in the seas of our times, Boguighian's installation is a treatise on drawing and form-making. She 'folds' the space in the former school gym through the hanging of painted sails and mounds of salt that create a giant landscape that the viewer is able to traverse.

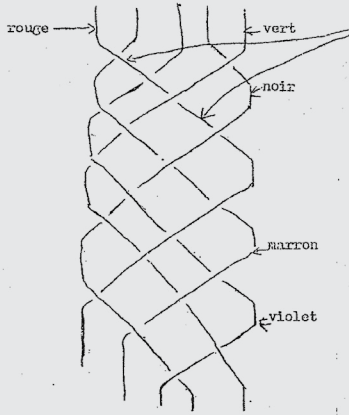
LACAN

L A T O P O L O G I E E T L E T E M P S

16 Janvier 1979 V

Je suis plutôt embêté de ce que je vous ai annoncé la dernière fois, à savoir qu'il faut un troisième sexe. Ce troisième sexe ne peut pas subsister en présence des deux autres. Il y a un forçage qui s'appelle l'initiation La psychanalyse est une anti-initiation . L'initiation, c'est ce par quoi on s'élève, si je puis dire, au Phallus. C'est pas commode de savoir ce qui est initiation ou pas. Mais enfin l'orientation générale, c'est que le Phallus on l'intègre. Il faut qu'en l'absence d'initiation, on soit homme ou on soit femme. Bon.

Je m'en vais vous parler de quelque chose qui est une tresse à cinq.



Vous voyez ici il y a deux qu'il franchit au-dessus et deux qu'il franchit au-dessous.

.....

Il faudrait redoubler cette séquence, c'est-à dire ici(bas du schéma de la tresse),. ....

On peut voir ici dans notre dessin deux fois reproduit qu'il y a une trame, une trame qui concerne...,.

Bon c'est ennuyeux que je m'embrouille, mais je dois dire que je dois avouer que je m'embrouille.B

Bien. Ca sera assez pour aujourd'hui.

ooo

Among the other international artists to address this 'knot', **Francis Alÿs** presents a new film and installation titled *The Silence of Ani*. This project developed after a research trip to Eastern Anatolia and is based on the recording of a number of children of the region playing a variety of 'bird calls', little flute-like instruments that mimic the calls of various species of birds. In the ruins of Ani near the Armenian border, once a roaring city where children now play amongst the rubble, each child makes a different kind of bird call that together become a monodic collective call for the return of the birds.
Also inspired by a journey to Eastern Anatolia and Ani is the new two-channel video installation *Such prophecies we write on banana skins* created by German artist **Kristina Buch**. During her research trip in those regions, she visited several Armenian churches, including Saint Sarkis, destroyed and abandoned a century ago, overtaken today by flourishing flowers and butterflies, suggesting forms of regeneration and the futility of human violence. The work presents two photo-realistically animated, almost identical yet diametrically opposed visions of explosions, one of a key landmark of human culture – a museum – the other of a landmark of nature – a mountain. Copying the general framing, setting and rhythm of the final explosion sequence in Michelangelo Antonioni's film *Zabriskie Point* (1970), the images of explosions of nature and culture, of human civilisation and the environment, slowly merge in a cloud of floating dust particles. Antonioni employed a form of abstract realism to portray the alienation of man in the modern world. Buch's project, which reflects on our destructive impulses, and on the wasteful heroic gesture, expands and transcends Antonioni's scene. In her project, we witness the complete disintegration of two of the monumental safe havens of our human thinking and being: a dissolution of monuments of nature and culture, their definitions, structures and symbols. The photorealistic quality of the digital images opens the work up to a critique of the virtual realities that we increasingly face through media and technology. The digital can be viewed as imploding into its own void.
The Turkish saying, 'The flesh is yours, the bones are ours' – meaning that a teacher is granted influence over the learner by the student's family – provides the source for the title of a new project by Iraqi-American artist **Michael Rakowitz** that bears strong connections to the Armenian history of Istanbul. In the 1870s, fires throughout the city destroyed many of the traditional wooden houses, inaugurating a new era of stone structures. Architect Raimondo D'Aronco was largely responsible for introducing Art Nouveau to the city in the early twentieth century after the earthquake of 1894. Rakowitz states, 'Istanbul's Art Nouveau buildings rose at a time when its Armenian population was about to fall as a result of the ethnic cleansing. A member of this community, the artisan Garabet Cezayirliyan, was responsible for crafting the mouldings and friezes installed on the facades of these edifices, many of which remain visible today.' These plaster decorations and architectural flourishes found on the 'skin' of Istanbul's buildings bear the traces of Armenian fingers and hands, silent witnesses to the traumatic histories of the city's Armenian population which decreased throughout the 1910s and 1920s to the tiny community it is today. As part of his project, Rakowitz used an ancient tradition of mixing ground bones in his plaster, including bones from dogs who may have died on Sivriada, and reflected on the contradictions, paradoxes and violence of society, even while celebrating craft and communities of artisans.

.....

(Figure) Jacques Lacan, lecture notes for seminar, 1979 (http://www.ecole-lacanienne.net/fr/p/lacan/mnouvelles/paris-7/stenotypies-version-non-j-l-seminaire-xxvi-la-topologie-et-le-temps-1978-1979-98)

Rakowitz' engagement with this craft opens larger questions about the transmission of knowledge and skill sets, and the maintenance of tradition as a resistance against cultural erasure. A final component of the project is based on rubbings from the architectural motifs on the facades—the skins—of buildings throughout the city, creating an architectural and urban 'séance', conjuring the ghosts of citizens forcibly forgotten.

V. The Planet without a Visa

One day, I went to visit Orhan Pamuk on the island of Büyükada, formerly called Prinkipo, where Leon Trotsky (1879–1940) was exiled for four years from 1929 to 1933. He showed me Trotsky's last temporary house on the island. It was roofless, by the sea, and overgrown with plants both wild and cared for by its current housekeeper. This may have been the house where Trotsky wrote his autobiography, *My Life*, in 1929.[23]

I was surprised, therefore, that there was no plaque, nor mention of his stay there.

Having opposed Stalin's bureaucratisation of the revolution of October 1917, and the idea of a state communism after Lenin's death, Trotsky lost power and was expelled from the Communist party in 1927 and sent to Alma Ata in Kazakhstan. From there he incessantly wrote letters and sent articles to fellow opponents of the government of the USSR both in the Soviet Union and internationally. He was further exiled to Constantinople in early 1929, via steam freighter boat from Odessa across the Black Sea. He wrote his autobiography during his first year on Büyükada. In his introduction to *My Life*, he wrote:

> The very fact of [this book's] coming into the world is due to the pause in the author's active political life. One of the unforeseen, though not accidental, stops in my life has proved to be Constantinople. Here I am camping – but not for the first time – and patiently waiting for what is to follow. The life of a revolutionary would be quite impossible without a certain amount of 'fatalism'.

So Trotsky was exiled and on retreat, and yet from there his words and writings were sent out into the world with enormous energy and impact. Shortly after visiting Trotsky's house, I watched Laura Poitras' 2014 documentary film about Edward Snowden, *Citizenfour*, which portrays two weeks of Snowden's life with journalists in a hotel room in Hong Kong, just before going public with revelations about illegal secret surveillance systems in our contemporary world. It occurred to me that the agora of today may not be in the public square, or park, but possibly in the freer retreat of an anonymous house on Büyükada, or in a hotel room, camping or waiting for what is to come, if properly wired and connected to others. This was the start of the idea to organise *SALTWATER: A Theory of Thought Forms* as a concerted presentation of isolated artworks in venues, mostly remote from the city center and isolated from each other, ranging from the Küçük Mustafa Paşa Hammam in the Old City where **Wael Shawky** presents a new installation of the *Secrets of Karbala*, his film about the Crusades from an Arab perspective which ends with the sack of Constaninople by the Crusaders, to a former bank vault on Bankalar Street where **Walid Raad** presents sculptural installation of crates from which art objects seem to have escaped, referring to the need for art to be freed from its hoarding in the age of creative capitalism.

While on retreat, Trotsky hoped to continue the proletariat revolution worldwide and he was attempting to leave Turkey for a country where he would be given asylum, such as Germany, Norway or the United Kingdom. Every application for a visa from

Constantinople was refused and none of these countries gave him asylum.[24]

The last chapter of *My Life*, titled 'The Planet without a Visa', poignantly prefigures our own times:

> The democratic right of asylum obviously does not consist in a government's showing hospitality to people who hold views similar to its own – even Abdul Hamid did that. Nor does it consist in a democracy's admitting exiles only with the permission of the government that exiled them. The right of asylum consists (on paper) in a government's giving refuge even to its opponents, provided they undertake to observe the country's laws. At times, it seemed as if I were attending a 'pan-European' performance of a one-act comedy on the theme of principles of democracy. ... The play remains very instructive: Europe without a Visa. There is no need to mention America. The United States is not only the strongest, but also the most terrified country. Hoover recently explained his passion for fishing by pointing out the democratic nature of this pastime. If this be so – although I doubt it – it is at all events one of the few survivals of democracy still existing in the United States. There the right of asylum has been absent for a long time. Europe and America without a visa. But these two continents own the other three. This means – The planet without a visa.[25]

On Büyükada, there is a hotel called Splendid. Built in 1908–11, it is one of the oldest hotels in Istanbul. It reminded me of a building in an early work by **William Kentridge** called *Tide Table* (2003). Learning of Trotsky's exile on the island, Kentridge chose to create a work titled *O Sentimental Machine* where the hotel itself would become a character, along with Trotsky, his secretary and his followers. The long journey of visitors to reach Büyükada island to view the work reacalls Trotsky's long sea journey from Odessa. Sensitive to the fragmentation of the self before the events of history, Kentridge created a multichannel audio and video installation where the visitor is caught in a hallway of the hotel overhearing conversations behind closed doors, or seeing through those doors into private worlds inside. *O Sentimental Machine* explores the sense of participating in historical events at a distance, by sending or receiving letters, like Trotsky dictating messages to his secretary and sending them off into the world. Logical argument and language break down into different tracks, just as utopias such as Trotsky's failed, and the need and impossibility for utopian thinking is expressed through an imaginary office romance featuring Trotsky's secretary and a megaphone, which represents Trotsky's idea of the human as a sentimental but programmable machine.

Kentridge's fascination with avant-garde theatre and the politically engaged art forms of the early twentieth century – a trajectory of modernism that holds on to the figurative as a way to reflect the world – is evident here. He overlays sound (a speech by Trotsky in French, a Turkish song from the 1920s, the music produced by the Theremin – an early Russian electronic instrument – fragments of a Greek song, the Internationale) with shadow play and fragments of archival footage, as well as references to The Marx Brothers' *Duck Soup* of 1933 (about a mad dictator who creates havoc) and new footage made from constant erasure and redrawing, to depict a fractured, unfinished history, where Trotsky is a modern subject attempting to dictate his letters and articles to the world, but who is stuck between intention, agency, logic,

fascination and impotence. There is no direct reference to Trotsky in the grandiose installation of sculptures that **Adrián Villar Rojas** has created for the sea, just off the pebble beach and waterfront of his house on Büyükada. Villar Rojas' artwork is comprised of over twenty-nine sculptures of animals placed, alone or in groups, on twenty cement plinths in the sea just a few meters off the shore. The animals face the house, gaze menacingly back at the house, as if waiting for someone – perhaps Trotsky's ghost or perhaps us, the visitors to the exhibition – to appear. Are they embodied manifestations of Trotsky's own nightmares, the fears of an unsatisfied revolutionary having let down a leaderless, disoriented and disenfranchised humanity almost 100 years before? Or, in Kleinian psychoanalytic terms, do they represent the fear of failure of the too good mother, or the absent mother?[26] Indeed, the work is titled *The Most Beautiful of All Mothers*, as if Villar Rojas is referring to a Kleinian view of artistic practice as a form of healing and reparation through repetition of trauma in play. Each highly finished white fiberglass animal (a gorilla, gazelle, rhino, bison or hippo, for example) carries another equally highly crafted brown earthy animal on its back (a lion is on top of the gorilla for instance), combining like a chimera. The upper animals were made by combining organic waste and inert materials found in Istanbul area and also brought from other countries – from seashells to vegetables, fishing nets, bones, shards of glass, vegetables and even flesh – with a mixture of soil, sand, salt, asphalt, cement, natural pigments, compost and resin.[27]

There is a contrast and an alliance here between the lower animal, whose surface is smooth, like a modern boat, resistant to the corrosion of salt water, and the animal on its back, much more prone to corrosion and decomposing in the sea water, yet safely held above. Perhaps these animals rising like zombies or monsters of the mind from the sea, return from whence we all came, the primal broth of life, are the last inhabitants on earth, who have returned, in some imaginary future, after the catastrophes of the Anthropocene, to haunt and reclaim the land.

The journey to reach the artwork is part of the work, which thus comprises the act of 'arriving'. To arrive at this return of the repressed, you pass through the front gate on a little street and enter a garden filled with scent of fennel, wild broccoli, figs, flowers and grasses, and then through the ruins of the roofless old brick house, itself overgrown with vines, bushes and weeds. Perhaps in an attempt to shed the uncomfortable yet exhilarating sensation of having intruded into the private space of a person who 'made' history, we may walk down a winding path towards the sea, in search of a peaceful moment. Our feet tread on tiles that were walked upon by Trotsky and his family, guards and assistants, and we feel the momentary cancellation of the gap between myth and fiction, on the one hand, and daily life and reality, on the other. But just as we hope for a release of this guilt or shame as we pass through the iron gate to exit the house onto the pebble beach, our gaze is returned by the accusing, ominous creatures, halting our search for relief.

There is one more knot in this exhibition that I would like to describe. Has been knotted here, in Istanbul, folding together different events and historical moments. It speaks about the transformative agency and potential that art can have, its *useability*, through the struggles for Aboriginal rights of the Yolngu people of Northeast Arnhem Land in Queensland, and how their struggles have resulted in laws being changed and rights being acknowledged throughout Australia. Indeed, the same people and their descendants, created the objects and artworks from 1935 through the late 2000s that changed the way people live in Australia, and may provide an interesting example or inspiration for other social processes in the

world, including in Turkey. The story starts with two small bark message sticks – *Maak* (9 July 1935) by Natjialma, Maw' and Dhangatji Mununggurr, and *Maak* (12 July 1935) by Wonggu Mununggurr – and proceeds through a colourful series of drawings on brown paper made in 1947, through the *Bark Petitions* of 1963, followed by the *Saltwater Paintings* of 1998– 2008 and their use as evidence in trials for sea rights. The early 1935 message sticks were exchanged at the Yirrkala mission between the anthropologist Donald Thompson and Wonggu Mununggurr, whose sons were jailed in Darwin at the time. Thompson brought a message stick from Wonggu's sons, saying they were well, and brought back a reply message stick from Wonggu to his sons. This initiated a peaceful relation between whites and blacks in the area of Yirrkala that avoided violent confrontation, repression and massacre of the Yolngu Aboriginals through punitive expeditions. The next chapter is the Yirrkala crayon drawings of 1947, where twenty-seven senior cultural leaders of the community, including Wonggu, drew their knowledge and laws on brown paper so that anthropologist Ronald Berndt could take them back to Perth upon leaving the community. They most probably drew them as an act of safe keeping, since at the time the news from the Pacific Ocean of World War II and the Atomic destruction will have been arriving in waves and echoes, causing anxiety and the fear of losing lives and one's culture. A selection of these drawings is now in Istanbul. In the anthology section of this catalogue, the Yolngu artist **Djambawa Marawili** decided to reprint a selection of the Third Vincent Lingiari Memorial Lecture, titled 'We Know These Things to Be True', delivered on 20 August 1998 by Galarrwuy Yunupingu, Chairman of the Northern Land Council. In that text, Yunupingu speaks of the differences between Aboriginal law and Balanda (white people's) law. He tells the story of how a mining company cut down a sacred banyan tree at Nhulunbuy near Yirrkala in the early 1960s, thus provoking the first struggle for land rights in Australia because the elders of the community decided to send a petition for the rights of their people to the Federal Government in Canberra. Glued onto two pieces of painted bark, it is today known as the 'Bark Petitions' of 1963, and it effectively initiated the process of achieving Land Rights in Australia, that is autonomy over certain areas of land, effectivetly restituted to those communities.

Finally, after the discovery of illegal barramundi fishing in 1996 at the Garrangali sacred site, a legal case was lodged in 2002. In order to exclude commercial and recreational fishing there, Yolngu artists gave evidence, including their paintings, to prove their knowledge and thus custodianship rights over tidal waters near their lands. The Saltwater trials and appeals ran from 2005 until 2008, when the High Court of Australia effectively granted the Yolngu people Sea rights 'to the extent of the tidal influence'.[28]

Büyükada, 3 August 2015*

* In this essay, I have focused on a small number of artists and artworks in the exhibition in order to illustrate the arguments of *SALTWATER: A Theory of Thought Forms* in a succinct manner. To all my friends whose work has not been discussed in this essay, I will write about your work in the future, I promise.

Notlar / Notes

(1) Henri Focillon, *Life of Forms in Art* [Sanatta Biçimlerin Yaşamı] (New York: Zone Books, 1992, birinci baskı, *La Vie des Formes*, 1943), s. 33.
Henri Focillon, *Life of Forms in Art* (New York: Zone Books, 1992, first ed., *La Vie des Formes*, 1943), p.33.

(2) Donna Haraway, "SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far" [Bilimkurgu, Spekülatif Masallaştırma, Sicim Figürleri], 2011 Pilgrim Ödülü Konuşması: http://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/ (Erişim tarihi: 26 Temmuz 2015). Donna Haraway, 'SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far', 2011 Pilgrim Award Speech, http://adanewmedia.org/2013/11/issue3-haraway/ (accessed 26 July 2015).

(3) Burada Laura Marks'ın betimlediği kıvrım açma ve kıvırma estetiğine başvuruyorum: "Önerdiğim kıvrım açma ve kıvırma estetiğinde üç düzey –imaj, enformasyon ve sonsuz– birbirini kıvırır ve birbirinden açılır. "Kıvırma" terimini kuantum fiziğinden ödünç alıyorum; bu terim, birbirinden uzakta duran ama her biri tüm diğerlerinin ne yaptığını "biliyormuş" gibi hareket eden atomaltı parçacıkların davranışlarını gözlemleyen David Böhm'ün yazılarında çok güzel açıklanmıştır. Böhm, kuantum düzeyinin altında bütün maddelerin karşılıklı bağlantılı olduğu sonucuna varmıştır. Böhm'ün "saklı düzen" teorisi, evrenin görülemeyen temel bir düzenini açıklar; bu düzen ancak algılanabilir etkileriyle bilinebilir. Örneğin elektronların hareketi, bir dalga denklemi bakımından anlaşılabilir. Dalga, maddede, elektronun davranışında kıvrılmış haldedir; elektronlar dalgadan itibaren açılır... Görüntüler ve enformasyon dünyaya gelir ve hiç durmayan bir açılma ve kıvrılma akışı içinde sonsuza geri yuvarlanır... gördüğümüz, duyduğumuz ve dokunduğumuz algılanabilirliklerin altında yatan bir kod katmanı vardır. Kod ise başka bir şeyin arayüzünü oluşturur: Programcıların kod yazdıkları, sanat çalışmalarının düşlendiği, kâr elde edildiği veya zarar edildiği ve dahasının, sonsuzca daha fazlasının gerçekleştiği maddi ve imgesel dünya." Laura Marks, *Enfoldment and Infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art* [Kıvrılma ve Sonsuzluk: Yeni Medya Sanatının İslami Bir Soykütüğü], Cambridge: MIT Press, 2010, s. 5–6. [Bknz bu katalog, s. 254-255].
I refer here to aesthetics of unfolding and enfolding as described by Laura Marks: 'In the aesthetics of unfolding and enfolding that I am proposing, three levels – image, information, and the infinite – enfold each other and unfold from each other. I borrow the term enfoldment from quantum physics, where it was most beautifully expressed in the writings of David Böhm, who observed the behavior of subatomic particles that are far apart but act as though they "know" what each other is doing. He concluded that beneath the quantum level, all matter is interconnected. Böhm's theory of the implicate order describes an underlying order of the universe that cannot be seen; it can be known only through its perceptible effects. For example, the action of electrons can be understood in terms of a wave equation. The wave is enfolded in matter, in the electrons' behavior; the electrons are unfolded from the wave ... Images and information come into the world and roll back into the infinite in a ceaseless flow of unfolding and enfolding ... There is a layer of code underlying the perceptibles we see, hear, and touch. Code in turn forms an interface to something else: the material and imaginal world in which programmers write code, artworks are dreamed up, profits are reaped or lost, and more, infinitely more.' Laura Marks, *Enfoldment and Infinity. An Islamic Genealogy of New Media Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), pp.5–6. [See this catalogue pp.255-256].

(4) Rene Gabri ve Ayreen Anastas'ın 16 Temmuz 2015 tarihli e-postası (vurgular benim).
E-mail from Rene Gabri and Ayreen Anastas, 16 July 2015 (italics added).

(5) "İş görmez" kelimesiyle, insanın hayatını anlamlı ve eksiksiz olarak yaşaması duygusu ve anlayış üreten ama mübadeleye uygun maddi veya gayri maddi metaları illa ki imal etmeyen, böylece üretim toplumunun "dışında kalan", yine de aynı zamanda sanat biçimleri olan birtakım hayat biçimlerini imal etme çabalarına gönderme yapıyoruz. Daha 1995'teki ilk icralarından itibaren Huyghe iş görmez bir icradan yana olan "L'Association des Temps Libérés (A.T.L. – Özgürleştirilmiş Zamanlar Derneği)" önerisinde bulunmuştur. Bkz. Giorgio Agamben, *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government* [Krallık ve Şan: Ekonomi ve Yönetimin Teolojik Bir Soykütüğü İçin], Stanford: Stanford University Press, 2011.
By 'inoperative', we refer to labours that generate understanding and a sense of living one's life meaningfully and fully, but that do not necessarily produce exchangeable commodities whether material or immaterial, thus 'opting out' from productive society, yet producing forms of life that are also forms of art. Ever since his early practice in 1995, Huyghe has suggested L'Association des Temps Libérés (A.T.L.)" which argues for an inoperative practice. See Giorgio Agamben, *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2011).

(6) Adorno'nun sol avangardist bir pozisyondan kitle kültürüne yönelttiği eleştiriler ilk olarak 1930'ların sonlarında, kültür endüstrisi ve popüler müzik hakkındaki yazılarında kendini göstermiştir. O dönem için "güncel sanat", gösteriyle aptallaştırmanın tuzaklarından uzak güvenli bir limandı.
Adorno's critique of mass culture from a leftist avant-gardist perspective first appeared in the late 1930s in his writings on the culture industry and popular music. At that time, 'contemporary art' was a safe haven from the pitfalls of stupefaction through spectacle.

(7) Pierre Huyghe'ün yazara gönderdiği 30 Temmuz 2015 tarihli e-postadan.
Pierre Huyghe in an email to the author, 30 July 2015.

(8) *a.g.y.*
Ibid.

(9) Bu arada 2012'deki *dOCUMENTA (13)*'ün sanatsal direktörü olarak o sergiye katılan sanat yapıtlarından çoğunu, belki Türkiye ile dünya üzerinde dolaşan birçok geçmiş ve mevcut hayalet olduğu için, üç yıl sonra İstanbul'a da ekledim; sanal âlemde katılım konusu çok abartılıyor, ama öte yanda ziyaretçileri etkinliklere dahil eden daha az sayıdaki sanat yapıtı için çok daha düşündürücü bir katılım tarzı da var. Edim olmayan bir iş olarak beklemek konusunda bkz. Ivo Andrić, *Notebooks 1942-1974* [Defterler], *Collected Works* [Toplu Eserleri], c. 17, Udruženi Izdavaci (Birleşik Yayıncılar): Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna zalozba Slovenije, Misla, Pobjeda, 1981, s. 220-223; bu katalog için Irena Haiduk tarafından çevrildi, s. X.
While, as director of *dOCUMENTA (13)* of 2012, I included many participatory artworks, in Istanbul three years later, perhaps because there are so many past and present ghosts haunting both Turkey and the world, and so much hype about participation in the digital realm, there is a more contemplative mode, with fewer artworks that involve the visitors in activities. See the non-act of waiting as detailed in Ivo Andrić, *Notebooks 1942–1974, Collected Works*, vol. 17, Udruženi Izdavaci (United Publishers): Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna zalozba Slovenije, Misla, Pobjeda, 1981, pp. 220-223, translated in this catalogue by Irena Haiduk, p. XLV.

(10) William Shakespeare, *Fırtına*, çev. Bülent Bozkurt (İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 2000) Perde I, Sahne II, s. 18-19.
William Shakespeare, *The Tempest*, Act 1, Scene 2.

(11) *a.g.e.* s. 38.
Ibid.

(12) Yazarla Griselda Pollock'un Şubat 2014'teki bir sohbetinden. Bkz ayrıca Griselda Pollock, "The Time of Drawing: Drawing Time: micro/macro (1998--) by Christine Taylor Patten" [Christine Taylor Patten'dan Resmetmenin Zamanı: Resim Zamanı: mikro/makro (1998--)], *Encounters in the Virtual Feminist Museum*: Time, Space and the Archive [Sanal Feminist Müzede Karşılaşmalar: Zaman, Uzam ve Arşiv] (London and New York: Routledge, 2007), s. 200-233.
From a conversation between the author and Griselda Pollock, February 2014. See also Griselda Pollock, 'The Time of Drawing: Drawing Time: micro/macro (1998—) by Christine Taylor Patten', *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (London and New York: Routledge, 2007), pp.200-233.

(13) Kitap üzerinde çalışmaya tahminen 1901'de başlamışlar.
Their work on the book presumably began around 1901.

(14) Bkz. bu katalogda s. 28.
See p.29 of this catalogue.

(15) Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* [Evrenle Ortada Buluşmak. Kuantum Fiziği ve Madde ile Mânânın Dolaşıklığı] (Durham: Duke University Press, 2007).
Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham: Duke University Press, 2007).

(16) Kunsthalle Basel, *Week* (Ocak 2012), d13, *Raum der Rhythmen* (Ritimler Odası) 1912, Viyana MAC Re-illuminations, MAXXI *A Room of Rhythms / Curva* (2014).
Kunsthalle Basel, *Week* (January 2012), d13, *Raum der Rhythmen* (Room of Rhythms) 1912, Vienna MAC Re-illuminations, MAXXI *A Room of Rhythms / Curva* (2014).

(17) Cevdet Erek'in bu katalog için Henri Lefebvre'in ritim ve ölçüleri analiz eden bir yazısını seçmesi tesadüf değil: "Müzikal zaman *yaşanmış* zamanla örtüşür mü? Ya da hayali zamanla (süreyle)? Mecazi midir? Schopenhauer'dan bu yana teorisyenler (özellikle Boris von Schlözer) bu soruyu sormamış olmasalar da, karanlıkta bıraktılar. Dahası, ritmik olan bir kenara bırakıldığında (yaşanmış veya düşsel) zaman kavramı soyut kalır. Ancak müzikal zamanı mekânın dışında *özsel* (veya varoluşsal) olarak ele almak doğru olur mu? Hayır! Ses, bir mekânı ve varoluşun aletlerini işgal eder. Müzikal zamanın mekânsallaşması bir ihanet sayılamaz. Belki de müzik bir zaman ve mekân bütünlüğünün, ittifakının var olduğunu farz eder. [Belki de] ritmin içinde ve sayesinde?" Bknz. bu katalog s. 210.
Not by chance, Cevdet Erek selected a writing by Henri Lefebvre for this catalogue that analyses rhythms and measurements: 'Does musical time coincide with lived time? Or with imaginary time (duration)? Metaphorical? Theorists since Schopenhauer (notably Boris von Schloezer) have left the question in the dark, though not without having posed it. Furthermore, the concept of (lived or dreamed) time remains abstract if one leaves the rhythmic aside. But would it be right to treat musical time as essential (or existential) outside space? No! Sound occupies a space, and the instruments of existence. The spatialisation of musical time cannot be deemed a betrayal. Perhaps music presupposes a unity of time and space, an alliance. In and through rhythm?", p.211.

(18) Klein şişesi sol ve sağın tutarlı biçimde tanımlanamayacağı bir yüzeydir (iki boyutlu bir manifold). Bununla ilişkilendirilebilecek diğer yönsüz nesneler arasında Möbius şeridi ve izdüşüm düzlemi sayılabilir. Möbius şeridi sınırları olan bir yüzeyken Klein şişesinin sınırı yoktur (karşılaştırmak için, kürenin sınırları olmayan yönlü bir yüzey olduğunu düşünebiliriz.) *Wikipedia*'dan (Erişim tarihi: 23 Mart 2015).
The Klein bottle is a surface (a two-dimensional manifold) in which notions of left and right cannot be consistently defined. Other related non-orientable objects include the Möbius strip and the real projective plane. Whereas a Möbius strip is a surface with boundary, a Klein bottle has no boundary (for comparison, a sphere is an orientable surface with no boundary." From *Wikipedia* (accessed 23 March 2015).

(19) Sodyum kanalı, nöron hücrelerinin zarındaki seçici bir geçittir, çünkü sadece sodyum iyonlarının geçmesine izin verir ve bu şekilde bütün beyin ve vücut sisteminin çalışmasını sağlar.
The sodium channel is a passageway in the membrane of neuron cells that is selective because it lets only sodium ions (positively charged sodium atoms, that have given up one electron to bond with another atom) pass through, and thus allow for the entire brain and body system to work.

(20) Lynn Margulis, Celeste A. Asikainen ve Wolfgang E. Krumbein (haz.), *Chimeras and Consciousness: Evolution of the Sensory Self* [Kimeralar ve Bilinç: Duyumsal Benliğin Evrimi] (Boston: MIT Press, 2011), s.1–6.
Lynn Margulis, Celeste A. Asikainen and Wolfgang E. Krumbein (ed.), *Chimeras and Consciousness: Evolution of the Sensory Self* (Boston: MIT Press, 2011), pp.1–6.

(21) 1970'lerin ortasında ve 1980'lerde çizdiklerinden, 1999'da 6. İstanbul Bienali'nde sergilenen *Shadow Procession*'a (Gölge Kafilesi'ne) varıncaya dek.
From his early drawing in the mid-1970s and 1980s, to *Shadow Procession,* shown at the 6th Istanbul Biennial in 1999.

(22) Bir dizi sinemacı bu tabloya saygı duruşunda bulunmuştur: Örneğin Bernardo Bertolucci'nin 1900'ünde (1976) giriş jeneriğindeki yazılar tablodan *zoom-out*'la gösterilirken, Eisenstein'ın *Ekim*'inde (1928) protesto ve kalabalık sahneleri Pellizza'nın başyapıtından esinlenmiştir.
A number of filmmakers paid homage to this painting. For example, in Bernardo Bertolucci's 1900 (1976) the initial credits are displayed over a zoom out of the painting, while in Eisenstein's *October* (1928) the scenes of crowds and protest are inspired by Pellizza's masterpiece.

(23) Ocak 1928'de mevcut Sovyet hükümeti tarafından sürgüne gönderildim; Çin sınırında bir sene geçirdim; Şubat 1929'da Türkiye'ye tehcir edildim ve bu satırları şu anda İstanbul'da yazıyorum." Lev Troçki, *My Life. An Attempt at Autobiography* (Hayatım: Bir Otobiyografi Denemesi) (New York: Charles Schribner's Sons, 1930), s.iv; [Türkçesi: *Hayatım,* çev. Müntekim Ökmen (İstanbul: Yazın Yayıncılık, 1999)].

'In January, 1928, I was sent into exile by the present Soviet government; I spent a year on the Chinese frontier; in February, 1929, I was deported to Turkey, and I am now writing these lines from Constantinople.' Leon Trotsky, *My Life. An Attempt at Autobiography* (New York: Charles Schribner's Sons, 1930), p.iv.

(24) Sonunda 1933'te önce Fransa'ya, ardından Meksika'ya gitti.
Trotsky finally left in 1933 for France and then Mexico.

(25) Troçki, *a.g.e.*, s. 449-56.
Trotsky, *op. cit.*, pp. 449–56.

(26) Melanie Klein'ın teorisinde hem gereğinden iyi anne hem de ortalıkta görünmeyen anne hasede yol açar. Haset de yıkıcı bir dürtüdür, hem suçluluk duygusu hem de sadizm doğurur. Buna karşılık yeteri kadar iyi olan anne şükran duygusu telkin eder ki bu da sevgi ve yaşam içgüdüsünün ifadesidir. Klein'ın konuyla ilgili ufuk açıcı yazısının başlığı: "Haset ve Şükran" (1957).
In Melanie Klein's theory, both the too-good mother and the absent mother provoke envy, which is a destructive impulse causing both guilt and sadism, while the good-enough mother inspires gratitude, which is an expression of love and life instinct. Her seminal essay on the topic is 'Envy and Gratitude', 1957.

(27) Ayrıca sözü geçen 'hayvanlar'ı imal etmek için kullanılan bütün kabuklar, kürkler, deriler, dallar ve kocaman diğer şeyler sadece Türkiye'den değil, aynı zamanda Arjantin, Güney Kore, Meksika, Şarika, İngiltere ve Fransa'dan geldi; ben sadece ekibimle seyahat etmiyorum, toplayıp biriktirdiğimiz malzemeler de bizimle birlikte bir nevi göçebe arşivi olarak naklediliyor." Adrián Villar Rojas'ın yazara 3 Ağustos 2015 tarihli e-postası.
'Besides, all the shells, furs, skin, branches etc used to manufactures the aforementioned "animals" come not only from Turkey but also from Argentina, South Korea, Mexico, Sharjah, England and France; I'm not only traveling with my team, materials we gather and collect are being shipped with us as a sort of nomadic archive', E-mail from Adrián Villar Rojas to the author, 3 August 2015.

(28) Bu, Avustralya'da Aborijin halklarının, toprakları yakınındaki gelgit bölgelerinde sular üzerinde yasal gözetim hakkı kazanmalarını sağlayan ilk hukuk zaferidir.
'This was the first legal victory in Australia for Aboriginal peoples to achieve legal custonianship over portions of waters in the tidal area near their lands.

Denemeler

Essays

Emin Özsoy

Tuzlu Su Mucizesi: Okyanus Bilim ve Kültürünün Merkezinde Türk Boğazları

Türk Boğazlar Sistemi (Marmara Denizi, Çanakkale ve İstanbul Boğazları'ndan oluşan ve Akdeniz'le Karadeniz'i birbirine bağlayan su kanalları dizisi) mucizevi bir doğal tuzlu su müzesidir. Bu sistem, komşu kıtalarda kendini gösteren insan uygarlıklarına hizmet etmiş olduğu gibi, canlı ve cansız maddeler ve enerjinin denizler arasında taşınmasını da düzenler.

Bu doğal tuzlu su sığınağında yer alan eski insan yerleşimlerinin, bizim zamanımızdan ziyade eski Truva, Bizans ve ipek yoluna özgü bir biçimde çevreyle uyum içinde yaşayıp, balıkçılık ve ticarette öne çıkmaları rastlantısal değildir.

"Eski Dünya"nın antik elyazmaları ve haritalarında kayıtlı ilk coğrafi keşifler burada yapılmıştır. Ortaçağ'ın keskin doğa gözlemcisi ve yetenekli kaptanı Piri Reis'in hayranlık uyandırıcı dünya haritası, 1513'te burada, Gelibolu'da (Gallipoli) oluşturulmuş, bunu 1681'de Marsili'nin deneyleri izlemiştir. Galile bilimsel devriminin çocuğu olan Marsili, gerçekleştirdiği benzersiz tuzlu su yoğunluk ölçümlerine dayanarak modern okyanus biliminin temellerini burada atmış ve bu sayede modern oşinografinin başlangıcından yaklaşık üç yüz yıl önce, Boğaz değişim akıntılarının nedenlerini ilk kez açıklamıştır.

Marsili'den yüzyıllar sonra, Yüksek Performanslı Hesaplama, yerinde ve uydu gözlem yöntemleri sayesinde, İstanbul Boğazı "maksimum değişim" rejiminin denetlediği Türk boğazları değişim akımlarının bugün daha iyi anlaşılabildiğini umut ediyoruz (bkz. Resim 1 ve 2).

Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları'nda yaşanan sanat ve kültürün insanlığa ortak bir miras olarak kalan bu gelişimine, kıtaların ve denizlerin bir araya geldiği bu birleşme noktasında rastlamamız hiç şaşırtıcı değildir. İstanbul Boğazı'nın güzelliği, efsaneleri ve tarihi, Konstantinopolis'i kendisine model alan Venedik de dahil olmak üzere, çağlar boyunca toplumlara esin vermiştir. İki tuzlu su uygarlığı arasındaki etkileşim, işbirliği ve rekabet arasında gidip gelmelerle birlikte, hep devam etmiştir. Bununla birlikte, hidro-iklim, dolaşım, ekoloji ve tektonik altyapıdaki aşırı dengesizlikler, bu duyarlı sistem üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır ve gelecek toplumları etkilemeye devam etmeleri olasıdır. Bölge, bir yandan iklim değişikliğine en duyarlı bölgelerden biri olmasının yanında, antroposen döneminde giderek ağırlaşan ve çağımızda tehlikeli şekilde artan nüfus baskıları ile İstanbul mega-kentini yaratmış durumdadır. Bölge ayrıca, tam altından geçen Kuzey Anadolu Fay Hattı nedeniyle, en etkin deprem bölgelerinden biridir. Zemindeki kırılmanın, 1999'da yaşanan büyük yıkımı izleyerek, bölgeye büyük zararlar vermesi kaçınılmazdır.

İnsanlık önüne yalnızca çözebileceği sorunları koyar. Devraldığımız insani gelişim mirasının yanı sıra, insan sermayesinin serpilmekte olduğu çağımız, doğal ve insan kaynaklı risklere tanı konulması ve bu risklerin sanat ve bilim –özellikle 2015 İstanbul Bienali'nin ruhunda somutlaşan bilgi– yoluyla önüne geçilmesi konusunda umut veriyor. Kuşkusuz doğa da pekâlâ işin içine karışabilir, hatta belki de içinden geldiğimiz, toprağı ebediyen sarıp sarmalayan tuzlu su biçiminde.

Çeviren Münevver Çelik

Emin Özsoy

Saltwater Magic: Turkish Straits at Centre Stage of Ocean Science and Culture

The Turkish Straits System (the series of waterways including the Marmara Sea, the Dardanelles and the Bosphorus that link the Mediterranean and the Black Sea) is a miraculous natural saltwater museum. It regulates the transport of materials, living matter and energy, as well as serving the human civilisations that have emerged in the neighbouring continents.

It is no coincidence that early human settlements in this natural sanctuary of saltwater thrived on fishing and trade, while living harmoniously with the environment, which is more typical of ancient Troy, Byzantium and the silk-road than our times.

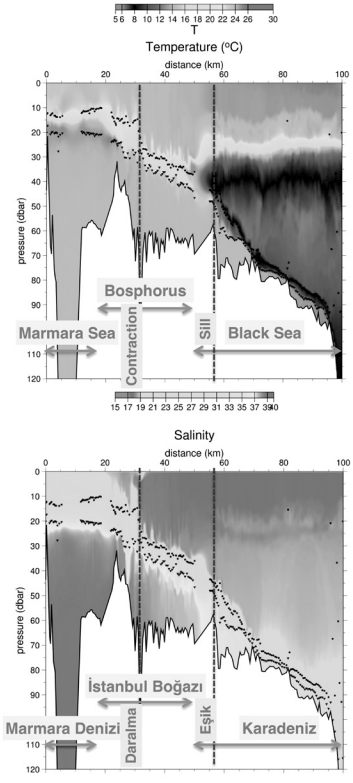
The first geographic discoveries recorded in ancient manuscripts and maps of the 'Old World' were made here. The astounding world map of Piri Reis, keen observer of nature and skilled captain of the Middle Ages, was constructed here at Gelibolu (Gallipoli) in 1513, followed by the experiments of Marsili in 1681. An apprentice of Galilean scientific revolution, Marsili laid the foundations of modern ocean science based on his unprecedented measurements of saltwater density, revealing Bosphorus exchange currents about three centuries before the beginnings of modern oceanography.

It is only today, with the use of High Performance Computing, in-situ and satellite observations, that we hope to have a better grasp of the Turkish Straits exchange flows regulated by the unique 'maximal exchange' regime at the Bosphorus (Figures 1 & 2).

It is not surprising to find the development of arts and culture at this convergence point of continents and marine realms, experienced by the Byzantine and Ottoman empires, and presenting a common heritage for human beings. The beauty of the Bosphorus, its legends and history, have inspired communities throughout the ages, including Venice, which modelled itself after Constantinopolis. The exchange between the two centres of saltwater has continued, with alternating modes of cooperation and competition.

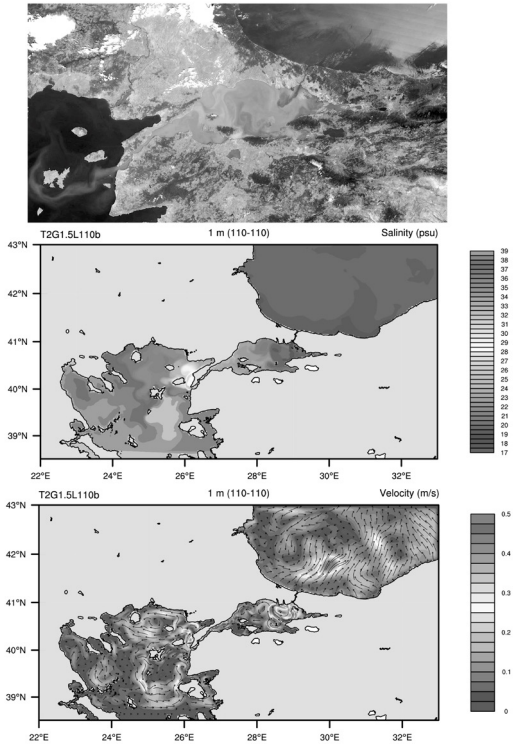
Yet the extremes in hydro-climate, circulation, ecology and tectonics have had a lasting impact on this sensitive system, and can be expected to continue to impact future societies. The region is one of the most sensitive to climate change, while increasing population pressures throughout the anthropocene, which continue at an alarming rate in modern times, have created the megacity of Istanbul. The region is also one of the most active earthquake zones, with the North Anatolian Fault running right through the region. The tear in the foundations is expected to encroach further on the region, following the great destruction of 1999.

Humans inevitably set themselves only those tasks they are able to solve. The current age makes one hopeful that natural and anthropogenic risks can be identified and resolved through knowledge, art and science – knowledge that is embodied in the spirit of Istanbul Biennial 2015. Of course, nature may well intervene, perhaps in the form of saltwater, from where we originally came and which eternally hugs the land.



(Resim 1/Figure 1)

(Resim 1) İstanbul Boğazı değişim akımları ile ilişkili olarak Boğaz ve çıkışlarında deniz suyu özelliklerinin değişimlerini gösteren sıcaklık (üstte) ve tuzluluk (altta) kesitleri, Özsoy vd. (2001). Alt ve üst akımları ayıran ara tabaka siyah noktalarla gösterilmiştir. Dikey çizgiler ise hidrolik kontrol konumlarını belirlemektedir.
(Figure 1) Temperature (top) and salinity (bottom) sections across the Bosphorus and its exit regions, after Özsoy et al. (2001), showing the evolution of properties with the exchange flow. The limits of the interfacial layer are marked by black dots, while the location of hydraulic control are shown by vertical lines.



(Resim 2/Figure 2)

(Resim 2) Türk Boğazlar Sistemi'nde yüzeyde değişim akımlarının görüntülenmesi (a) 25 Haziran 2003 tarihinde Marmara Denizi'nde kokolit patlamasını ve İstanbul ve Çanakkale Boğazları'ndan komşu denizlere yayılımı gösteren okyanus rengi uydu görüntüsü (en üstte), Özgür Gürses (doktora çalışması) tarafından geliştirilen düzensiz grid modelinde (b) anlık model yüzey tuzluluğu (ortada) ve (c) yüzey akıntıları (en altta).
(Figure 2) Turkish Straits exchange flows visualised by ocean colour satellite image on 25 June 2003 showing a coccolith bloom in Marmara Sea and jets issuing from the Bosphorus and Dardanelles into neighboring seas (top), instantaneous distribution of sea surface salinity (middle) and currents (bottom) during 2008 in the unstructured grid model developed by Özgür Gürses (PhD study).

Aurora Scotti

Pellizza da Volpedo'nun Il Quarto Stato*'su*

Giuseppe Pellizza (Volpedo, 1868-1907) *Il Quarto Stato*'yu (Dördüncü Kuvvet) 1898-1901 yılları arasında resmetti. Uzun, yaratıcı bir sürecin meyvesi olan bu eser, bir işçi güruhunun protestosundan esinlenmişti. Poz verenler Pellizza'nın Volpedolu çiftçi ve zanaatkâr hemşerileri arasından seçildi.

1891'de Pellizza, protesto yürüyüşünü Volpedo'nun Malaspina Meydanı'nda konumlandırmaya ve işçileri iki topluluk halinde canlandırmaya karar verdi: Ön plana, ilkin genç bir delikanlı, ardından da kolunda bebeğiyle bir kadın ile çevrelenen, farklı yaş gruplarından iki erkek yerleştirdi; bir ışık geçidiyle ayrılan arka tarafta ise, Torraglio Sokağı'ndan ilerleyen kadın ve erkekler yer aldı. Ön plana doğru hücum eden bu insan kitlesi *Il Quarto Stato*'da detaylı bir kompozisyona dönüşür. Ön planda yer alan çocuklu kadın ile iki erkeğe, üç ana grupta toplanmış ve farklı hatlara yerleştirilmiş derli toplu bir insan çoğulluğu eşlik etmekte ve tablonun her iki tarafını sınırlandıran iki figür yer almaktadır. Ayakların gölgelerle belirginleşen ritmik hareketi, aralarında cereyan eden diyaloğu vurgulayan karşılıklı el hareketleriyle birleşerek temsilin sabit, yüzeysi doğasına meydan okur. İşçilerin ağır ağır, uyum içinde kendisine doğru ilerlediği izleyici de böylelikle kendisini sahnenin içinde hisseder.

Figürlerin inşası, Pellizza'nın Rönesans sanatı üzerine almış olduğu eğitimin (Raffaello'dan Leonardo'ya ve Michelangelo'ya) yanı sıra, kontrast ve tamamlayıcı renk kriterlerini takip ederek, farklı tonlardaki toprak rengi zemin üzerine küçük dokunuşlarla cılız çizgiler boyayarak elde ettiği figür ve manzaraları inşa etmesini sağlayan geç dönem divizyonist tekniklere hâkimiyetini de belgeler. Yoğun renk örgüsü, seyircinin gözünde uyum halinde ve dağınık bir aydınlığa dönüşür; günbatımındaki gökyüzüne yaslanmış bitki yamalarından oluşan arka plandan, sıcak ve parlak günışığıyla aydınlanan ön plana doğru ilerleriz. Arka planda herhangi bir binaya ya da cemaat kilisesine yer vermenin reddedilmiş olması, tablonun sembolik bir yorumuna imkân tanır: Bu, bir hadisenin basit bir tasviri olmanın ötesinde, kararlı ve barışçıl bir protestoda sapasağlam birleşmiş işçilerin, parlak bir geleceğe doğru yürüyerek yaratabilecekleri yolun temsilidir. Bu yaklaşımla Pellizza, geç 19. yüzyılın ilerici sosyalizmini yankılar.

Il Quarto Stato 1902 Torino Kuadrienali'nde sergilendi. Emeğin onurunun bir sembolü olarak işçi sendikalarından gitgide takdir topladı ve 1920'de Milano Belediyesi tarafından satın alındı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalyan toplumunun dönüşüm ve gelişmelerine eşlik ederek güncelliğini korudu. Eser ayrıca birçok çağdaş sinema sahnesine esin verdi ve demokratik hareketin kilit imgelerinden biri haline geldi.

Çeviren Durdu Kundakçı

Aurora Scotti

Pellizza da Volpedo's Il Quarto Stato

Giuseppe Pellizza (Volpedo, 1868–1907) painted *Il Quarto Stato* (The Fourth Estate) between 1898 and 1901. The work emerged from a long creative journey inspired by the protest of a group of workers. The models for the figures in the painting were farmers and artisans chosen from amongst Pellizza's fellow citizens of Volpedo.

In 1891, Pellizza decided to situate the protest march in Volpedo's Piazza Malaspina, articulating the group of workers into two groups: in the foreground he placed two men of differing ages, flanked initially by a young boy, and later by a woman holding an infant in her arms; behind them, after a luminous passage, a group of men and women advances from Via del Torraglio. This mass of people pressing against the foreground became articulately composed in *Il Quarto Stato*. Accompanying the two men and the woman holding the child in the foreground is a compact multitude of people, arranged in various rows and linked into three large groups, with two figures delimiting the wings of the image. The rhythmic movement of feet, emphasised by the shadows, and the interconnected gestures that underline the dialogue running amongst the crowd, challenge the fixed frontal nature of the representation. The workers advance in a slow and cadenced movement towards the spectator, who is thus made to feel present in the scene.

The construction of the figures documents Pellizza's long study of Renaissance art (from Raphael and Leonardo to Michelangelo) as well as later divisionist techniques, through which he builds figures and landscape by painting thin lines with a light touch on a base of earthy colours in different tones, following the criteria of complementary colours and contrast. The dense chromatic weaving recomposes itself within the eye of the observer into a harmonious and diffuse luminosity; from the background, made up of spots of vegetation laid over a sky at dusk, we proceed to the foreground illuminated by warm solar light. The refusal to include any buildings or the parish church in the background suggests a symbolic interpretation of the painting: it is not the simple description of an event, but the representation of the path that the workers, solidly united in a determined and peaceful protest, can create by walking towards a bright future. In this approach, Pelizza echoes the progressive socialism of the late nineteenth century.

Il *Quarto Stato* was exhibited in 1902 at the Quadriennale in Turin. As a symbol of the dignity of labour, it became increasingly appreciated amongst workers' unions, and in 1920 it was purchased by the municipality of Milan. During the postwar period, it remained relevant to the developments and transformation of Italian society. It has also inspired numerous scenes in contemporary cinema and has become one of the key images of the democratic movement.

Translated by Rosa Pietroiusti



Giuseppe Pelizza da Volpedo
Il Quarto Stato (Dördüncü Kuvvet / The Fourth Estate) 1901
© Comune di Milano
Museo del Novecento di Milano'nun izniyle / Courtesy Museo del Novecento di Milano

Jean-Michel Vappereau

Üç Yüz Seksen Dört Kelimede Lacan

Freud 1942-1952 arasında on yedi cilt halinde toplanan bir eser yazdı, orijinal dilindeki adı: *Gesammelte Werke*.
Lacan yirmi yedi yıl boyunca Fransızca bir seminer verdi. Seminerinin yazıya geçirilmesi, tıpkı Homeros'un zamanında Yunanca söylediği şiirler için olduğu gibi, birtakım zorluklar arz ediyor. Doktor Lacan yazılarını da iki cilt halinde yayımladı (*Ecrits*). Psikanalizin aklını ele almak için gerekli Mantığı işleyebilmek amacıyla matematiksel, kümeci ve topolojik, yani *metrik olmayan* bir yazı geliştirdi.
Bu nedenlerle, acelesi olan bir okura, Freud'a göre psikanaliz Lacan'a göre psikanalizden farklı gelebilir. Fakat Dante'nin "Halk Dilinde Fesahat" başlıklı yazısında altını çizdiği ve gösterdiği üzere, yazıya geçirilse bile konuşma dilinin yazı dilinden farklı olduğunu anlamamak olur. Keza bu iki dilin konuşan için tek dil, kendi dili olduğunu. Dolayısıyla öznesine zor bir yapı sunan tek bir psikanaliz var. Psikanaliz, dildeki bu içe kıvrık özdeşlik ve farklılık yapısını narsizmden (Freud 1914) yola çıkarak keşfeder. Narsizm de öznenin kendi bedeniyle ilgili, biri aynada görüldüğündeki gibi dışsal, diğeri özne bu bedenle dayanışık olmaya devam ettiği için içsel olan iki eşanlı ama zıt deneyimi bağdaştırmasından oluşur (Lacan 1932).
Simgesel olan tarafından kurulan ve düşündüğünü sanan dil öznesi için okumanın zorluğu işte buradan kaynaklanır. Psikozda bu yanılsama okuyamama haline ve dili meydana getiren simgeselden tiksintili bir nefrete kadar varabilir; hatta onu simgesel olanı, kurbanın bedenini katletmek suretiyle yok etmeye çalıştığı paranoyak bir cinayete dahi sürükleyebilir.
Açıklaması istendiğinde bu cinayetin amacı öznenin kendisi için imkânsızlığını –olanca şiddetiyle– korur, çünkü söz konusu amaç Freud ve Lacan'ın öğretisi olmadan açıklanamaz. Tabii sadece o özne için değil, psikanaliz 20. yüzyılın ilk kitlesel paranoyak cinayetleriyle çağdaş olduğu halde ve batık-Batılıların batırma uygarlığının (*la civilisation de l'occire des occidentés*) teşvik ettiği küresel terör ortamında bu durum devam ettiği halde, söz konusu yapıyı kabul etmeyi reddedip bir uyurgezer gibi kadere boyun eğmeyi yeğleyenler için de.
Doktor Lacan bu açıklamayı Freud'a borçlu olduğumuzu, kendisinin de sadece mantıkçı olduğunu söylüyor. Dolayısıyla bu beyhude yüzyılın üstüne eğilen klinikçi ve mantıkçı olmaya devam ediyor. Lacan'ın mantık açısından okunması daha kolay olabilir ama bu yönden okununca daha verimsiz de olur, çünkü *Boole Cebri*'nin ve *Çeşitlemeler Topolojisi*'nin (yazı ve sözün buluştuğu grafikler, yüzey ve düğümler) diliyle yazılmış "*şu aşinalık kazanılması gereken diyalektik matematik*"in icra edilmesini gerektirir.
Yararlandığım topolojik çizimler gösteriyor ki Lacan ömrünün son yıllarına dek bu icrayı sürdürmüştür. *İsteyen herkes*, hatta paranoyaklar bile, aydınlatıcı açıklamalara giden yolda bu çizimlerden *bir şeyler öğrenebilir*.

Çeviren Savaş Kılıç

Jean-Michel Vappereau

Lacan in Five Hundred and Forty-One Words

Between 1942 and 1952, Freud wrote a work compiled into seventeen volumes, in its original language entitled *Gesammelte Werke*.
For twenty-seven years Lacan held an oral seminar in French, of which the transcription presents some difficulties, just as the oral poetical work of Homeros in the Greek language did in its own time. Doctor Lacan also published his *Ecrits* in two volumes and introduced a mathematical, topological writing that was based on a set theory, in other words a *non-metrical* writing, in order to present the Logic necessary to treat psychoanalytic reasoning.
Thereby it would seem to a hasty reader that psychoanalysis according to Freud is different from that according to Lacan. But this would be a misrecognition of the fact that spoken language is – even when it is written down – different from its literary variant, as is demonstrated by Dante in his essay 'On the Eloquence of Vernacular'. However, this in turn would be a misrecognition of the fact that these two languages are one and the same – that is, the speaker's language.
Thus there is one and only one psychoanalysis that presents a difficult structure to its subject. Psychoanalysis discovers the involute structure of identity and difference in language on the basis of narcissism (Freud 1914), which consists of coordinating two simultaneous and contrary experiences of one's own body: one is extrinsic since it is the body seen in a mirror, while the other is intrinsic since the subject remains interdependent with that body (Lacan 1932).
From which again results the difficulty of reading language for the subject, who is constituted by the symbolic and who believes that he thinks. In psychosis, this illusion can amount to an incapacity in terms of reading and even to a hatred of the symbolic system that constitutes language; it can also amount to the paranoid crime in which the subject tries to destroy the symbolic through the slaughter of his victim's body.
When one asks the subject for an account, the aim of such a crime remains, in its violence, inexplicable without the theories of Freud and Lacan. It is the crime of those who refuse to recognise this system and prefer to submit themselves to fate like somnambulists. Psychoanalysis is contemporaneous with the first paranoid mass crimes of the twentieth century, and this continues in the global terror promoted by the civilisation of Westerners' waste (*la civilization de l'occire des occidentés*).
Doctor Lacan says that we owe this explanation to Freud, and claims of himself that he only tries to be a logician. Therefore he remains the clinician and the logician who takes a bird's-eye view on this vain century.
The study of Lacan from a logical point of view is more accessible but it presents itself as more arid for the same reason: because it demands the practice of *'that dialectical mathematics with which one must have an acquaintance'* and which is written in *Boole's Algebra* and in *The Topology of Varieties*: graphs, surfaces and nodes, a space where writing and speech meet.
The topological drawings that I set out testify to this practice by Lacan, and his path to those enlightening explanations made until the last years of his life from which *anyone* – even the paranoiac – *can learn something.*

Translated by Savaş Kılıç

Griselda Pollock

*Her Şeyin Devası Tuzlu Sudur –Ter, Gözyaşları ya da Deniz**

Engin okyanustan, mahrem bedensel salgılarımıza ve hislerimize su verirken gözümüzü kayganlaştıran gözyaşına kadar, tuzlu su yaralarımızı iyileştiren doğal bir antiseptiktir. Dalgaları nice adaların ya da kıtaların sınırlarını oluşturan kıyılara vuran okyanuslar, kadim ulaşım ve bağlantı yüzeyleridir. Etrafındaki üç denizle, dar boğazlardan akan tuzlu su yollarıyla, yerleşimleri ikiye ayıran ve iki büyük kıtayı birleştiren kendi dar boğazıyla İstanbul şehrinin mahremiyeti, gezegenimizi tanımlayan tuzlu suyu tarihselleştirir ve politikleştirir. Bu tanımlayıcı özelliğin aksine, bir paradokstan faydalanarak, Yeryüzü ve bizzat toprak ile insana özgü kayıt eylemi üzerine iki farklı biçimde düşünmek istiyorum: Çizgi ve hikâye anlatımı.

Bir solucanla başlamak: Bir düşünce çizgisi mi yoksa bir düşünce formu mu?
Bu bienalin kavramsal çerçevesi hakkında yazarken, Carolyn Christov-Bakargiev bizden "sanatta araştırma ile diğer bilgi türlerini birbirine bağlayan, doğrusal olmayan ve organik formlar vasıtasıyla, çizginin nereye çekileceği, nerede geri çekileceği, nerede yaklaşıp nerede uzaklaşacağı" üzerine düşünmemizi istedi. Bu yüzden bir çizginin hikâyesiyle başlıyorum.
Amerikalı sanatçı Christine Taylor Patten (d. 1940) bana ilk tanıştığımızda, sanata ve olanaklarına dair fikrimizi yeniden şekillendirecek yaratıcı kadınlar arasındaki yeni dirimsellikle dolup taşan 1970'lerin başlarında Los Angeles'taki Otis Sanat Enstitüsü'nde geçirdiği öğrencilik günlerine dair bir hikâye anlatmıştı. Öğretmeni, öğrencilerden derse bir çizim, daha doğrusu bir çizgi getirmelerini istemişti. Sınıf arkadaşlarından biri, bir kâğıt parçasının üstünde gezinerek, ardında sınıfın önünde yaptığı bu hareketleri izleyen bir kalem çizgisi bırakan tuhaf bir mekanik alet yaratmıştı. Patten ise bu ödev için bir kum yığını üzerinde canlı bir solucan getirmişti.

> İşin bu çok-düzeyliliği hoşuma gitmişti –solucan kendi içinde bir çizgiydi ve kumun içinde hareket ettikçe, bütün bir ders boyunca çizmeye devam etmişti. Canlı oluşu, zamanı da denklemin bir parçası haline getirmişti. Oluş halindeki çizgileri izledik birlikte, kimisi zamanda hapsolan, kimisi ise olmayan çizgiler.[1]

Patten'ın solucanı, zamanı hem hareket hem iz olarak, hem organik bir form hem de kültürel bir kayıt olarak cisimleştirir. Organik ve elastik, kendini hareket ettiren ve sonra yine başka bir yöne ilerleyen bu kımıltılı yaratık, kendi bedeninin oluşturduğu çizgileri ve bizzat bedeni olan çizgiyi sürekli çizdiği gibi aynı zamanda siler de. Solucan, bitmez tükenmez kazılarıyla ve zenginleştirici dışkısıyla dirimselliğini beslediği topraktaki karanlık ve nemli evinden çıkarılıp alınmıştır. Solucanlar toprağı havalandırır ve bereketlendirir, toprağın biyokimyasal bileşimini değiştirerek yeni yaşam için organik gübre oluşturur. Böylece gözlerimizin algılayamayacağı kadar

*Başlık, Karen Blixen / Isak Dinesen, *Reader's Digest*'ten alınmıştır (Nisan 1964).

küçük diğer pek çok yaratık ve işlemle birlikte, hiç görünmeden toprağa hayat verir. Tarihsel yönelimli ve travma yüklü kendi psikanalitik düşünce yapımı, yeni dirimselcilikler ve yeni materyalizmlerin, insan-dışı failler ve eyleyenlerin getirip önümüze koydukları sorularla birleştirmenin yollarını araştırmaktayken, politik düşünür Jane Bennett'ın *Vibrant Matter*'ında[2] solucanlar hakkında başka bir hikâyeyle karşılaştım. Charles Darwin'in solucanları dikkatle incelemiş olduğunu böylece öğrendim. Darwin, solucanlara, hiç böyle bir niyetleri olmasa da, insan kültürü üzerinde derin bir etki yapma payesi vermiştir. Bu evrim teorisyeni, solucanların toprağı insanlar için mükrim kılan ve böylece dolaylı da olsa kültürü ve bizzat insan tarihini olanaklı hale getiren bitkisel küf üretimine yarayan sindirim işlevleriyle, bizim adımıza paha biçilmez bir iş yerine getirdiklerini öne sürer. Yaptığı gözlemler, Darwin'in, belki de kendi antropomorfizminin bir yansıması olarak, solucanlara çevrelerine karşı duyarlı olma özelliği atfetmesine neden olmuştur; ya da bu, düşünen failin tek formunun insanlık olmadığının bir kabulü de olabilir. Bruno Latour, bizi, solucanları dünyamızdaki insan-dışı *eyleyenler* olarak görmeye yöneltebilir. Bennett ise görünüşte ayrık olan iki söylemi, yani politika (insan eylemi) ve ekosistem çalışmalarını birleştirerek bir politik ekoloji fikri geliştirir. Daha sonra buna, John Dewey'in "ortak bir sorundan duygulanan" bedenlerin (Dewey'in kendisi *kişilerden* söz etmesine rağmen) oluşturduğu bir gruplaşma olarak kamu teorisini katar. Politik olanı, yıkıcı kuvvetler ve yaratıcı çatışmayla biteviye harekete geçirilen bir kolektiflik olarak tanımlayan Jacques Rancière'e başvuran Bennett, politik olanın alanından çıkıp kendi dirimsel materyalizmine geri döner.
Dilin alanı ve metaforik kayganlığından sakınmayan bu tür hamleler karşısında yine de ihtiyatlıyım. Düşünmenin ilhamı olarak, hatta bir tür düşünce-formu olarak solucan, dil ve dil sayesinde düşünülebilir olan ya da dönüştürülen şeyler arasındaki hayati mübadelenin bir parçasıdır. Dolayısıyla benim için, çizen solucanın (ya da solucanla çizmenin) *hikâyesi* bundan daha fazlasını içerir. Sanat üretimi, dünyanın yaşamına dikkat çekmenin zorunlu ama daima imkânsız bir biçimidir, öyle ki modern sanat, bir noktada, mimetik temsilin şeyleştirici faniliğini üzerine yıkmadan bu yaşamı temsil edemeyeceği sonucuna varmıştır. Gözlem ve temsilin doğurduğu güçlüklerden geri çekilip çoğu kez esrarengiz ve sihirli olana, rasyonel bilme yetisinden ziyade kendini diğer duyulara ve algılara veren bir şeye dönüşten ilham alarak kısa süreli bir otonom form-üretimi dönemine giren ve sanatın, kendi yaratımına dair paralel ve özgün bir algı ve icat biçimi olarak işlediğini öne süren modernizm, bugün bize sanat açısından olduğu kadar düşünce açısından da birtakım değerli estetik miraslar bırakmıştır. Soyutlama dünyadan yüz çevirmek değil, form ve duyunun, gösterge ve anlamın kavuşumunu keşfetmek üzere, dolaysız algısal ortamdan geri çekilmektir. Çizim dersine bir solucan götürmek, solucanın yaptığı işi görünür kılmıştır; ama bir model olarak seçilmesi itibarıyla bu solucan, aynı zamanda, bir sanatçının ömrünü çizgi, zaman ve değişim üzerine ve ayrıca ışık, yani solucanın karşısında korkudan büzüleceği o güç üzerine çizim yapmaya ve düşünmeye adamasına sebep olmuştur. Çizgi, Patten'ın estetik dili haline gelmiştir; ama çizime dayalı bir tasvir olarak değil, kör bir solucanın karanlık dünyasından hayli farklı bir şeyi, yani ışığı açığa çıkaran, yaşam alanının derinlikleri, oyukları ve yüzeylerine dek takip edilecek bir hareket ve bitimsiz bir macera olarak çizgi –daima oluş halindeki çizim. Patten şöyle der:

> Hep bu çizgilerin içinde, yarıkların ve oyukların içinde, boş mekânların enginliğinde yüzmek istedim. Hapsedilmiş ışığı görmeyi ve küçük çiziklerimin bana, tüm o ışık ve beyaz açıklıkla örtülü halde kâğıtta gizlenmiş olanı görebilmek için ışığı manipüle etmenin ve devredışı bırakmanın bir yolu gibi görünmesi fikrini seviyordum.

Temel sanat eylemi olarak adlandırabileceğimiz şey –bir çizgi çekmek, bir çizgi oluşturup onu takip etmek– dünyaya sürekli ve yaratıcı bir şekilde *tanıklık* eder, hem öteki olarak hem de bizzat bu özgül tanıklık eylemi ya da yine bir sanatçının, Bracha Ettinger'in yarattığı kavramla[3] söylersek, bu *tanıklık/birliktelik*** eylemi sayesinde bizimle birlikte sonsuz bir oluş sürecinde olan şey olarak dünyaya tanıklık. Bir çizim, ama aynı zamanda bir resim de –Ettinger'in aracı– bir alet, bir el, bir dayanak ve bir araca göre yapılan bir eylem, bir jest, bir işarettir. Solucan gibi, bu işaretler de sınır, tasvir, kenar, tanım, ayrım ve bölme değildir. Bunlar bizzat, kendi dünyasında ve öteki dünyada, mekân ve zamanı –fiziksel evrenimizin koordinatları– anlık ve estetik olarak görünür ve duyulur kılabilecek harekettir. Müzikte olduğu gibi, bu dikkatli tanıklıkta da gerçeğe benzerlik söz konusu değildir, çünkü bizzat *poietik* sürecin otonom canlılığını izlemeye, tam da ortaya çıkışında onunla birlikte olmaya, aynı derinlikte bir bağlılık gerekmektedir. Bu yüzden çizimlerle ya da resimlerle karşılaştığımızda, kendimizi, hem indirgenmiş bir kaynağın disiplinine (mürekkep, tükenmez kalem, kâğıt, yağlıboya, boyaya katılan sıvı, fırça desteği) hem de elin hareketiyle yapılan vuruşlara –insan yazısının ilk işareti [*Ur-mark*]– dayalı bir jest sayesinde yaratılan sürece, malzemeye ve etkiye dikkat etmek zorunda olduğumuz son derece formel bir alanda buluruz. Ama her bir vuruş, aynı anda bir keşif ve bir bellektir. Patten'ın yazdığı gibi,

> Karmaşıklık yanılsamasında, küçük hareketlerin tekrar ettiği yanılsamasında evren ne ise odur; değişken formlar, değişken yanılsamalar, değişken metaforlar, değişken değişimdir; ve incecik bir kalem ucu, her seferde azıcık bir mürekkep, herhangi büyüklükteki kâğıt üzerinde ufacık bir yer gibi basit bir araç kullanarak, hepsine aynı anda bakmaya çalışırken gördüğümden çok daha fazlasını görürüm... Bir insan elini hareket ettirdiği ve bu hareketin izini bıraktığında, evrenin bir kısmı da açığa vurulmuş olur; ikinci nesil hareket, yani kâğıt üstündeki mürekkep ise, evrendeki diğer tüm hareketi, düzensiz, durmadan değişen, metafizik, soyut hareketin yanı sıra somut hareketi de taklit eder.

Formel süreç ve onun jestleri; sabit bir form meydana getirmeyen, fakat kâğıt veya tuval üzerinde onun mekân etkisini ve bunun yanı sıra zaman etkilerini yaratan öngörülemez bir yaratıcı görelilik içinde bağlanmış diğer işaretlerin fenomenal olarak sınırsız ama güdümlü sürecini harekete geçirir: Yapım aşamasında duyulan, fiziksel olarak etkilenen bedende ve bellekte hatırlanan, tarihten uzağa, onun yeniden keşfine, sanat üretiminin meydana getirdiği "yenide" başka bir yere doğru işleyen zaman etkileri. Sanat üretimi ya da Ettinger'in terminolojisiyle

** Ettinger, tanıklık anlamına gelen *witness* ile birlikte anlamını veren *with* sözcükleri arasındaki ses benzerliğinden yararlanarak yeni bir birleşik sözcük oluşturur: *wit(h)ness*. (ç.n.)

sanat-çalışması [*artworking*], kâğıt ya da tuval üzerinde tanık olmaya; çizimde ya da resimde olup bitenleri, bir şe*yin* çizimi ya da resmedilişi olarak değil de *çizme olarak, resmetme olarak oluş* gibi algılayarak hayal gücüyle/izdüşümsel bir şekilde dahil olmaya davet edildiğimiz bir olaydır.[4]

Bu tür bir sanat, ne dünyanın bir temsilidir ne de onun bir soyutlaması. Bir dünyadır bu. Kendi fiziksel gerçekliği ve yaşamla meşguliyeti itibarıyla aynı zamanda dünyadadır da: Bu dünyalar, canlandırılmış bir materyallikle politik bir toplumsallık arasında köprü kurar. Sanat-işi, ikamet edilen ama aynı zamanda tarihsel-materyal dünyadan çıkar ve bu dünyayı, bilinçle düşünceyi, materyallikle yaratıcılığı, duyumsamayla duygulanımı, estetikle vücuda getirmeyi kusursuz bir biçimde birleştiren tekil bir sanat-üretiminin şaşırtıcı özgüllüğü sayesinde, *farklanmış* olarak kendine geri döndürür. Bunu *görmeye* nasıl başlayabiliriz?

Masallar Anlatmak

Peki ya dilin, hikâye anlatıcılığının çizgisi?

İnsanlık Durumu (1958) kitabının "Eylem" adlı bölümünün öndeyişinde, siyaset teorisyeni Hannah Arendt, Isak Dinesen mahlasını kullanan Danimarkalı yazar Karen Blixen'e atfedilen bir sözü alıntılar: "Hikâye gibi anlatıldığında ya da yazıldığında bütün dertler katlanılabilir olur."[5] *İnsanlık Durumu, insanı* (tıpkı bir yapı standardı gibi) yeniden belirlemeye çalışan bir eserdir; Arendt'in 20. yüzyılın o en korkunç politik şerrine dair muazzam analizi *Totalitarizmin Kaynakları*'ndan (1951)[6] öğrendiklerinden sonra, yerine getirilmesi zorunlu hale gelmiş bir görevdir bu. *Totalitarizmin Kaynakları* bizzat insan olmanın koşulunu, dehşet uyandıracak kadar anti-politik olan total tahakküm deneyleri yoluyla yıkıma uğratma komplosunu açığa çıkarır. Totalitarizm, insan olarak insanı lüzumsuz hale getirmek istemiştir ve bunu sadece ırksal saiklere sahip olan veya politik bakımdan kullanışlı bir araç olarak başvurulan soykırımlarda milyonlarca yaşamı yok ederek değil, aynı zamanda kamp denilen o laboratuvarda, Arendt'in *insan* yaşamı olarak gördüğü şeyin şu temel özelliklerini tamamen feshederek yapmıştır: kendiliğindenlik ve çoğulluk, ahlaki ve psikolojik eylem ile yenilikçiliğin koşulları, politik ve toplumsal ilişkilerin koşulları. Dolayısıyla, kendi türünden olan insanları yok etmek için böceklerin dilini kullanan temerküz edici [*concentrationary*] evrende baş vermiş bu yeni radikal insaniyetsizlik salgınının henüz yayılmış olduğu bir dünyayı yeniden inşa ederken, geriye diriltilebilecek bir insan doğası artık kalmamıştı.[7] "İnsanlık durumu" geri kazanılacak bir öz olmadığı gibi, artık parçalanmış olan emperyal bir Aydınlanma'nın elinden geri alınacak bir evrensel de değildir. Bu, umarsız, sürekli ve mevcut bir yaratım –*poiesis*– işidir, dolayısıyla estetik-politik bir proje olduğu kadar, uzun 20. yüzyılda yaşanan olaylar bizzat insan topluluğunun dayanışmasını kırdıktan sonra, "bizim olan"ın artık ne anlama gelebileceğini radikal bir şekilde yeniden düşünmeyi de içerecek şekilde, politik alanı ortak çalışmamızın mekânı ve nesnesi olarak yeni baştan yaratma projesidir.

Tüm bunlar kulağa tuhaf geliyor olabilir. Belki de geçen 20. yüzyılın o kötü kokularını taşıyor hâlâ fazlasıyla. Yeni yüzyılımızın etkili entelektüel kuvvetleri, açılan sınırlar ve insan-dışı olana karşılıklı saygı lehine, insana gösterilen böylesi katı ilgilerden bizi uzaklaştırıyorlar; insaniyetsizliğin devalarından biri de budur. Bizi insan-merkezci kibrimizin dışına çıkmaya davet ediyorlar. Bizden, soykırıma varan, insanın insana uyguladığı tarihsel şiddete kazınmış olan o ölümcüllüğe ve bunun gezegensel yaşam dünyalarımızın dayandığı öteki yaşam biçimleri

karşısındaki kayıtsızlığına karşı koymanın bir aracı olarak, insan/insan-dışı ilişkiler eksenini tahayyül etmemizi istiyorlar. Hem makroskopik hem de mikroskopik ölçeklerde yeni bilimlerimiz, Aklın emperyalizmini ve onun uzaklardaki mağrur gözlem tahtını kesinlikle devirmektedir. Yaşamın tümünü kurduğu gibi bizi de kuran en küçük fiziki öğelerin etkinliklerinden ve toplumsallıklarından, hatta queer cinselliklerinden ve aralarındaki bağlantısallıklardan yeni varoluş biçimleri öğrenmeye davet ediliyoruz. Maddenin faalliği politikasına ek olarak, fizikçi ve bilim felsefecisi Karen Barad, dili, dilin konuştuğunu iddia ettiği maddeye nazaran öncelikli kılan "temsiliyetçilik" dediği şeye de itiraz eder. "Maddenin edilgin ve değişmez olduğu ya da en iyi durumda, ancak dilden ve kültürden türeyen bir değişim potansiyeline sahip olduğu düşünülürken, neden dile ve kültüre kendilerine ait bir eylemlilik ve tarihsellik veriliyor?"[8]

Arendt yeryüzü üzerine, onun maddesine ve bizim yer(ler)imize dair düşüncenin manzarasındaki bu değişime cevap verebilir mi? *İnsanlık Durumu*'na girişte Arendt henüz tanık olduğu bir olayı anlatır: 1957'de uzaya gönderilen ilk Sputnik ile gözlemlediği tepkilerde onu şaşırtan şeyi: "Daha ilk anda verilen dolaysız tepki, 'insanın yeryüzüne mahkûmiyetlerinden kurtuluşuna doğru atılan bu ilk adım'dan duyulan bir rahatlamaydı."[9]

Parmak uçlarımızın bitmez tükenmez vuruşlarının altındaki büyülenmiş yüzeyleri ve minyatürleştirilmiş teknolojileriyle dijital çağ ve medya hakkındaki güncel tartışmalardan epey uzak gibi görünmekle birlikte, Arendt "insanlık durumu" ve insanların hünerliliklerinin bir kanıtı olarak yarattıkları teknolojiler arasında, geçerliliğini hâlâ koruyan paradoksal bir ilişki tanımlar. Bu gibi teknolojilere ekseriya gelişmenin politik olarak özgül ve genellikle askeri koşullarının gölgesi düşmüş olsa da, sıklıkla bu rahatsız edici oluşumlarının ötesine geçen kullanımlara yol açarlar. İnternet, 1960'larda yaygın bir bilgisayar ağı için sürdürülen askeri araştırmalar sonucunda ortaya çıkmış, ama bu ağın kullanımı, kendi oluşumundan kaçarak, toplumsal ağ kurma biçimlerimizi değiştiren mevcut iletişim sistemlerimiz için temel olan ticarileşmiş bir toplumsal teknoloji haline gelmiştir. Teknolojik ilerlemeler etrafında canlanan fantezileri teşhis eden Arendt, toplumsal olarak belirlenmiş insan elleri ve zihinlerinin ürünlerinin, bizi tam da "insanlık durumunun" tanımlayıcı sınır(lama)larından kurtarmanın bir aracı olarak tahayyül edilip ilişki kurulan *teknolojik bir imgeselin* gelişiminden kaygı duymuştur. Bu imgeselde, insan ve yeryüzü hapishane olarak temsil edilir. Şimdi siber-sanallık çağına eşlik eden, teknolojik aşkınlığa dair başka bir fanteziye tanıklık ediyor olabilir miyiz? Dışkılayan solucanlarla, organik dirimselliğin metaforlarıyla ve ortak maddiliklerimizden geriye kalanlarla yeniden bağlantı kurma ihtiyacını bu yüzden hissediyor olabilir miyiz? Yine de, bu basitleştirici eğilime karşı, Arendt şunu söyler:

> ve bildiğimiz kadarıyla yeryüzü doğası insanoğluna evrende hiçbir çaba harcamadan ve insan yapısı bir katkıda bulunmadan içinde hareket edebileceği, soluk alıp verebileceği bir yaşam alanı sunmak bakımından benzersiz ve yegâne yerdir. İnsanın yaptığı dünya [ise] insan varlığını bütün yalın hayvani ortamdan ayırır, ama yaşamın kendisi bu yapay [insan elinden çıkma] dünyanın dışındadır ve insan bütün canlı organizmalarla rabıtasını yaşam sayesinde sürdürür.[10]

Soluyabileceğimiz oksijeni üreten tüm deniz ve toprak varlıklarına şükürler olsun. Arendt için en derin anlamıyla politik olan, görünür ve görünmez tüm o karmaşıklığı içinde insan yaşamı olarak yaşama ilişkin bu soru hakkında ve böyle bir insan yaşamının, "yaşamını" ve canlılığını daha önce hiç bilinmeyen mikro düzeylerde keşfedebildiğimiz diğer organizmalarla ilişkisi konusunda artık önemli bir düşünce zenginliğine sahibiz. Bu keşifler, sadece faal maddenin değil (yine Jane Bennett) aynı zamanda onun görünür ve anlaşılır hale gelişinin de incelenmesine izin veren inanılmaz teknolojik ilerlemeler sayesinde mümkün oldu. Görme ve görselleştirme tekniklerinin yardımıyla, ötekilerimize dair bilgimizin, adına bilim denen üstün bir formunu yeniden "ayağa dikmeyeceksek" eğer, Isak Dinesen'in hayat versiyonunda olduğu gibi melodi ve fantezi arasında yakalanan masallaştırmadan, hikâye anlatıcılığından yararlanabilir miyiz; *poietik*, yaratıcı, dönüştürücü bir anlatıcılıktan? Güncel sanat, bizim tasarladığımız ama aynı zamanda bizim mevcudiyetimize ve hem kendimizi hem de ötekiyi çoğu kez hiyerarşik tarzlarda bilmemizi sağlayan tekil kapasiteler varsaymamıza kayıtsız bir şekilde, kendi hikâyelerini yaşayıp gitmekte olan dünyalar hakkında masallar anlatmak alanına mı girer?

Hikâye nedir, onu kim anlatır? Entelektüel ve felsefi anlamda, dili keşfetmemizin yarattığı sonuçlardan, yani linguistik dönemeçten vazgeçme heveslisi değilim hâlâ. İtiraf ediyorum. Bana göre, dilbilim ve psikanalizin eşzamanlı keşfi, yeni bir politika ve yeni bir estetiği mümkün hale getirdi. Bununla birlikte, politika tarafından yeniden biçimlendirilen estetik açısından dil, bilen öznenin bir aracı, canlı bir dünyaya amirane dayatılan bir kafes değildir. Dil, zamirler ve sentakslar aracılığıyla, daima kısmi olan eylemliliğimize dair gramer yanılsamaları yarattığında bile, bizi biçimlendiren ve merkezsizleştiren üretici bir yapıdır. Kendimizi, onun üretken yapısının ama aynı zamanda dünyamızın ve onun üretici güçleriyle birlikte pek çok toplumsal biçiminin de etkileri olarak tanımamızı sağlayan ikili bir bilgiye olanak verir. Dahası, dil, Lacan'a göre bilinçdışıdır. Onu bilmeye çalışmak, Freud'un psiko-dinamik bilinçdışı teorisiyle birlikte, kim veya ne olduğumuzu ya da ne söylediğimizi asla bilemediğimizi kabul etmek; bizzat kendi kendimize derinlerde daima öteki olma izni vermek de demektir.

Gözyaşları

Gözyaşlarımız tuzludur. Sanat ile sağaltım arasındaki diyaloğa girebilmek adına, canlı organizmaların devinimliliğini tanımlayabilmek için *autopoiesis* kavramını ortaya atan Şilili biyologlar Francisco Varela ve Huberto Maturana'nın çalışmalarına dönmek istiyorum. Bu kavramı "kendi kendine var etme" olarak çevirebiliriz.[11] Örneğin, bir hücrenin bir sistemi, bir yapısı ve sınırları vardır, ama enerji gibi çeşitli mübadeleler ve akışlar yoluyla, onu sürdüren koşulların ta kendilerini üretir. Ettinger bu fikri genişletir ve kendi pratiği için/kendi pratiğinden *copoeisis* kavramını üretir. Böylelikle Ben ve Ben-dışı (Ben ve Ben-olmayan arasındaki ikili karşıtlıktan farklı) olarak adlandırdığı öğeler arasındaki *özne-aşırı* ilişkilerin ekolojisini psişik olarak tahayyül etmeye çalışır. Ettinger, dil yoluyla, düşünmenin ve bilmenin, etik (başkalarıyla nasıl ilişkilendiğimiz) ve estetik olanı (dünyayı nasıl duyumsadığımız-bildiğimiz) iç içe geçiren *copoietik* bir karşılaşmada dönüştürebilme ve dönüştürülebilme potansiyelimize dayalı olan başka bir biçimini yaratır. Bu yüzden aynı zamanda enerji, dalga ama özellikle de bağlayıcı çizgi metaforlarından yararlanır; *matrissel copoiesis* ile ilişkilendirdiği teller ve ipliklerden.

> Yankılayıcı copoietik bilginin yanı sıra bilinçdışı aktarım ve yeniden uyumlulaştırma da, sözlü iletişime, yönelimsel organizasyona ya da özneler arası ilişkilere dayanmaz... İnce estetik çalışmasında sanatçı, bir karşılaşma-olayın zamanı ve mekânını matrissel ekrana ve bakışa dönüştürür, ve ötekiye, şefkatli bir konukseverlik yoluyla, fascinance[12] için bir vesile sunar.***

Fascinance, farklı partnerler arasında titreşmekte olan telin her iki ucunda dönüşümü tetikleyen bir süre boyunca dünyayla bir tür *bakışmayı* önerir. *Fascinance*, bir bilme biçimi olarak görme ya da erotik olana giden bir yol olarak vizyon fikrini yerinden eder. Konukseverlik ve şefkati birleştirmesi sayesinde *fascinance*, yavaş bir *birlikte-olma*, *-a doğru açılma*, estetik sürecin bizi duygulandırmasına ve anlama yetisini *copoietik* bir tarzda kaydırmasına izin veren "kendi kendini kırılganlaştırıcı" bir duyarlılıktır. Ama nasıl "birlikte" olacağız? –işte John Dewey'in duygulanan ve duygulandıran kişilerden oluşan "kamusal" gruplaşmaların nasıl biçimlendiği hakkındaki o sorusu. Sanatçılardan ve izleyicilerden oluşan anlık bir topluluğu uyandırmak üzere tasarlanmış bir serginin tanımı olabilir mi bu?

> Matrissel bir birlikte-ortaya çıkışın sağaltıcı bir gücü vardır, ama başlattığı ve gerektirdiği bireysel sınır ihlalleri yüzünden ve yol açtığı kendi kendini terk ve kırılganlaştırma yüzünden, aynı zamanda potansiyel bir travma nedenidir de. Dolayısıyla sanatsal olmak ya da sağaltım sağlamak için, bireysel sınır çizgilerinin estetik ihlali (ki bu, farkındalığımız ve yönelimimiz olsun ya da olmasın her halükârda gerçekleşir) özgül bir etik dikkatin uyanışını ve erotik bir uzanımı gerektirir: Sanatsal bir cömertliği... Estetik ve etik olarak farklılaşmaya-katılım ve içeriden-çalışma sayesinde, Öteki'nin ve Kozmos'un tinsel bir bilgisi doğar ve açığa çıkar. Sanat-çalışması ve sanat-işleri bu türden bir bilgi yaratır.[13]

Ettinger'in sanat-düşüncesi-sanat-çalışması, geçit olarak tuzlu su, ulaşım aracı olarak tuzlu su, bedensel çabalarımızın terden göstergesi ve duygu uyandırma kapasitemizin gözyaşından işaretleri olarak tuzlu suyla ilgilidir. Tamamen insan-merkezli bakış açımızın ötesinde, bu gezegen üzerindeki her şeyin yaşamı hakkında daha fazla şey bilmek istiyorsak, o halde özne-aşırı, *copoietik* karşılaşmalar ve Ettinger'in öngördüğü Ben ve Ben-dışı arasındaki özne-aşırı geçişler yönündeki kapasitelerimizin de daha derin bir bilgisine ihtiyacımız var. Sonuçta vardığım yer şurası: Bizden sonra gelecekleri yaşanabilir bir dünya bırakmaya gerçekten muktedir olan, kendi çoğullumuza dayalı bir insanlık durumunu nasıl yaşayacağımızı bilip bilmediğimizden henüz o kadar emin miyiz? Bu aktarımda eğitimin –ortak eleştirel düşünümün– rolü nedir?

> Eğitim, dünyayı onun sorumluluğunu üstlenebilecek kadar ve aynı sebepten onu, yenilenme olmadığı sürece, yeni ve genç olan gelmediği sürece kaçınılmaz olan çöküşünden koruyacak kadar sevip sevmediğimize karar verdiğimiz noktadır. Çocuklarımızı, onları dünyamızdan sürmeyecek ve kendi başlarına bırakmayacak kadar; yeni bir şeyi, bizim öngöremediğimiz bir şeyi gerçekleştirme şanslarını ellerinden almayacak kadar, tersine ortak dünyamızı yenileme görevi için onları önceden hazırlayacak kadar sevip sevmediğimize de eğitimde karar veririz.[14]

Çeviren Münevver Çelik

*** Ettinger'de *fascinance*, Lacan'da hareketi durdurma ve kelimenin tam anlamıyla hayatı öldürme etkisi yaratan kemgözü işaret eden *fascinum*'a karşıt olarak, dönüştürücü ve yaratıcı bir bakış tarzına karşılık gelir. (ç.n.)

Griselda Pollock

*The Cure for Anything Is Salt Water – Sweat, Tears, or the Sea**

From the vastest ocean to our intimate bodily secretions and the fluid that lubricates our vision while watering our emotions, saltwater is a natural antiseptic to heal our wounds. The oceans are the ancient surface of transport and connection, lapping at the shores that form the limits of many an island or continent. The intimacy of the city of Istanbul with three seas, with saltwater ways that flow through narrow straits, and with its own narrow water passage that bifurcates the settlement and joins two of the great continents, historicises and politicises the salty water that defines our planet. Against this defining feature, I want, by way of paradox, to reflect in two different modes about the Earth and earth itself and the human act of inscription: drawing and story-telling.

Starting with a worm: a line of thought or a thought form?

Writing of this biennial's concept Carolyn Christov-Bakargiev asks us to think about 'where to draw the line, to draw upon and to draw out through organic and non-linear forms that reconnect the research in art and its processes with other knowledges'. I start, therefore, with a story about a line.

When I first met the American artist Christine Taylor Patten (b. 1940), she told me a story about her student days at Otis Art Institute in Los Angeles in the early 1970s, a time full of new vitality amongst creative women who would reshape our sense of art and its possibilities. Her teacher asked the students to bring to the class a drawing; in fact, to bring a line. One of her classmates created a mechanical contraption that travelled across a piece of paper, leaving a pencil line that traced its movements in front of the class. For her own contribution, Patten brought a live worm on a pile of sand.

> I liked the multi-levelled aspect of that – the worm was a line in itself, and as it moved in the sand it drew all through class time. It's aliveness brought time into the equation. We got to see lines being made, some locked into time, some not.[1]

* Title from Karen Blixen / Isak Dinesen quoted in *Reader's Digest* (April 1964).

Patten's worm embodies time as both movement and trace, an organic form and cultural inscription. Organic and elastic, always moving itself and moving somewhere, the wriggling creature constantly draws but also effaces the lines its body forms, and the line that is its body. It has been taken from its dark, dank home in the earth whose vitality it nourishes through its endless excavations and enriching defecations. The worm aerates and fertilises the earth, biochemically altering its composition to create compost for new life. The worm thus animates the ground, unseen, but alongside a multitude of other creatures and other processes too small for our eyes to perceive.

Searching for ways to engage my historically oriented, trauma-laden, psychoanalytical frame of mind with the challenges of new vitalisms and new materialisms, non-human agencies and actants, I came across another story of worms in political theorist Jane Bennett's *Vibrant Matter*.[2] Here I learned that Charles Darwin had studied worms intently. He accredited them with a profound impact on human culture, even though they never intended anything of the sort. The theorist of evolution suggested that the worms perform invaluable work on our behalf by using their digestive functions to produce vegetable mould that makes the earth hospitable to humans, and thus, indirectly, makes possible culture and human history itself. Darwin's observations led him to attribute to worms a responsiveness to their environment that could be the projection of his anthropomorphism, or it could be an acknowledgment that humanity is not the sole form of reflecting agent. Bruno Latour might lead us to see the worms as non-human *actants* in our world. Bennett elaborates the idea of a political ecology, joining two seemingly distinct discourses, politics (human action) and the study of ecosystems. She then adds John Dewey's theory of the public as a grouping of bodies 'affected by a common problem' (despite the fact that Dewey himself talks of *persons*). Referencing Jacques Rancière's definition of the political as a collectivity constantly energised by disruptive forces and creative disagreement – waves, electricity, forces – Bennett moves from the realm of the political back into her vital materialism.

I remain cautious about such moves, which do not escape the realm and the metaphorical slipperiness of language. The worm as inspiration to thinking, even as a kind of thought-form, is part of the vital exchange between language and what is rendered thinkable or transformed through language. Thus for me, the *story* of the drawing (with) worm holds something more. Art making is a necessary yet always impossible form of attention to the life of the world that modern art, at one stage, concluded it could not represent without inflicting upon it the reifying mortality of mimetic representation. Withdrawing from the challenges of observation and representation into a short-lived period of autonomous form-making, so often inspired by a turn to the occult and magical, to something that could be revealed to other senses and perceptions than rational cognition, and suggesting that art functioned as a parallel and distinctive mode of perception and invention of its own creation, modernism has left us some valuable aesthetic legacies for thought as well as for art today. Abstraction is not a turning away from the world, but a drawing away from the immediate perceptual environment, to explore the join of form and sense, of sign and meaning. Taking a worm to a drawing class made visible its own work, but by being chosen as a model it also prompted an artist's life-time work in drawing and thinking about line, time and change, and also about light, the very force from which the worm will cringe. Line became Patten's aesthetic language; not as delineation, but as a movement and a ceaseless adventure to be followed into the depths, hollows and surfaces of its own habitat – the always becoming drawing – where it revealed something so different from the blind worm's dark world: light. She writes:

> I kept wanting to go swimming in those lines, into the crevices and pockets, into the vastness of the empty spaces. I loved seeing the light that got trapped and the idea that my little scratches seemed to me more a way of manipulating the light, blocking it out to see what was there hidden in the paper, covered up by all that light, all that white space.

What we might name the foundational act of art – drawing a line, making and following a line – bears perpetual and creative *witness* to the world both as other and as that which is in the endless process of becoming with us through this specific act of witness, or in the terms created by another artist, Bracha Ettinger, *wit(h)ness*.[3] A drawing, but also a painting – Ettinger's medium – is an act, a gesture, a mark made according to an instrument, a hand, a support and a medium. Like the worm, these marks are not boundary, delineation, edge, definition, distinction and separation. They are movement that itself, in its own and other world, may make space and time – the coordinates of our physical universe – momentarily, and aesthetically, visible and sensible. Like music, there is no verisimilitude in this attentive witnessing because there has to be an equally profound commitment to watching the autonomous liveliness of the poietic process itself, being with it, utterly in its emergence. Thus, in encountering drawings or paintings, we find ourselves in a deeply formal territory where we must attend to process, material and effect created by both the discipline of a reduced resource (ink, pen, paper, oil, medium, brush support) and by a gesture based on the stroke made by the movement of the hand – the *Ur*-mark of human inscription. But each stroke is at once a discovery and a memory. As Patten writes:

> In the illusion of complexity, in the illusion of repetition of little movements, the universe is what it is, changing forms, changing illusions, changing metaphors, changing change; and by using such a simple tool, a tiny pen tip, a tiny bit of ink at a time, a tiny space on any size paper, I get to see more than when I try to look at it all at the same time …
> [W]hen a human being moves a hand, and leaves a trace of that movement, part of the universe is being exposed; the second generation movement, the ink on the paper, mimics all other movement in the universe, irregular, baffling, metaphysical, abstract as well as concrete movement.

The formal process and its gestures set in motion a phenomenally limitless but directed process of other marks, all bonded in an unpredictable creative relativity that brings forth no fixed form but creates its effect of space, there on the paper or canvas, but also its effects of time: lived in the making, remembered in the psychically affected body and memory, working away from history and towards its rediscovery, elsewhere in the new that the work of art brings forth. Art making, or in Ettinger's terminology *artworking*, is an event that we are invited to witness on paper or canvas, and imaginatively/projectively to enter in the way we process what is happening in the drawing or painting not as a drawing or painting *of* something but as something *becoming as drawing, as painting*.[4] Such art is neither a representation of the world nor an abstraction from it. It is a world. It is also, in its physical reality and engagement with living, in the world: these worlds

bridge an enlivened materiality with a political sociality. The artwork comes forth from the inhabited but also historically material world, and returns it to itself, *differenced*, through the astounding particularity of a singular art-making that seamlessly joins consciousness and thought, materiality and creativity, sensation and affect, aesthetics and embodiment. How do we get to *see* this?

Telling Tales

What about the line of language, story telling?

As the epigraph to the chapter on 'Action' in her book, *The Human Condition* (1958), the political theorist Hannah Arendt quoted a saying attributed to the Danish writer Karen Blixen, who published under the *nom de plume* Isak Dinesen: 'All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them.'[5] *The Human Condition* is a work that tries to re-specify (like a builder's spec) the *human*, a task that had become necessary in the wake of what she learnt from her monumental analysis of the darkest political evil of the twentieth century: *The Origins of Totalitarianism* (1951).[6]

The book laid bare the conspiracy to destroy the very condition for being human through terrifyingly anti-political experiments in total domination. Totalitarianism sought to make human beings *qua* human beings superfluous by not only annihilating millions of lives in racially motivated or politically expedient genocides, but also by extinguishing, in the laboratory named the camp, the key features of what Arendt considered *human* life: spontaneity and plurality, the conditions of moral and psychological action and innovation and the conditions of political and social relations. Thus, in rebuilding a world newly contaminated by the novel plague of radical inhumanity hatched in the concentrationary universe that used the language of insects to destroy fellow human beings, there was no human nature to be revived.[7] The 'human condition' is not a redeemed essence, a reclaimed universal from the now broken and imperial Enlightenment. It is a desperate, continuous, present work of creation – poiesis – an aesthetical-political project, therefore, as much as a project to create anew a political sphere as the space and object of our work together that would involve radically rethinking what 'our' could be after the events of the long twentieth century breached the solidarity of the human community itself.

Perhaps all this sounds rather quaint. Perhaps it reeks too much of the old twentieth century. The powerful intellectual forces of our new century tilt us away from such adamant preoccupations with the human in favour of opened borders with and mutual respect for what is non-human; this is one antidote to the inhuman. They invite us to step out of our anthropocentric arrogance. They want us to imagine the axis of human/non-human relationships as means to counter the deadliness inherent in the historic human-to-human genocidal violence and its indifference to the other life forms upon which our planetary life-worlds depend. Our new sciences, on both the macroscopic and the microscopic scales, are certainly dethroning Reason's imperialism and its distanced seat of lofty observation. We are invited to learn new ways of being from the activities and socialities, even the queer sexualities and intra-connectedness of the very tiniest of physical elements of which we, like all of life, are constituted. In addition to the politics of the vibrancy of matter, physicist and philosopher of science Karen Barad challenges what she names 'representationalism' that prioritises language over the matter of which language claims to speak. 'Why are language and culture granted their own agency and historicity while matter is figured as passive and immutable, or at best inherits a potential for change derivatively from language and culture?'[8]

Can Arendt speak back to this changing landscape of thought about the Earth, its matter, and our place(s)? In the Prologue to *The Human Condition*, she wrote of an event that she had just witnessed: the first Sputnik launched into space in 1957 and what surprised her in the reactions she observed: 'The immediate reaction, expressed on the spur of the moment, was relief about the "first step toward escape from men's imprisonment on earth."'[9]

Seemingly far removed from a contemporary discussion of media and the digital age with its fascinated surfaces and miniaturised technologies beneath the tips of our endlessly swiping fingers, Arendt identifies a still pertinent, and paradoxical, relation between the 'human condition' and the technologies that humans have created as evidence of their ingenuity. Such technologies have been typically compromised by politically specific, and often military, circumstances of development, while frequently leading to uses beyond their troubling genesis. The internet was itself propelled by military research during the 1960s for a distributed computer network whose usage, however, escaped its genesis to become a commercialised social technology fundamental to our current communication systems that changed our modes of social networking. Identifying fantasies blossoming around technological advances, Arendt worried over the development of a *technological imaginary*, in which the products of socially determined human hands and minds are imagined and then related to as a means of delivering us precisely from the defining limit(ation)s of 'the human condition'. The human and the Earth are represented in such an imaginary as prisons. Is it possible that we are now witnessing another fantasy of technological transcendence that accompanies the age of cyber-virtuality? Is that why we need to reconnect with the defecating worms, with metaphors of organic vitality and reminders of our common materialities? Yet, against this simplified trend, Arendt asserts that:

> the earth is the very quintessence of the human condition, and earthly nature, for all we know, may be unique in the universe in providing human beings with a habitat in which they can move and breathe without effort and without artifice. The human artifice of the world separates the human existence from all mere animal environments, but life itself is outside of this artificial world and through life man remains related to all other living organisms.[10]

Thank goodness for the creatures of the sea and earth who generate oxygen for us to breathe.

We are blessed at the moment with a richness of thought about this question of life as human life in its visible and invisible complexity, which, for Arendt, was political in its deepest sense, and about the relation of such a human life to other organisms whose 'life' and liveliness we can now detect at micro levels hitherto unknown due to amazing forms of technological advance that enable not only the study of vibrant matter (Jane Bennett again) but of its becoming visible and conceivable. But if we are not again to 'erect' a superior form of knowledge of our others called science, aided by technologies of vision and visualisation, might we gain from fabulation, from story-telling, caught, as in Isak Dinesen's version of life, between melody and fantasy: poietic, creative, transformative? Does contemporary art fall into the sphere of telling tales about worlds we conceive but which also live their own stories, indifferent to our presence and our assumption of singular capacities to know both self and other but too often in hierarchical modes?

What is the story and who tells it? I am still, intellectually and philosophically, unwilling to abandon the implications of our discovery of language: the so-called linguistic turn. I admit it. For me, the double discovery at once of linguistics and of psychoanalysis made a new politics and a new aesthetics possible. For the latter, reshaped by the former, language is not, however, a tool of the knowing subject, a grid imperiously imposed upon a lively world. Language is a generative structure that forms and decentres us even while it creates, through pronouns and syntax, grammatical illusions for our own, always partial, agency. It enables a double knowing of ourselves as effects of its generative structure, but also of our world and its many social forms as well as productive forces. Language is, moreover, according to Lacan, unconscious. Trying to know that involves, with Freud's theory of a psycho-dynamic unconscious, admitting to never knowing who or what we are, or what we are saying, always allowing ourselves to be other to ourselves at some profound level.

Tears

Our tears are salty. To enter the conversation between art and healing, I turn to the work of Chilean biologists Francisco Varela and Humberto Maturana, who coined a concept to define the liveliness of living organisms: *autopoiesis*. Self-creating might be a translation.[11] The cell, for instance, has a system, a structure and boundaries, but through various exchanges and flows such as energy it produces the very conditions that sustain it. Ettinger extended this insight and created for/from her practice the idea of *copoeisis*. She seeks thereby to imagine, psychically, the ecology of *trans-subjective* relations between elements that she names I and non-I (distinct from the binary opposition of I and not-I). Ettinger creates through language another way of thinking and knowing based on our potential to transform and be transformed in a *copoietic* encounter that entangles the ethical (how we relate to others) and the aesthetic (how we sense-know the world). She thus also draws on metaphors of energies, of waves, but specifically of connecting lines: strings and threads that she relates to *matrixial copoiesis*.

> Unconscious transmission and reattunement as well as resonant copoietic knowledge do not depend on verbal communication, intentional organization or inter-subjective relationships ... In aesthetical working-through the artist transforms time and space of an encounter-event into matrixial screen and gaze, and offers the other via com-passionate hospitality an occasion for fascinance.[12]

Fascinance proposes a kind of gazing *with* the world for a duration that encourages transformation to occur at both ends of the string that vibrates between different partners. *Fascinance* displaces the idea of seeing as a form of knowing, or vision as a route to the erotic. Coupling hospitality and compassion, *fascinance* is a slow *being with*, *opening towards*, a 'self-fragilising' responsiveness that allow the aesthetic process to affect us and to shift understanding *co-poietically*. But how will we be 'with'?—John Dewey's question about how 'public' groupings of affected and affecting persons form. Is this a possible description of an exhibition conceived to incite a momentary public of artists and viewers?

> A matrixial co-emergence has a healing power, but because of the transgression of individual boundaries that it initiates and entails, and because of the self-relinquishment and fragilisation it calls forward, it is also potentially traumatizing. Therefore, to become artistic or generate healing, the aesthetical transgression of individual borderlines (that occurs in any case with or without our awareness or intention) calls for the awakening of a specific ethical attention and erotic extension: an artistic generosity ... By aesthetical and ethical joining-in-differentiating and working-through, a spiritual knowledge of the Other and the Cosmos is born and revealed. Art-working and art-works create such knowledge.[13]

Ettinger's art-thought-art-working links to saltwater as passage, saltwater as the medium of transport, saltwater as sweaty sign of our bodies' exertions and tearful signs of our capacity for affect. If we seek to know more about the life of all on this planet beyond an exclusively human-centred perspective, we also need a deeper knowledge of our capacities for trans-subjective, copoeitic encounters and trans-subjective passages between Ettinger's I and non-I. My final thought is this: are we so sure that we know yet how to live a human condition of our own plurality that is also genuinely able to pass on a liveable world to those coming after us? What is the role of education – shared critical reflection – in this transmission?

> Education is the point at which we decide whether we love the world enough to assume responsibility for it and by the same token to save it from the ruin which, except for renewal, except for the coming of the new and young, would be inevitable. And education, too, is where we decide whether we love our children enough not to expel them from our world, and leave them to their own devices, nor to strike from their hands their chance of undertaking something new, something unforeseen by us, but to prepare them in advance for the task of renewing our common world.[14]

Notlar / Notes

(1) Bütün alıntılar, sanatçıyla yapılan konuşmalardan ya da okumama izin verdiği notlardan aktarmadır.
All quotations are from conversations with the artist or notes she allowed me to read.

(2) Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* [Dirimsel Madde: Şeylerin Bir Politik Ekolojisi] (Durham: Duke University Press, 2010).
Jane Bennett, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010).

(3) Bracha Ettinger, "Traumatic Wit(h)ness – Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating", *parallax* [Travmatik Birliktelik/Tanıklık – Şey ve Matrissel Birlikte/içinde-yerleşim/alışma], c. 5, no. 1 (1999), s.89–98.
Bracha Ettinger, 'Traumatic Wit(h)ness – Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating', *parallax* vol. 5, no. 1 (1999), pp.89–98.

(4) Bracha Ettinger, *Artworking 1985–1999* [*Sanat-çalışması 1985-1999*] (Brüksel: Palais des Beaux Arts and Gent: Ludion, 2000). Ayrıca bkz. "Artworking and Trauma" [Sanat-çalışması ve Travma] içinde, Griselda Pollock, *After-Affects I: Afterimages: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum* [Artçı Duygulanımlar I: Artçı İmgeler: Sanal Feminist Müze'de Travma ve Estetik Dönüşüm] (Manchester: Manchester University Press, 2013).

Bracha Ettinger, *Artworking 1985–1999* (Brussels: Palais des Beaux Arts and Gent: Ludion, 2000). See also 'Artworking and Trauma' in Griselda Pollock, *After-Affects I: Afterimages: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester: Manchester University Press, 2013.

(5) Edebiyat uzmanları, bu sözün orijinaline Karen Blixen'in *The New York Times Book Review*'a verdiği 3 Kasım 1957 tarihli bir mülakatta rastlamışlardır. Bkz. Lynn R. Wilkinson, "Hannah Arendt on Isak Dinesen: Between Storytelling and Theory" [Hannah Arendt Isak Dinesen Hakkında Konuşuyor: Hikâye Anlatımı ile Teori Arasında], *Comparative Literature içinde*, c. 56, no. 1 (Kış 2004), s. 77–98. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 257.
Literary scholars have tracked the original of the saying to an interview given by Karen Blixen to The *New York Times Book Review* and published on 3 November 1957. See Lynn R. Wilkinson, 'Hannah Arendt on Isak Dinesen: Between Storytelling and Theory', *Comparative Literature*, vol. 56, no. 1 (Winter 2004), pp.77–98.

(6) Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958); *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace and Company, 1951). [*İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009); *Totalitarizmin Kaynakları 1 & 2*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009); *Totalitarizmin Kaynakları 3*, çev. İsmail Serin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014)].
Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958); *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace and Company, 1951).

(7) Arendt ve "temerküz evreni" hakkında bkz. Griselda Pollock ve Max Silverman, *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance* [Temerküz Edici Anılar: Totaliter Terör ve Kültürel Direniş] (Londra: I.B. Tauris, 2013).
On Arendt and the 'concentrationary universe', see Griselda Pollock and Max Silverman, *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance* (London: I.B. Tauris, 2013).

(8) Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" [Posthümanist Performativite: Maddenin Nasıl Önem Kazandığının Bir Kavranışına Doğru], *Signs* içinde, c. 28, no. 3 (2003), s.801.
Karen Barad, 'Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter', in *Signs* vol. 28, no. 3 (2003) p.801.

(9) Hannah Arendt, "Prologue" [Önsöz], *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), s. 1. [*İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 27-28].
Hannah Arendt, 'Prologue', *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p.1.

(10) *a.g.e.*, s. 28-29.
Ibid., p.2.

(11) Francisco J. Varela, Humberto R. Maturana & R Uribe, "Autopoiesis: the Organization of Living Systems, its Characterization and a Model" [Kendi Kendini Var Etme: Canlı Sistemlerin Organizasyonu, Nitelendirilmesi ve Bir Model], *Biosystems* 5 (1974), s. 187–96.
Francisco J. Varela, Humberto R. Maturana, & R Uribe, 'Autopoiesis: the Organization of Living Systems, its Characterization and a Model', *Biosystems* 5 (1974), pp.187–96.

(12) Bracha Ettinger, "Copoeisis", *Ephemera*, c. 5, no. X (2005) s. 703–713 ve *Framework: The Finnish Art Review* 4 (2005), s.703.
Bracha Ettinger, 'Copoeisis', *Ephemera*, vol. 5, no. X (2005) pp.703–713 and Framework: *The Finnish Art Review* 4 (2005), p.703.

(13) *a.g.e.*, s. 705-6.
Ibid., pp.705–6.

(14) Hannah Arendt, "The Crisis in Education" [Eğitim Krizi], *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (Londra: Penguin Classics, 2006), s.170. [*Geçmişle Gelecek Arasında: Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014)].
Hannah Arendt, 'The Crisis in Education', *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (London: Penguin Classics, 2006), p.170.

Pietro Rigolo

Teosofi, Annie Besant ve Düşünce Şekilleri

Birçok inceleme, teosofi*, soyut resmin seyri ve sinestezi** arasındaki ilişkiyi analiz edegeldi. Bu incelemeler arasında Annie Besant ile Charles Leadbeater'ın soyut Batı sanatının ilk örneklerinden biri olarak düşünülebilecek *Düşünce Şekilleri*** (1901), hem ele aldığı konu –doğrudan arzu ve düşünce tarafından meydana getirilen şekillerin görselleştirilmesi– hem de bu şekilleri resmetme girişimi bakımından türünün mükemmel bir örneği olarak derhal göze çarpar.
Besant ile Leadbeater'ın öğretisine göre her düşünce, insanın üstün bedenlerini oluşturan maddede, renk oyunu eşliğinde bir dizi titreşime yol açar (düşünceler saf haldeyse özellikle zihinsel bedende; arzu veya duygu halindeyse astral bedende). Titreşimin itkisi altında, üstün bedenler kendilerinden bir parçayı atarlar; dolayısıyla bir düşünce iki etki yaratabilir: Yayılan bir titreşim ve havada dalgalanan bir şekil: düşünce şekli. Eğer düşünce şekli, yakındaki herhangi bir zihinsel bedende sempatik bir titreşim uyandırmayı başarabilirse, o zihinsel beden tarafından massedilebilir ve böylece insanın aurasının genel rengine katkıda bulunabilir. Yazarların birlikte çalıştığı sanatçılar hakkında çok az şey biliyoruz (Bay Prince, Bayan MacFarlane ve John Farley, William Blake'in bir arkadaşı olan ve aynı adı taşıyan suluboya ressamı ve gökbilimcinin yeğeni). Yazarlar, kısa makalelerinde, illüstrasyonların nasıl yapıldığını şöyle açıklarlar: "Burada verilen her bir düşünce şekli yaşamdan çıkarılmıştır ... bunlar, sıradan erkekler ve kadınlar tarafından çıkarılıp atıldıkları sırada fiili olarak gözlemlenen şekillerin temsilleridir; ya onları bizzat görenlerin tüm dikkati ve sadakatiyle ya da bu tanıkların gördüklerini tarif ettikleri sanatçıların yardımıyla yeniden üretilmiştir."**** Yazarlar düşünce şekillerini tanımlarken bu fenomene ilişkin üç tipoloji tespit ederler: düşünenin imgesini yeniden üreten düşünce şekilleri, maddi nesnelerin şekline bürünen düşünceler ve bütünüyle orijinal bir şekle bürünüp kendi etraflarında topladıkları maddede kendi doğalarının içkin niteliklerini ifade eden düşünceler. Yalnızca bu üçüncü tip, "soyut" düşünce şekilleri yaratabilir; yazarlar da kitaplarında bu şekilleri resimlemeyi seçmiştir, çünkü diğer iki tip sadece "portreler veya manzaralar" ortaya çıkarır. Dolayısıyla düşünce şekillerinin daha yaygın ve basit türleri dışarıda bırakılır,

*Din, dil, ırk veya cinsiyet ayrımı yapmadan, dini bilimsel ve felsefi sınırların ötesinde düşünmeyi önceleyen, her din ve inancın hakikatin ancak bir bölümünü taşıdığını ileri süren düşünce akımı. Batı'da Teosofi, H. P. Blavatsky ile kurumsallaşmıştır. (ç.n.)

**Yunanca kökenli, "birleşik duyum" anlamına gelen sözcük. (ç.n.)

***Türkçesi: Dr. Annie Besant & Charles Webster Leadbeater, *Düşünce Şekilleri*, çev. Yavuz Keskin, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1988. "Thought-forms" ifadesinin karşılığı olarak Besant ile Leadbeater'ın kitabının Ruh ve Madde Yayınları edisyonunda kullanılan "düşünce şekilleri" karşılığı kullanılabileceği gibi, 14. İstanbul Bienali'nin başlığında da yer bulan "düşünce biçimleri" ifadesi de yeğlenebilir. Biz bu kitapta, doğrudan bienal başlığına veya Besant ile Leadbeater'ın kitabına referans verilmeyen durumlarda, metinlerdeki "form"a dair vurgularla süreklilik ve olası karşılıklara açıklık bırakma düşüncesiyle "düşünce formları" olarak kullandık. (e.n.)

****_Düşünce Şekilleri_ içindeki çevirisiyle: "... ele aldığımız düşüncelerin her biri de reel hayatta gözlemlenmiştir; bunlar ... erkekler ve kadınlar tarafından, normal durumdalarken, yansıtılmış olan ve de o anda gözlemlenmiş formların resimleridir; hem görücülerden ve hem de tarif üzerine çizen sanatçılardan yararlanılmak suretiyle ve de azami itinayla ve kılı kırk yararcasına bir titizlikle elde edilmiş kopyalardır." (*a.g.e.*, s. 32). (e.n.)

çünkü bunlar geleneksel figüratif çizimden farklılaşmayacaktır.
Bununla birlikte, bir sanat eserinin yaratım sürecinde sanatçı, genelde ilk iki düşünce şekli tipinden yararlanır görünmektedir: "Gelecekteki resminin mefhumunu biçimlendiren bir ressam, bunu kendi zihinsel bedeninin maddesinden inşa eder ve sonra onu önündeki boşluğa yansıtır, zihninin gözü önünde tutar ve kopyalar." Dolayısıyla sanat her zaman düşünce şekillerinin temsil edilmesiyle ilgili olmuştur ve soyut sanatın gelişimi, fiziksel bir kavramın görselleştirilmesinden ruhsal bir kavramın görselleştirilmesine geçişi değil, daha ziyade bir düşünce şekli tipini temsil etmekten bir diğerini temsil etmeye doğru bir kaymayı barındırır. Her türlü sanatsal yaratma eylemi, bir kimsenin düşünceleri ile üstün bedenleri arasında, alanda yansıyan ve sonra sanatçı tarafından yeniden üretilen dalgalı bir nesnenin oluşturulmasını amaçlayan bir yankılanma sürecini içerir. Üstün bedenler gözenekli ve düşünce şekillerini massedebilir olduğu için, üretilen her zihinsel nesne sanatçıyla ve izleyiciyle temas kurabilir; onların düşüncesini, dünyayla ilişkilenişlerini kesin olarak tanımlayabilir ve daha nice düşünceleri ve duyguları kendine çekebilir.
Sanat her zaman düşünce şekillerinin temsilini içermiştir ve bir açıdan, bizzat bir düşünce şeklidir. Bununla birlikte düşünce şekilleri, sanat üzerine düşünmek için bir model olarak kullanılabilir: İkisinde de gerçek, imgesel ve simgesel düzeyler iç içe örülmüştür ve bizler arzumuzla ne yapacağımıza dair etik bir problemle karşı karşıyayızdır. Teosofinin sanatlar üzerindeki etkisi, teosofistlerin çoğunun pek de önem vermedikleri, figüratif çizimden soyut çizime doğru aşamalı bir gelişmenin ötesine uzanır. Daha ziyade teosofi, sanatçıların ve düşünürlerin kendi baş döndürücü sorumluluklarını anlamaları gerektiğini savunur: Düşündüğümüz şey uzamda titreşir ve hareket eder; diğer bedenlerin kıyılarına vuran ve hatta onların parçası haline gelen bir dalgadır o.

Çeviren Münevver Çelik

Pietro Rigolo

Theosophy, Annie Besant and Thought Forms

A number of studies have analysed the relationship between Theosophy, the development of abstract painting and synaesthesia. *Thought Forms* (1901) by Annie Besant and Charles Leadbeater stands out as a quintessential case study, both for the topic it addresses – the visualising of forms directly generated by desire and thought – and its attempt to picture these forms, which can be considered one of the first examples of abstract Western art.
According to the doctrine of Besant and Leadbeater, every thought gives rise to a set of vibrations in the matter constituting one's higher bodies (in the mental body, if thoughts are especially pure; in the astral body, if they are desires or emotions), accompanied by a play of colour. Under the impulse of the vibration, higher bodies throw off a portion of themselves; hence, a thought can produce two effects: a radiating vibration and a form that fluctuates in the air: the thought-form. If the thought-form succeeds in awakening sympathetic vibration in any nearby mental body, it can be absorbed by that mental body, and thus contribute to the general colour of one's aura.

We know very little of the artists with whom the authors collaborated (Mr Prince, Ms MacFarlane and John Varley, nephew of the watercolourist and astronomer of the same name, a friend of William Blake). In their short essay, the authors explain how the illustrations were made: 'every one of the thought-forms here given is drawn from life … they are representations of forms actually observed as thrown off by ordinary men and women, and either reproduced with all possible care and fidelity by those who have seen them, or with the help of artists to whom the seers have described them.' When describing thought-forms, the authors locate three typologies of the phenomenon: thought-forms that reproduce the thinker's image; thoughts that take the form of material objects; and thoughts that take a totally original form and which express the inherent qualities of their nature in the matter they gather around themselves. Only this third class can produce 'abstract' thought-forms – those that the authors decide to illustrate in their book, since the other two classes would merely produce 'portraits or landscapes.' Therefore, more common and simple kinds of thought-forms are excluded, since they would not have differed from traditional figurative drawing.
Nonetheless, the first two classes of thought-forms seem to be those with which the artist usually works when in the process of creating an artwork: 'the painter who forms a conception of his future picture builds it up out of the matter of his mental body, and then projects it into space in front of him, keeps it before his mind's eye, and copies it.' Thus art has always been concerned with representing thought-forms, and the development of abstract art does not entail a transition from visualising a physical concept to visualising an ethereal one, but rather a shift from representing one class of thought-forms to another. Every act of artistic creation involves a process of resonance between one's thoughts and higher bodies so that a fluctuant object is generated, which reverberates in the space and is then reproduced by the artist. And since higher bodies are porous, capable of absorbing thought-forms, every mental object that is produced can get in contact with the artist and the viewer and definitively define their thinking, how they relate to the world, and attract further thoughts and emotions. Art has always involved the representation of thought-forms and in a certain way, it is a thought-form itself. At the same time, thought-forms can be used as a model to think about art: in both of them, indeed, the levels of the real, the imaginary and the symbolic are knotted together, and we are confronted with the ethical problem of what to do with our desire. The influence of Theosophy on the arts goes far beyond a progressive development from figurative to abstract drawing, to which the majority of theosophists did not pay much attention. Rather, it postulates the necessity for artists and thinkers to understand their vertiginous responsibilities: what we think vibrates and moves in space; it is a wave that washes the shores of other bodies, and even becomes part of them.

Translated by Sara Catenacci

Beatriz Colomina

X Işını Mahremiyeti

Wilhelm Conrad Röntgen, henüz keşfettiği X ışını hakkında kaleme aldığı, Aralık 1895 tarihli "On a New Kind of Rays, a Preliminary Communication" (Yeni Bir Tür Işın Üzerine, Giriş Bilgisi) adlı makalesinde, "bedenlerin X ışınları karşısında tıpkı ışık karşısındaki bulanık ortamlar gibi davrandığı" yeni tür bir saydamlıktan söz ediyordu. Görünmeyen ışınlar, nesneleri delip geçerek bir ekran üzerinde görüntü oluşturan birer "medya" olarak tanımlanıyordu. Bu ekran esasen, ışınlara maruz kaldığında floresan ışık yansıtan ince bir baryum platin siyanit tabakasıyla kaplı bir kâğıt parçasıydı. Röntgen, bu "floresan ekran" üzerinde gördükleri karşısında hayrete düştü. Bu kaygan, ince ve teknik yüzey, olağan şartlarda saklı kalan iç kısımların en mahrem tanığı gibi davranmaktaydı. Böylece bitmek tükenmek bilmeyen akışları gözetleyen sayısız ekranımızla birlikte halen içinde yaşadığımız, iç ve dış arasındaki klasik ilişkiyi altüst eden bir mimari kuruldu.

Röntgen'in yeni ekranı, yazdığı ilk raporda, "bütün bedenlerin çok farklı derecelerde de olsa aynı saydamlığa sahip olduğunu" gösterdi. Dolayısıyla saydamlık, insan bedeni de dahil olmak üzere görünüşte opak bedenlerin bir özelliğidir; bir etki değildir. X ışını nesneye uygulanan bir şey değildir. Nesne zaten saydamdır ve X ışınları sadece nesneyi görmenize olanak tanır. Artık bütün dünyanın saydam olduğu anlaşılmaktadır. Kurşun içerdiği için paradoksal olarak daha opak olan camın kendisi de dahil, pek çok malzemenin saydamlığını inceleyen Röntgen, insan bedenini araştırdı ve şöyle yazdı: "Bir el, floresan ekranın önüne tutulduğunda, gölge sadece dokuları saran zayıf dış hatlarla elin iskeletini belli belirsiz gösterir." Eşi Bertha Röntgen'in elinin üçüncü parmağındaki evlilik yüzüğünü de gösteren ve makalesini sunmadan beş gün önce X ışını ile elde edilmiş ünlü imaj, bu hayret verici keşfin göstergesi ve hatta kanıtı olarak sunulur.

Röntgen'in makalesi muazzam bir çifte tepkiyi tetikledi. Bütün dünyadan bilim insanları bu fikre kapılarak deneyi tekrarlamaya çalıştı. Popüler basın, bu görüntülerin olası kullanım alanları ve anlamı hakkında devasa bir spekülasyonun fitilini ateşledi. Gazeteler, görünmeyen dünya fikriyle çalkalandı. Bertha'nın elinin görüntüsü, hem bilimsel hem de popüler yayınlarda benzer görüntülerin kendi başına bir tür teşkil etmesine kapı araladı. Röntgen'in makalesi yayımlandıktan hemen sonra kendisi ve başkaları tarafından X ışını ile sayısız el görüntüsü oluşturuldu. X ışınıyla elde edilmiş el görüntüsü, yeni bir tür mahrem portreye, ne kadar geçirimsiz görünürse görünsün mahreme evrilen yeni bir dünya görüşünün ikonu haline geldi.

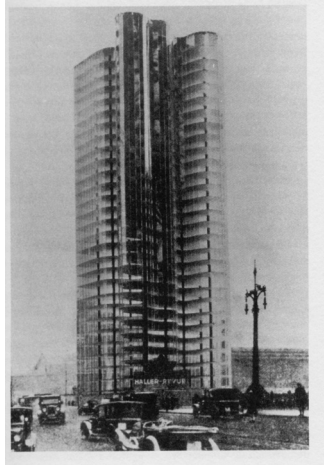
X ışını görüntüleri, görsel alanı avangard denilen dönemden çok önce dönüştürdü. X ışını, mistisizme veya spiritüalizme hiçbir şekilde karşı olmayan yeni bir tür realizmdi. Röntgen'in kullandığı katot tüpünü geliştiren biliminsanı William Crookes, Fizik Araştırmaları derneğinin başkanıydı ve X ışınının keşfini izleyen bir yıl içinde, dış yüzeyler yerine bilincin kendisine daha yakın duran iç titreşimlere dayalı yeni bir tür gerçeklik duyumu ürettiklerini ilan etti. X ışını, şaşırtıcı bir hızla dünyayı kasıp kavuran optik ve felsefi bir devrimdi. X ışınıyla yapılan ilk ameliyat, keşfin ikinci ayında ABD'de gerçekleşti ve tam donanımlı ilk radyoloji departmanı bir yıl sonra Glasgow'da kuruldu.

Yirminci yüzyılın başlarında, mimarlar, tarihçiler ve teorisyenler görünmez olana dair, hâlâ büyük oranda geçerliliğini koruyan bütünlüklü bir mantık geliştirerek bu yeni paradigmayı çabucak benimsedi. Yeni medikal ekranlar bugün yeni mimari formlar yaratıyor. İç ve dış arasındaki ilişki, başka bir dönemeçten geçiyor. Yeni mahremiyet biçimleri ortaya çıkıyor.

Çeviren Münevver Çelik



(Resim 1 / Figure 1**)**



(Resim 2 / Figure 2**)**

Beatriz Colomina

X-Ray Intimacy

When Wilhelm Conrad Rontgen published his very recent discovery of X-rays in December 1895 in an article entitled 'On a New Kind of Rays, a Preliminary Communication', he wrote about a new form of transparency in which 'bodies behave to the X-rays as turbid media to light.' The invisible rays are described as a 'medium' that penetrates objects and is revealed on a screen. The screen was actually made of a piece of paper coated with a thin layer of barium platinum cyanide that glows

(Resim 1) Wilhelm Conrad Röntgen, Bertha Röntgen'in elinin X ışını ile elde edilmiş görüntüsü, 1896.
(Figure 1) Wilhelm Conrad Röntgen, X-ray of the hand of Bertha Röntgen, 1896.
(Resim 2) Mies van der Rohe, Camdan Gökdelen, Berlin, 1922. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2013.
(Figure 2) Mies van der Rohe, Glass Skyscraper, Berlin, 1922. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2013.

fluorescent when exposed to the rays. Rontgen marvels at what he sees through such a 'fluorescent screen.' A thin floating technical surface acts as the most intimate witness to the otherwise hidden interior. An architecture is established that inverts the classical relationship between inside and outside, an architecture in which we still live, with our countless screens monitoring endless invisible flows.

Rontgen's new screen showed, in his first report, that 'all bodies possess this same transparency, but in very varying degrees.' Transparency, therefore, is a property of seemingly opaque bodies, including the human body. It is not an effect. The X-ray is not something done to an object. The object is already transparent and the X-rays simply allow you to see it. The whole world is now understood to be transparent. Having studied the transparency of many materials, including glass itself, which paradoxically is more opaque because it contains lead, Rontgen looks through the human body: 'If the hand be held before the fluorescent screen,' he writes, 'the shadow shows the bones darkly, with only faint outlines of the surrounding tissues.' The famous X-ray image of the hand of his wife, Bertha Rontgen, with her wedding ring on the third finger, taken five days before he submitted the article, is used as illustration, even as the proof of the astonishing revelation.

Rontgen's article stimulated an enormous double reaction. Scientists all around the world seized on the idea and tried to replicate the experiment. The popular press ignited huge speculation about the possible uses and meaning of these images. Newspapers were galvanised by the idea of an invisible world. The image of Bertha's hand gave way to a whole genre of such images in both scientific and popular publications. Countless X-ray images of hands were made by Rontgen himself and others soon after the article was published. The X-ray of the hand had become a new kind of intimate portrait, and the icon of a new world view, a world view in which everything, no matter how seemingly impervious, becomes intimate.

X-ray images transformed the visual field long before the so-called avant-garde. The X-ray was a new kind of realism, which was in no way in opposition to mysticism or spiritualism. William Crookes, the scientist who developed the cathode tube used by Rontgen, was the president of the society of Psychical Research and within a year of the discovery of X-rays he announced that they produced a new sense of reality based not on outer surfaces but on inner vibrations, closer to consciousness itself. The X-ray was an optical and philosophical revolution that swept the world at an astonishing speed. The first surgery with X-rays was carried out in the USA within two months of the discovery, and the first fully fledged department of radiology was established in Glasgow within a year.

Architects, historians and theorists quickly absorbed the new paradigm, developing an entire logic of the invisible in the early decades of the twentieth century that remains largely in place. New medical screens are today creating new forms of architecture. The relationship between inside and outside is going through another twist. New forms of intimacy are emerging.

Boris Groys

Zaman Dalgaları

Zaman nasıl düşünülebilir? Bu kadim soru genelde iki türlü yanıtlanmıştır: Geçmişten geleceğe uzanan doğru bir çizgi olarak ya da bir daire olarak. Çizgi olarak zaman, ilerleme olarak, birikim olarak, bir vaat ve onun yerine gelmesi olarak, bir proje ve onun gerçekleşmesi olarak zamandır. Ama bu aynı zamanda bizi aynı yönde sürekli olarak ilerlememiz için baştan çıkaran serapları, illüzyonları yaratan bir zamandır –gözümüzü açtığımızda geriye yıkıntılardan başka bir şey bırakmayan zaman. Walter Benjamin, bakışını geçmişe çeviren ve geleceğe sırtını dönen Tarih Meleği'ni böyle tarif eder. Bu kasvetli bakış açısı, içimizde yeniden-dönüş (devrim) yapma arzusu yaratır –çizgisel zamanı sıfır noktasına geri dönen bir daireye dönüştürme, insan ve doğa arasındaki, birey ve toplum arasındaki, zaman ve mekân arasındaki uyumu yeniden tesis etme arzusu. Ama sonra kendimizi hiçbir yere varmamacasına bir dairenin içinde biteviye koşarken buluruz ve çizgisel zamanın bize sunduğu o geleceğe açılımı yeniden düşlemeye başlarız. Dolayısıyla çizgisel zaman modeline göre yaşadığımıza inandığımız an dairesel zamanı, dairesel zaman modeline göre yaşarken ise çizgisel zamanı arzularız.

Ama gelin okyanus yüzeyindeki bir dalgalar silsilesini hayal edelim. Her dalganın şekli farklı da olsa aynıymış gibi görünür, çünkü dalgaların devinim yörüngesi benzerdir. Her dalga sonludur –başlangıcını görür, devinimini izleyebilir ve sonunu tahmin edebiliriz. Dalgaların devinimini izlediğimizde, bu devinimin dairesel değil çizgisel olduğunu görebiliriz. Ne var ki bu devinimin bir ilerlemeye yol açacağına dair bir his taşımayız: Bir sonraki dalga az çok bir öncekine benzer. Dolayısıyla dalgalar, özdeşlik ve fark terimleriyle yapılacak her türlü tanımlamadan kaçtıkları gibi, dalgaların devinimi de çizgisellik ve dairesellik terimleriyle yapılacak her türlü tanımlamadan kaçar.

Şimdi, en doğrudan, gündelik varoluş düzeyimizde zamanı tam da –bir çizgi olarak değil, ama bir daire olarak da değil– bir dalga silsilesi gibi deneyimlediğimizi öne sürmek istiyorum. Kendimizi, tarihe belli bir dışsal, metafizik ya da bilimsel bakış açısından bakabilirmiş gibi tasavvur ettiğimizde, her şeyi değiştirmiş olan tarihsel olayları –ardından hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı o başlangıçları, bitişleri ve dönüm noktalarını– teşhis ettiğimizi düşünürüz. Bu yüzden de tarihin bütününü doğru bir çizgi ya da bir daire olarak gördüğümüze inanırız. Oysa tarihin devinimi içinde yaşarken, olayları dalgalar gibi deneyimleriz. Bize yaklaştıklarını gördüğümüzde, bu dalgaların başımızın üzerinden akıp geçtikten sonra –bir sonraki dalga gelene kadar– yitip gitmelerini bekleriz daima. Bu yüzden her tarihsel dalga bize bütün öteki dalgalar gibi görünmeye başlar. Şekli farklı olabilir ama yörüngesi aynıdır –kendisinden önceki ve sonraki her dalga kadar geçicidir o da.

Çeviren Münevver Çelik

Boris Groys

Time Waves

How does one think time? This ancient question has usually been answered in two ways: as a direct line leading from the past to the future, or as a circle. Time as a line is time as progress, as accumulation, as promise and its fulfillment, as a project and its realisation. But it is also a time that produces illusions, mirages that seduce us to go further and further in the same direction – leaving ruins in our wake. It is how Walter Benjamin describes the Angel of History, turning his gaze towards the past and his back to the future. This desolate view produces in us the desire to make a re-volution – to turn linear time into a circle that will return to point zero, to restore the harmony between man and nature, individual and society, time and space. But then we find ourselves endlessly running in a circle without any outcome, and we begin to dream again of the opening towards the future that is offered to us by linear time. Thus, when we believe we are living according to the linear model of time, we yearn for circular time – and vice versa.

But let us imagine a succession of waves on the surface of the ocean. All the waves are different in shape but they seem the same because the trajectory of their movement is similar. Every wave is finite – we see its beginning, we can watch its movement, we can anticipate its end. When we follow the motion of waves we can see that it is not circular but linear. However, we do not have the feeling that this movement will bring about any progress: the next wave looks more or less like the previous one. Thus the waves escape any description in terms of identity and difference, and the movement of the waves escapes any description in terms of linearity and circularity.

Now, I would argue that on the most immediate, everyday level of our existence we experience time precisely as a succession of waves – not as a direct line and also not as a circle. When we imagine ourselves able to look at history from a certain external, metaphysical or scientific point of view, we believe we are diagnosing the historical events that have changed everything – the beginnings, the ends and the turning points, after which nothing is as it was before. And thus we believe we are seeing the whole of history as a direct line or as a circle. But when we live inside the movement of history, we experience events as waves. Seeing them approaching us we always anticipate their disappearance after they have washed over our heads – only to be replaced by the next wave. And thus every historical wave begins to look to us like every other wave. It may be different in shape, but it is similar in its trajectory – as transitory as every wave before and after it.

Alexander Provan

Öznel Değerlendirme

Bas davulun berraklığını seviyorsun: Ne kulağa çarpan bir hissedilebilir bozunma, ne bir bit oranı azalması, ne işleme sonrası aşırı yük, ne de programlı modülasyon gürültüsü var. Arkalığı kısa, gri derili bir koltukta dimdik oturuyorsun. İki yanında da aynı koltuklardan var, boş ve tozlu, sanki gelip sana eşlik edecek birilerini bekliyormuşsun gibi; tam ortada ise üstü laminat ve demir para büyüklüğünde çiziklerle dolu, boyu eninden uzun, boş bir kahve sehpası.[1]

İdeal görünen bu dinleme ortamını kolaçan ediyorsun: Oturma odası büyüklüğünde bir trapezoid, yeri kaplayan, kraliyet mavisi halı, üç metre otuz santimlik alçıpan tavan, hiç pencere olmamasına karşın duvarlara asılı kalın perdeler. Arka plandaki gürültü varla yok arası ve her şey tertemiz ve berrak şekilde duyulabiliyor. Mobilyalar yutuyor ve dağıtıyor, tavan yansıtıyor, perdeler hoparlörleri sarıyor; eşyaların düzeni çınlamayı asgariye indiriyor.

Geçmişte nelere kalkışıldığını gördün: Çin restoranlarındaki gibi vazolarda yapma nergisler, önceki altı sahibinin kokusunu hâlâ taşıyan, bilek boyunda kalın tüylü halılar, kullanılmış Lonely Planet gezi rehberleriyle dolu raflar. Bu odaların tasarımı, laboratuvarda iç dekorasyondan her kim sorumluysa onun zevkine ve elindeki kaynaklara göre değişiklik gösteriyor diyebilirsin, ama buradaki asıl mesele tipik bir oturma odası, medya odası, dinlenme odası veya bir insan ini simülasyonu yaratmak. Testin koşulları, her laboratuvarda tekrar edilebilir ve her evde uygulanabilir olmak zorunda; uzman dinleyici olan sen ise, sadece organları olan bir ölçüm aleti değil de el üstünde tutulan bir misafirmiş gibi rahat ettirilmelisin.

Görünmeyen bir idareci tarafından sana üç sinyal gönderiliyor: seslerden ikisi referans sesi, sıkıştırılmamış ses dosyası; üçüncüsü ise –her yönden yaklaşmakta olan dalga biçimlerini engellemek için kulakları plastik tıkaçlarla kapanmış, direnci birikmiş kulak kiri ve bakterilerle pekişmiş, dikkati havadaki sesler, okuyamadığı mesajlar ve başka türlü gelişmeyecek duyularla baltalanmış– ortalama bir dinleyicinin fark edebileceği her tür enformasyondan bir algoritmayla arındırılmış olan kodlanmış ses. Yöntem geleneksel: Gizli referanslı, iki ucu kör, üçlü uyaran; A B ile, A C ile karşılaştırılır.

Ses-yeniden üretim sistemi ve ölçüm aygıtıyla bütünleşebilmek için kendini eğitmeye yıllarını verdin. Bazen bütün bir yaşamını bu eğitimle harcayıp harcamadığını soruyorsun kendine: On bir yaşındayken, babanın iç burkacak kadar paslanmış Datsun 510'unun radyosunda Led Zeppelin'in *Black Dog'unu* ilk kez dinleyişini hatırlıyorsun; Georgetown Road üzerinde kuzeye, Lexington'dan çıkıp at çiftliğine, yazın haftasonlarında anne babaların çocuklarını götürüp bıraktıkları, yüzme havuzları ve snack barların olduğu o tesise doğru giderdiniz. Camlar açıktı, zaman göstergeleri karışıyordu, teyp hurdaya dönmüştü, motorun böğürtüsü bası yutuyordu, tiz notalar, şasiye sıkışmış bir çalı bülbülünün ölüm çanı da olabilirdi; tek duyabildiğin hoparlörlerden fırlatılan titrek ses kitleleriydi, rüzgâr kulaklarını yalayıp geçtikten sonra arabadan çıkan notaları paramparça ediyordu.

Ertesi gün gidip Lep Zeppelin IV kasetini aldın, odana çekildin, kaseti seyyar müzik çalarına takıp play'e bastın. Kulağa tamamen yanlış geliyordu. Sen tertemiz, erotik, hatta utandırıcı bir şeyler hatırlıyordun: Akademik uzmanlığı organizasyon

ağları olan babanın gözlerine şarkı bittikten ancak on beş dakika sonra bakabildin, görünür bir çıkıntı durumunda buruşuk şortunu örtebilecek Cincinatti Reds şapkanı kucağına aldın. Mest edici distorte gitar sesini, titrek iniltileri ve çınlayan zilleri fena halde geri istiyordun. Şarkı artık cansız değildi belki ama gerçek değilmiş gibi geliyordu. Bir gün önce başka bir galaksiden sinyal almıştın; şimdi ise dinleyen herkeste ve her zaman belli bir etki yaratmak üzere manipüle edilmiş ve sonra bir saklama ortamına aktarılmış olan, havadan yakalanan titreşimlerden ibaret olduğunu fark ettiğin bir kaydı dinlemekteydin.

O yazın büyük bir kısmını sesler ve onları çalan sistemleri kendince ayırt etmeye çalışarak geçirdin. *Black Dog*'u plaktan, kasetten, eight-track'ten*, müzik kutularından, kulaklıklardan, hi-fi sistemlerden, araba teyplerinden dinledin. Korsan konser kayıtlarına ulaşmayı başardın. Tınılar üzerine –riff değil, kaydedilmiş ses olarak riff'in nesnel nitelikleri üzerine– bir sürü not aldın ve dağarcığındaki tüm sıfatları hemen tüketiverdin. Komşuların canını epey sıkmak pahasına, babanın Fender Deluxe Twin Reverb amfisini kullanarak *Black Dog*'u gitarda çalmayı öğrendin. Belli kayıtların seslerini gitarınla, belli kayıtların seslerini ise başka kayıtlarla yarıştırabilmek umuduyla bir kompresör, bir ekolayzer, bir pre amfi, bir peak limiter vesaire alabilmek için ödünç aldın, dilendin, çim biçtin, ta ki en rasgele ve en genç işi olanından psiko-akustik bir deneye kendini tamamen kaptırana kadar, ta ki annenin dediği ve babanın aktardığı gibi, "adeta sıska bir oğlan çocuğunun bedeninde tutsak kalmış, obsesif, anti-sosyal, orta yaşlı bir teknoloji delisi" gibi görünmeye başlayana kadar.

O günlerden sonra, gençlik coşkularında da ilgisi olan, patronunun o "işitsel virtüözlük" dediği şeye kavuştun. Bir duvarı kaplayan Marshall yığınlarıyla yükseltilmiş bir güç akoru olayına ve bedeninle bir anlığına birleşen o baskı dalgalarının verdiği duyguya kilitlendiğin kadar, o sesin ve o deneyimin yeniden üretilebilmesinin farklı yollarına da kilitlenmiş haldeydin. Yani son otuz yıldır bir laboratuvara kapanmış falan değilsin, ama yine de aralarında sadece yarım kilohertz olan iki tonu ve titreşen bir ses perdesi ile tek bir tonu birbirinden ayırt edebilmek gibi eşsiz bir yeteneğe sahipsin. Ses Mühendisliği Derneği (Audio Engineering Society) sayesinde dinleme-testi ortamına alışkınsın ve işitmeyle ilgili hâkim matematiksel modellere de aşinasın. Şu noktada, senin, verili bir ses sekansına dair derecelemesi, günden güne, haftadan haftaya neredeyse hiç şaşmayan, hayli kalibre bir insan ölçer olduğunu söylemek hadsizlik olmaz. Sessiz sessiz kıkırdıyorsun: Annen baban olsa seninle gurur duyardı.

Seslerin görünüşte keyfi dizilimine odaklanıyorsun: borulu çanlarda çalınan melodik bir cümle, Handel'in bir org motifi, saksafonla çalınan bir arpej.

Bu iki saatlik test, MP3'ün yerini alması düşünülen bu yeni algısal kodlayıcı kimbilir kaç tane daha uzman dinleyicinin değerlendirmesinden geçerken, gelecek haftalar boyunca tekrarlanacak. Dinlerken, dijital sesi sıkıştıran programın algılanabilir yapaylıklar üretip üretmediğini belirlemeye çalışırken üstünde tarihin ağırlığını hissetmen gerekmez mi? Öte yandan, diğer uzmanların da tıpkı bunun gibi bir odada oturup oturmadığını, her biri bir laboratuvar faresi gibi –yoksa laboravutar sıçanı mı?– aynı uyarana maruz kalınca aynı tepkileri sergileyip sergilemediklerini merak ediyorsun.

Çalışmakta olan kodeki duyabilmek için kendini zorluyorsun. Bunun *Ses Kalitesi Değerlendirme Materyali* (*Sound Quality Assessment Material*), yani on yıllar önce Avrupa Yayın Birliği tarafından bu "öznel testleri" uygulayabilmek amacıyla

*1960'ların ortalarından 1980'lerin başına kadar yaygın olan, sekiz ize bölünmüş manyetik bant teknolojisi. (ç.n.)

yayınlanan ve birkaç yıl arayla güncellenen bir kayıt dizisi olup olmadığını düşünüyorsun. Kenetleme sinyalleri, yapay sinyaller, tekil enstrümanlar, orkestra, pop müzik; zayıflamayı, örtüşme bozulmasını, işleme sonrası aşırı yükü bulmak için dinle. Bunun öznel test türünün *klasik*, *temel* kaydı olabileceği düşüncesi seni güldürüyor. Şöyle bir değerlendirme hayal ediyorsun: "Bu ajansın insan işitimine dair evrensel bir model oluşturabilme çabasının doruk noktası."

Zihnini tek bir sözcüğe odaklıyorsun: *Tırmalayıcı*. Bu üç sinyalde algılanabilir farklılıklar var mı? Ne kadar tırmalayıcılar? Elinde, duygulanımsal alanı, "algılanamaz"dan "aşırı tırmalayıcı"ya uzanan elli tırmalayıcılık derecesine göre sınıflandıran beş değerli bir ölçek var.

Uzman dinleyiciler kadrosunu oluşturan pek çok mühendis ve ses cihazı meraklısı gibi sen de beyaz, orta sınıf bir erkeksin. Led Zeppelin'i yadsımış değilsin, ama zevklerin şimdi King Crimson, Frank Zappa, Mastodon, Dead Moon'a doğru kayıyor. Gösterişsiz ve masrafsız bir biçimde, analog donanımlar kullanılarak yapılan kayıtları, özellikle bu amaç için olan bir odadaki tamamen kalibre sisteminde çalmak senin için bir tutku. Tüm aygıtı baypas etmek, grup çaldığı sırada orada mevcut olabilmek gibi bir fantezi değil aradığın; kaydı ilk defa duymanın, stüdyo ile hoparlörler arasındaki, bir telin otuz yıl önceki titreşimi ile kokleanın bugün bir dalga formu tarafından uyarılması arasındaki o alanda kaybolma deneyimini tatmak istiyorsun.

Realizmin, ikisi arasındaki mesafe hakkında söylenecek hiçbir şey yokmuşçasına üretim ile yeniden üretimi örtüştürmenin peşinden koşan güncel albümlerin çoğunu tırmalayıcı bulduğuna şüphe yok. Şu sıralar Gana highlife müziği, Cavalı Gamelan toplulukları ve Osmanlı klasik müziği ilgini çekiyor –daha önce bu formlarla pek ilgilenmemiştin, ama onları disko ya da Beethoven için tasarlanmış formatlarda dinlemiştin sadece. Birkaç yıl önce New York'ta bir metro istasyonunda beklerken, Çin kemanını hissizce çalmakta olan o yaşlı adamı hatırlıyorsun; eski püskü yayıyla tek bir teli ileri geri, ileri geri tırmıklayışı, paslı metalin ağlaması gibi bir melodi... O ses her ne kadar hiç kayıp vermeden kaydedilebilse de, en azından "biraz tırmalayıcı" olduğuna hükmederdin. Performansın niteliklerinin sıkıştırma algoritması içinde kaybolduğu daha az değerli dosyayı tercih edebilirsin.

Peki ya şimdi Pekin'de, Handel'in org müziği hakkında neredeyse aynı şeyleri düşünen bir uzman dinleyici varsa? Yok –elbette bu testleri Çin'de ya da Hindistan'da yapmıyorlar, çünkü daha önce böyle bir şeyi hiç duymadın. Peki ama Hint ragalarının pes seslerini kusursuzca yeniden üretebilecek bir kodek de düzenlenemez mi? Ragalarla hiç işin olmasa da, o mühendis zihninden bunun nasıl yapılabileceğiyle ilgili düşünceler geçiyor.

Şunu unutuyorsun: Kusursuzluk istenmiyor. İstenen, aslına sadık kalmanın ve bozunmanın, mevcudiyet ve yabancılaşmanın düzgün bir karışımı. Kütüphanede yanlışlıkla ses mühendisliğiyle ilgili elkitapları ve teknik çalışmaların içinde arşivlenmiş, yüksek lisanstayken rastgeldiğin, besteci John Philip Sousa'nın 1906 tarihli "Mekanik Müzik Tehlikesi" başlıklı makalesini hatırlıyorsun. Sousa, "konserve müziğin dâhi tedarikçisi, sporcuyu, silahı ve sopasıyla, çadırı ve kanosuyla sessiz yerlere giderken, ateşin başında oturduğunda ona şarkı söylemesi için yanına birkaç disk, manivela ve çark almaya –bir alabalık deresinin yanında konserve somon bulundurmak gibi keyifsiz ve saçma bir düşünce– ısrarla teşvik ettiği" için geleneksel açık hava etkinliklerinin –kamp ateşinin başında kardeşçe hikâyeler anlatmak ve şarkılar söylemek– yozlaşmasına hayıflanıyordu.

Epeydir de kamp yapmadım diye düşünüyorsun. Kamp yapmayı seviyor muyum ki?

Ateş başında ne tür müzik dinlerim ve kimlerle? Hiç kamp ateşi müziğim var mı? Söyleyen başkaları da varsa belki şarkı söylerdim. Bir anda, Pablo de Sarasate'nin bir bestesini çalan bir İspanyol gitarından gelen tanıdık melodiyle sarsılıyorsun.
Hatalı dosya sıkıştırmanın alametifarikası olan, tınıdaki hafif bozulmaları dinliyorsun. Şu an herhangi bir fark hissedemiyorsun –ama belki on yıl ya da otuz yıl sonra hissedebileceksin ve o zaman *yalnızca* kodeki duyacaksın. Bunun bazen standartlar için de geçerli olduğunu duymuştun: İlk başta hiç fark edilemeyen, sonraki bir aşamada ise korkunç derecede belirginleşen bir şey; tıpkı gömleğin üstünde onu bir daha giyilemeyecek hale getiren küçücük bir leke gibi. Lekelerden nefret ediyorsun. Bir sonraki sinyal, İngiliz bir adamın sesi, sana Devlet Okulu İngilizcesi gibi gelen, tuhaf biçimde ölçülü bir diksiyon. Kesinlikle algılanabilir. Ama ne kadar *tırmalayıcı*?
Koltuğunun lambanın altında parlayan kollarını fark ediyorsun: Bu duvarların arkasındaki birileri, bir örtüyü dezenfektanla kaplıyor ve testlerin arasında avuç içi terinin yaptığı havuzları ovalayarak bir önceki dinleyicinin izlerini siliyor olmalı. Testler bittiğinde, aldığın notların ortalamanın epey uzağında kalacağından endişeleniyorsun, ki bu durumda değerlendirme dışı bile kalabilirler. Bugünlerde özellikle de gençlerin 128K MP3 sesine duyduğu iştah seni çileden çıkarıyor.
Koltuk kolları ovalanırken resepsiyonda bekledin. Janet adında bir kadın tarafından karşılandın. Bir uydu radyo kanalı çalıyordu; sıkıştırmadan, ani çıkış ve inişleri azaltan, düzlüğü vurgulayan, aynı havanın sürekliliğini sağlamaya çalışan tescilli formattan anlayabiliyordun. Çalmakta olan şarkıyı ancak şimdi bilinçli bir şekilde tanıyabiliyorsun: Led Zeppelin'in *Black Dog*'unun a cappella dizelerinin başla-dur'una ilham vermiş, sesi adeta merhem katılmış bir kum batağına çevrilmiş Fleetwood Mac'in *Oh Well*'i. Uzman dinleyiciler nesiller boyu bu gibi gülünç taklitler karşısında küplere bindi, bunları protesto etti, ama sonuçta insanlar için inceliğin hiç önemi yok; Bang & Olufsen kadar Sirius FM'i de, truffle kadar marshmallow'u da tercih edebiliyorlar. 1956'da Ohio State University'de bir araştırmacının, bir kısım öğrenciyi en muhteşem hi-fi sisteminde birkaç albüm dinlemeye davet edişi aklına geliyor. Peki sonra ne oldu, bu öğrenciler kendi berbat hoparlörlerini ve bu hoparlörlerde o kadar şiddet gerektirmeden yeniden üretilebilecek o sınırlı müzik türlerini tercih ettiklerini söylediler.
Frekans bantıyla sınırlı pembe gürültünün sesine odaklanıyorsun. Diğerleri gibi mi notlandırılmalısın? Peki ya hakikaten daha üstünsen? Ya diğer hiçbir dinleyicinin duyamadığı, stereofonik imgedeki o defoları teşhis edebiliyorsan? Algının keskinliği yüzünden cezalandırılman mı lazım?
Bu antiseptik odanın içinde olmak, pembe gürültüyü ve bas davulları ve orgları ve saksafonları dinlemek, dünyadan kopmuş bir halde, sesin kulağa nasıl gelmesi gerektiğini çözmeye çalışmak, teknolojiyi test etmek tuhaf diye düşünüyorsun –yoksa aslında teknoloji mi seni test ediyor?
Seslerin dizilimine geri dönüyorsun.
Bu melodiyi, bu ritmi tanıyorsun: Abba'nın *The Visitors*'ı. Ama müziği farklı hatırlıyorsun. Şarkının, marketin yanındaki otoparka park etmiş bir arabanın radyosunda ya da bilardo oynamayı öğrenemediğin sıralar bir müzik kutusunda çaldığını hatırlıyorsun. Dinliyorsun.
O kadar da uzun olmayan bir zaman önce, artık küf kokan eski püskü şeyleri attığın sırada, o arabada veya o müzik kutusunun başındayken yanında olan birinin sana 1985'te verdiği master teybi bulduğunu hatırlıyorsun. Tekrar dinliyorsun.
O şarkının o deneyimlenişinin –senin onu deneyimleyişinin– on yıllar, yüzyıllar boyunca kopyalanıp elden ele dolaştığını hayal ediyorsun; her deneyim mevcut ses-yeniden üretimi teknolojilerinden daha da uzak, her dosya şimdi ve o zaman arasındaki uçurumu daha da keskin biçimde anlatabiliyor. Tekrar dinliyorsun.
Eksik bilgiyi bulmaya, şarkıyı değil algoritmayı dinlemeye uğraşıyorsun. Tekrar dinliyorsun.

Çeviren Münevver Çelik

Alexander Provan

Subjective Assessment

You admire the clarity of the bass drum: no noticeable aliasing distortion, bit-rate reduction, overload-after-processing, programme-modulated noise etc. You sit upright in a grey leather armchair with a low back. Identical armchairs, empty and dusty, are positioned on either side of yours, as if you're awaiting company, and at the point exactly between them is a bare, oblong coffee table with a laminate surface and several coin-sized scratches.[1]
You survey the listening environment, which seems to be ideal: a trapezoid the size of a typical living room, royal blue carpet covering the floor, eleven-foot drywall ceiling, opaque curtains hanging from the walls, despite the absence of windows. Everything sounds clean and clear, with negligible background noise. The furniture absorbs and diffuses, the ceiling reflects, the curtains shroud the speakers, the layout minimises reverberation.
You've seen liberties taken in the past: fake daffodils in Chinese-restaurant vases, ankle-high shag-pile carpets retaining the scent of their previous six owners, bookshelves stocked with used Lonely Planet guides. The design of these rooms varies, you suppose, depending on the tastes and resources of whomever at the lab is responsible for the interior decorating, but the point is to simulate a typical living room, media room, recreation room, man cave etc. The conditions of the test have to be repeatable in every lab and applicable in every home and you, the expert listener, must be made to feel at ease, as if you're a cherished guest and not just a measurement device with organs.
You're subjected, by an unseen administrator, to three signals: two of the sounds are the reference audio, the uncompressed file; one is the coded audio, from which an algorithm has stripped any information that the average listener – ears stuffed with plastic bulbs so as to block the wave forms approaching from all directions, defences fortified by the accumulated wax and bacteria, attention sapped by ambulances and unread messages, faculties otherwise underdeveloped – is likely to notice. This method is conventional: double-blind, triple-stimulus, with hidden reference; A compared to B, A compared to C.
You've spent years training to fully integrate yourself into the sound-reproduction system and measurement apparatus. Sometimes you wonder if you haven't spent your whole life in training: you remember when, at the age of eleven, you first heard Led Zeppelin's *Black Dog* on the radio of your father's grievously rusted Datsun 510; you were driving north on Georgetown Road, out of Lexington and into horse country, towards the complex of swimming pools and snack bars where parents planted children

on summer weekends. The windows were open, the time signature was confounding, the stereo was junk, the bass was absorbed by the bellowing engine, the high notes might as well have been the death knell of a warbler trapped in the undercarriage; all you could hear were trembling masses of sound being catapulted out of the speakers, the wind tearing away at the notes as they rushed past your ears and out of the car.

The next day you purchased the album, *Led Zeppelin IV*, on cassette, retreated to your room, inserted the tape into your boombox, and pressed play. It was all wrong. You remembered something immaculate, erotic, even embarrassing: for fifteen minutes after the song ended, you hadn't been able to make eye contact with your father, whose academic domain was organisational networks, and you'd casually placed your Cincinnati Reds hat on your lap, shielding your ruffled swim shorts in case of any visible protrusion. You wanted badly to recover the rapturous sound of overdriven guitar, tremulous moans and pealing cymbals. But the song now seemed – perhaps not lifeless, but not *real*. The day before, you'd received a transmission from another galaxy, and now you were just listening to a recording, which you realised was, basically, vibrations captured from the air, precisely manipulated to have a particular effect on every listener, every time, and then transferred onto storage media.

You spent much of that summer trying, in your own way, to distinguish between sounds and the systems through which they were played. You listened to *Black Dog* on vinyl, cassette, eight-track; on jukeboxes, headphones, hi-fi systems, car stereos. You got your hands on bootleg concert recordings. You took copious notes concerning timbre – not the riff, but the objective qualities of the riff as recorded sound – and soon exhausted your supply of adjectives. You learned to play *Black Dog* on guitar, utilising your father's Fender Deluxe Twin Reverb Amp, much to the chagrin of the neighbours. With the hope of emulating the sound of certain recordings with your guitar, and of emulating the sound of certain recordings with other recordings, you borrowed and begged and mowed lawns in order to acquire a compressor, an equaliser, a preamp, a peak limiter, and so on, until you were completely engrossed in the most haphazard and teenage brand of psychoacoustic experimentation, until you started to appear, in the words of your mother, as communicated by your father, like 'an obsessive, antisocial, middle-aged gear-head trapped in a skinny little boy's body'.

Since then, you've come to possess what your employer calls 'auditory virtuosity', which has something to do with your youthful enthusiasms: you became as fixated on the phenomenon of a power chord being amplified by a wall of Marshall stacks and the sensation of those pressure waves momentarily merging with your body as on the various ways in which that sound and that experience might be reproduced. Which is to say that you haven't been trapped in a lab for the past thirty years, and yet you have an exceptional ability to distinguish between two tones that are merely half a kilohertz apart, and between a wavering pitch and a single tone. Thanks to the Audio Engineering Society, you're accustomed to the listening-test environment and familiar with the prevailing mathematical models of hearing. It wouldn't be arrogant to claim that you are, at this point, an extensively calibrated human meter, whose rating of a given audio sequence will hardly deviate from day to day, week to week. You chuckle under your breath: your parents would have been so proud.

You concentrate on the seemingly arbitrary procession of sounds: a melodious phrase rung by tubular bells, an organ riff by Handel, an arpeggio played by a saxophone.

This two-hour test will be repeated over and over again in the coming weeks, as however many other expert listeners evaluate this new perceptual coder, which is meant to supplant the MP3. Shouldn't you feel something like the weight of history as you listen, as you determine whether the programme's compression of digital audio produces perceptible artifacts? On the other hand, you wonder if the other experts are sitting in rooms exactly like this one, being exposed to the same stimuli and exhibiting the same responses, like so many lab mice – or is it lab rats?

You strain to hear the codec at work. You wonder if this is *Sound Quality Assessment Material*, a set of recordings released decades ago by the European Broadcasting Union for the purpose of conducting these 'subjective tests', and updated every few years. Alignment signals, artificial signals, single instruments, orchestra, pop music; listen for attenuation, aliasing distortion, overload after processing. You smile at the thought of this being the *classic, essential* record of the subjective test genre. You imagine a review: 'The pinnacle of this agency's efforts to establish a universal model for human hearing.'

You focus your mind on a single word: *annoying*. Are there perceptible differences in the three signals? How annoying are they? You're equipped with a five-point scale that charts the affective domain via fifty gradations of annoyance, from 'Imperceptible' to 'Very Annoying'.

You are, like most of the engineers and audiophiles who fill the ranks of expert listeners, white, middle-class and male. You haven't disavowed Led Zeppelin, but your tastes now tend towards King Crimson, Frank Zappa, Mastodon, Dead Moon. You have a penchant for playing records made without pretension or expense, using analogue equipment, on your precisely calibrated system, in a room especially outfitted for the purpose. What you seek is not some fantasy of bypassing the whole apparatus, of being present as the band plays, but rather the experience of hearing the recording for the first time, and of getting lost in that territory between the studio and your speakers, between the vibration of a string thirty years ago and the stimulation of your cochlea by a wave form today.

Admittedly, you find most contemporary recordings annoying in their pursuit of realism, the convergence of production and reproduction, as if there's nothing to be said for the distance between the two. Now you wonder about Ghanaian Highlife and Javanese gamelan ensembles and Ottoman classical music – you've never cared much for these forms, but you've only experienced them via formats designed for disco and Beethoven. You remember waiting some years ago in a subway station in New York as an old man impassively played the Chinese violin, raking his threadbare bow across the single string, back and forth, back and forth, the melody like the weeping of rusted metal. No matter how lossless the recording of that sound, you would judge it to be 'Slightly Annoying' at least. You might prefer the inferior file, in which characteristics of the performance are lost to the compression algorithm.

What if there's an expert listener in Beijing right now thinking pretty much the same thing about Handel's organ music? No – they surely don't do these tests in China or India, since you've never heard of such a thing. But couldn't a codec just as well be engineered to perfectly reproduce the microtonal drones of Indian ragas? You wonder, in your engineer's mind, how this might be done, no matter that ragas are not your thing. You're forgetting: perfection is not wanted. What is wanted is the proper mix of fidelity and degradation, of presence and alienation. You remember composer John Philip Sousa's 1906 essay 'The Menace of Mechanical Music', which you happened upon during graduate school, in the library, mistakenly filed amongst the audio engineering manuals and technical studies. Sousa lamented the corruption of the traditional outdoors experience – fraternal storytelling and singing by the campfire – due to the

fact that 'the ingenious purveyor of canned music is urging the sportsman, on his way to the silent places with gun and rod, tent and canoe, to take with him some disks, cranks, and cogs to sing to him as he sits by the firelight, a thought as unhappy and incongruous as canned salmon by a trout brook.'

Camping, you think – haven't done that in a while. Do I even like camping? What kind of music would I listen to by the fire, and with whom? Do I have any campfire music? Maybe I'd sing if others were there, singing. Suddenly you're jarred by a familiar melody, a Spanish guitar playing a composition by Pablo de Sarasate.

You listen for slight distortions of timbre, the hallmark of faulty compression. You don't notice any difference now – but maybe you will in ten years, or thirty, and then you won't be able to hear anything but the codec. You've heard this is how it sometimes goes with standards: undetectable at first, terribly conspicuous at some later stage, like a minuscule stain on a shirt that renders the garment unwearable. You loathe stains. Next signal, the voice of a British man, what you imagine to be Public School English, grotesquely deliberate diction. Definitely perceptible. But how annoying?

You notice the armrests of your chair glinting beneath the lamplight: someone beyond these walls must coat a cloth with disinfectant and scrub away the pools of palm sweat between each test, erasing the presence of the previous listener. You worry that, when the test ends, your grades will stray too far from the mean, in which case they might be excluded. You find today's appetite, especially among the youth, for 128K MP3 audio to be infuriating.

You waited in the reception area while the armrests were being scrubbed. You were greeted by a woman named Janet. A satellite radio station was playing, you could tell from the compression, a proprietary format that reduces spikes and valleys, emphasises evenness, strives for mood continuity. Only now do you consciously recognise the song that was playing: Fleetwood Mac's *Oh Well*, inspiration for the start-stop a-cappella verses of Led Zeppelin's *Black Dog*, made to sound like pomade-infused quicksand. Generations of expert listeners have registered their annoyance, protested against such travesties, but ultimately people have no regard for refinement; they'd just as well choose Sirius FM as Bang & Olufsen, marshmallows as truffles. In 1956, you remember, a researcher invited a number of students at Ohio State University to listen to some records on the most exquisite hi-fi system. Afterwards, they said they preferred their own abominable speakers and the limited genres of music that could be reproduced by those speakers without so much violence.

You concentrate on the sound of band-limited pink noise. Should you grade as others might grade? But what if you are, in fact, excelling? What if you're identifying flaws in the stereophonic image that no other listener can hear? Should you be punished for the acuteness of your perception?

It's strange, you think, to be in this antiseptic chamber, listening to pink noise and bass drums and organs and saxophones, shut off from the world, trying to figure out what sound should sound like, testing the technology – or is the technology testing you?

You return to the procession of sounds.

You recognise this melody, this beat: *The Visitors*, by Abba. But you remember the music differently. You remember the song playing from the radio of a car parked in a lot by the grocery store, or from a jukebox as you failed to learn to play pool. You listen.

You remember, not so long ago, throwing away some boxes of musty old things and coming across a mixtape given to you in 1985 by someone who'd been with you in that car, or by that jukebox. You listen again.

You envision that experience – your experience – of that song being copied and passed from hand to hand for decades, centuries, each experience being further out of step with the available audio-reproduction technologies, each file more incisively describing the gulf between now and then. You listen again.

You struggle to listen not to the song but to the algorithm, to identify the missing information. You listen again.

Notlar / Notes

(1) **Bu senaryo, tüm dijital medyaların altında yatan ve MP3, AIFF ve MOV gibi tescilli ses ve video dosyası formatlarında ifade bulan sıkıştırma algoritmalarını iyileştirmeyi amaçlayan bir testten geçen "uzman dinleyici"yi anlatmaktadır. Sesin kulağa nasıl geldiğini ve imajların nasıl göründüğünü belirleyen bu testlerin parametreleri, teknolojik süreçlerin ve ürünlerin standartlaştırılması için çalışan uluslararası kuruluşlar tarafından tayin edilir. Dinleme testi, uzman dinleyiciyi ses-yeniden üretim aygıtına dahil edecek biçimde tasarlanmıştır ve sonuçta ortaya çıkan dosya formatı, dinleyicinin öznel ses deneyimini evrenselleştirir. Bu anlatı modülerdir ve sunulduğu ya da yayınlandığı yere bağlı olarak değişikliğe uğratılacak şekilde düşünülmüştür; canlı olarak sunulduğunda sesli okunur ve bu okumaya bir ses çalışması eşlik eder; bu çalışma büyük oranda, metin içinde sıralanan, kimisi dinleme testlerinde tipik olarak kullanılan ve kimisi de dinleyicinin anılarıyla zihin akışlarının bir ifadesi olan ses dosyaları dizisinden oluşur.**
This scenario describes an 'expert listener' undergoing a test meant to refine the compression algorithms that underlie all digital media, and that are expressed in proprietary audio and video file formats such as MP3, AIFF and MOV. The parameters of these tests, which determine what sound sounds like and what images look like, are established by international agencies devoted to the standardisation of technological processes and products. The listening test is designed to incorporate the expert listener into the audio-reproduction apparatus, and the ensuing file format universalises the listener's subjective experience of sound. This narrative is modular, and is meant to be altered according to the site of presentation or publication; when presented live, it is read aloud and accompanied by a sound work that consists largely of the series of audio files listed within the text, some of which are characteristic of listening tests and some of which are expressions of the listener's memories and wandering mind.

Andrew Yang

Biteviye Titreşim

"Hayat bir *dalga*dır, varoluşunun ardıl herhangi iki anında aynı parçacıklardan oluşmayan."[1] Evrende dalgalardan daha sık rastlanan bir şey yoktur. Suda yüzerken, başka herhangi bir parçacık gibi sizi yükselten ve alçaltan bir dalga gelip geçer. Klasik fizik bunu, hâkim olduğu, deforme ettiği ve sonrasında terk ettiği bir taşıyıcıdan akmakta olan enerjinin bir çalkantısı, bir salınımı olarak açıklar. Öteki taraftan kuantum mekaniği, elektrondan sokak kedisine kadar her şeyin uzamdaki olasılığa ilişkin bir *dalga fonksiyonu* olarak tanımlanabileceğini ortaya koyar.[2] Böylece dalga teorisi, bariz şeylerden ziyade geçici dinamiklere dair bir gerçeklik öne sürer. Bunun doğru olabileceği kadar yanlış da olabileceğini biliyoruz. "Dalgalar zihninizde saniyenin binde biri hızında semboller yayar" sözcüklerini okuduğunuz anda, dalgalar zihninizde saniyenin binde biri hızında semboller yayacaktır. Fizyologlar, belli bir düzeni olan iyon vuruşlarının gözlerinizin ardındaki sinir ağlarını etkinleştirdiğini, böylece "yayma", "dalgalar" ve "semboller" kavramlarının, içinizde bir tür çoklu-imgesel-akış olarak ortaya çıktığını bilir. Sözcüklerin yüksek sesli ifadesi bir başka kişinin kulağına çalındığında, onda da sembollerin saniyenin binde biri hızında birbirini izlediği benzer bir yayılımı yaratabilecek (((titreşen))) ((hava)) dalgacıkları ortaya çıkaracaktır. Daha göz veya kulaklara, hatta "benim" diyebileceğimiz bir bedene sahip olmadan önce, zengin, kırmızı, tuzlu bir su kesintisiz bir ritimle her yerimizde dolanmaya başlar. "Duyu nitelikleri anlam taşıyıcılarıdır; fakat mal taşıyan araçlar gibi değil, henüz organizmasının bir parçasıyken bebeğini taşımakta olan bir anne gibi."[3] Diğer bütün yaratıklar gibi biz de dalgalarla dolu ve dalgaların poliharmonik mırıltısıyla yıkanan, yankılanan kaplardan ibaretiz.

Dalga bir çalkantıdır; dalgalar merkezden çepere kadar topyekûn bir çalkantıya yol açar. Bunun, okyanus ortamından akıp o öğütücü dalga tepeleriyle insanların kıyılarına vuran dev tsunamiler için geçerli olduğunu biliyoruz. Tuzlu su her yerdedir. *Ortam* [medium] sözcüğündeki "*medi-*" "orta" anlamına gelir ve *Medi-terranean* [Akdeniz], yeryüzünün ortasında bulunan ve yer değiştirme dalgalarının yol açtığı bu artık tamamen umarsız, bitmek bilmez istikrarsızlık karşısında (patlamalar, açılan oyuklar, sonik patlamalar) sığınak sağlayan bir ortamdır; ne var ki yankılanan pek çok kap bu sınır sularında kaybolup gitmiştir. Orta Doğu, sarsılmayan bir zemin arayışındaki canlı dalgalar yüzünden kuzeye, batıya ve güneye dönüşmüştür; bunlar, sürekli çarpan dalgalar arasında kendi direngen momentumlarından başka hiçbir şeye güvenemezler.

Neticede aktif olan pasif olanın içinden akar, ama bunun pek doğru olmadığını biliriz: Boğaz'ın öğle sonrası parıltıları yıldız ışığıdır; güneşin döner yüzeyinden boğazın titreyen sularına ulaşıncaya kadar doksan üç milyon millik bir uzay boşluğunu kateden elektromanyetik dalgalardır. Uzay boşluğunda hiçbir şey olmadığından, bir ışık dalgası kendi kendinin ortamı işlevi görmekten aşağı kalmaz: *Göreli*, kendine hâkim, dalgalı bir *autopoiesis* [kendi kendini var etme].[4] Bir ortam dalgaya hâkim olabildiği gibi, bir dalga da ortamına hâkim olabiliyorsa, demektir ki her şarkı aynı zamanda bir şekilde kendisinin şarkıcısıdır. Hepsi doğar, ama neyden? Bizi kuşatan yıldızlararası uzay yalnızca bir hiçlik değil, daha ziyade özel bir yokluğun mevcudiyetidir. Uzay-zamanla dolu olan vakum, kimi zaman hiçlikten bir şeyliği... belki de hiçlikten her şeyi yaratan, kendiliğinden dalgalanan bir potansiyel alanıdır.[5]

Çeviren Münevver Çelik

Andrew Yang

Unwavering Quaver

'Life is a *wave*, which in no two consecutive moments of its existence is composed of the same particles.'[1]

Nothing in the universe is more ubiquitous than waves. As you float in the water, a wave passes, lifting and dropping you like any other particle. Classical physics explains it as a disturbance, an oscillation of energy that flows through a medium, which it possesses, deforms, then leaves behind. Meanwhile, quantum mechanics posits that everything – electron to street cat – is describable as a *wave function* of possibility in space.[2] In this way, wave theory suggests a reality of transitory dynamics rather than obvious things. We know this to be as true as it is untrue.

Read the words: 'waves scatter millisecond symbols across your mind' and in that moment waves will scatter millisecond symbols across your mind. The physiologist knows that patterned pulses of ions activate a lattice of neurons behind your eyes so that the concepts 'scatter', 'waves', and 'symbols' arise as some kind of multi-imaginary-flux within you. Saying the words out loud creates ripples ((of))(((vibrating))) ((air)) that, when overheard, can cause a similar cascading scatter of millisecond symbols within someone else. Rich, red, salty water flows throughout us in an unbroken rhythm that began before we had eyes or ears, much less body to call our own. 'Sense qualities are the carriers of meanings, not as vehicles carry goods but as a mother carries a baby when the baby is part of her own organism.'[3] We are, like any other creature, resonant vessels full of waves and bathed in a polyharmonic purr of waves.

A wave is a disturbance; waves are utterly disturbing, from centre to edge. We know this to be true in the case of a giant tsunami, which runs through the medium of the ocean only to snap its crushing crests on shores of people. The saltwater is everywhere. The 'medi-' in *medium* means 'middle', and the Medi-terrean is a sea in the middle of the earth, now thoroughly desperate with waves of displacement, a medium promising refuge from endless instability (explosions, hollowing out, sonic booms), yet so many resonating vessels have been lost to that boundary water. Middle east has become north, west and south with living waves looking for ground that does not shake; they can rely on nothing but their own tenacious momentum through a constant crash of waves.

So the active flows through the passive, but we know this is not quite true: the afternoon shimmer on the Bosphorus is starlight, electromagnetic waves that have crossed a ninety-three million mile void of space from the sun's roiling surface to the quavering water of the strait. Because the void of space is empty, a wave of light does nothing less than serve as its own medium: relativistic, self-possessed, an undulating autopoiesis.[4] If a wave can be possessed by the medium as much as the medium by the wave, then every song is somehow also its singer. It all arises, and from what? The interstellar space that surrounds us is not simply void, but rather the presence of a special absence. Filled with spacetime, the vacuum is a field of potential that spontaneously fluctuates, occasionally creating somethingness from nothingness... perhaps everything from nothingness.[5]

Notlar / Notes

(1) John Tyndall, *Lectures and Essays by John Tyndall* [John Tyndall'ın Dersleri ve Denemeleri] (Londra: Watts & Co., 1903), s. 96. Tyndall, manyetizma, kızılötesi ışın ve hava üzerine çalışmalarıyla tanınan İrlandalı bir 19. yüzyıl fizikçisidir.
John Tyndall, *Lectures and Essays by John Tyndall* (London: Watts & Co., 1903), p.96. Tyndall was a nineteenth-century Irish physicist known for his work on magnetism, infrared light and air.

(2) Erwin Schrödinger, gündelik ölçekte nesnelerle ilişkili oldukları haliyle kuantum fenomenlerine dair benimsenen yaygın görüş olarak "Kopenhag yorumu"ndaki bir paradoksa işaret etmek için, (kutu içindeki) bir kediyle kurguladığı ünlü bir düşünce deneyi ortaya atmıştır. Bu deney, dalga işleviyle tanımlanması itibarıyla bir kedinin, nasıl olduğunu gözlemek için kutuya baktığımız ana kadar, aynı anda hem ölü hem de canlı olduğu bir durumu içerir. "Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik" [Kuantum Mekaniğindeki Mevcut Durum], *Naturwissenschaften* 23, no. 49 (1935), s. 807-12.
Erwin Schrödinger introduced a famous thought experiment with a cat (in a box) to point out a paradox in the widely held 'Copenhagen interpretation' of quantum phenomena when they are connected to objects on an everyday scale. This involves a cat that, as described by a wave function, is simultaneously both dead and alive until the moment that we look inside the box to observe it. 'Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik (The Present Situation in Quantum Mechanics)', *Naturwissenschaften* 23, no. 49 (1935), pp.807–12.

(3) John Dewey, *Art as Experience* [Deneyim Olarak Sanat] (Londra: Perigee Books, 2005), s. 122.
John Dewey, *Art and Experience* (London: Perigee Books, 2005), p.122.

(4) Newton'dan sonraki yaklaşık 200 yıl boyunca, herhangi bir dalga gibi ışığın da seyahat edebilmek için bir ortama, "ışık yayan bir eter"e ihtiyaç duyduğu varsayıldı. 1800'lü yılların sonundaki Michelson-Morley deneyleri ve 1900'lü yılların başındaki görelilik teorisi, klasik fizikte öngörüldüğü haliyle bir ortamı herhangi bir şekilde desteklemediği gibi böyle bir ortama ihtiyaç da duymadı.
From Newton onwards for some 200 years, it was assumed that light, like any other wave, necessitated a medium through which to travel, a 'luminiferous aether'. The Michelson-Morley experiments in the late 1800s and relativity theory in the early 1900s showed no support nor need for a medium as found in classical physics.

(5) Bu "kuantum dalgalanmaları" Heisenberg'in Belirsizlik İlkesi'yle açıklanır ve kozmolojik şişme teorisi böylesi bir dalgalanmanın "Büyük Patlama"yı başlatmış olabileceğini ileri sürmesine rağmen, bu dalgalanmalar genelde kendi kendini imha eden parçacık-karşıt parçacık çiftlerinin bir çiftiyle sonuçlanır.
These 'quantum fluctuations' are explained by Heisenberg's Uncertainty Principle and result in a pair of particle-antiparticle pairs that typically self-annihilate, although cosmological inflation theory suggests that one such fluctuation may have initiated the 'Big Bang'.

Vilayanur S. Ramachandran

Ayna Kutu

"Klinik olarak yapmış olduğum en önemli şey."

Kişi bir uzvunu, mesela kolunu kaybettiğinde, süresiz olarak bu kayıp uzuvla ilişkili kas ağrıları ve kramplar hissetmeye devam edebilir. Bu fenomen Hayalet uzuv sendromu olarak adlandırılır. Hayalet uzuv ve hayalet ağrıların doğasını anlamaya yönelik iki deneyi takiben 1993 yılında bir hastanın tedavisi için Ayna Kutu'yu yarattık. İçi aynalı ve iki bölümden oluşan bu kutu, hasta için kaybettiği kolunun yerinde olduğu yanılsamasını yaratır. Hasta bu kutuyu evine götürdü ve iki hafta süreyle günde 10 dakikalık egzersiz seanslarına devam etti. Ağrılarında çarpıcı bir düşüş olduğunu bildirdi.
Kısa süre sonra, daha yeni ampütasyon geçirmiş altı hasta daha Ayna Kutu ile denendi. Ayna tedavisinin klinik çalışması Ramachandran, Rogers-Ramachandran ve Cobb tarafından tamamlanıp 1995 yılında "Touching the Phantom" (Hayalete Dokunmak) başlığıyla *Nature* adlı bilim dergisinde yayımlandı. O zamandan bu yana dünyanın dört bir yanındaki nöroloğlar ayna tedavisi üzerine çok sayıda klinik çalışma yaptı ve tedavinin özellikle kramplı hayalet ağrı şikayeti olan binlerce hastaya gözle görülür faydası dokundu.
Hayalet uzvun canlandırılması için ayna düzenlemesi şu şekilde yapılıyor: Hasta paralize ve ağrıyan hayalet sol kolunu aynanın sol tarafına "koyuyor"; sağlam olan sağ kolunu ise aynanın sağ tarafına yerleştiriyor. Aynanın sağ tarafından bakarak sağ elinin aynadaki yansımasını gördüğünde hayalet uzvun hayata döndüğü yanılsamasını yaşıyor. Gerçek eli hareket ettirmesi hayaletin de hareket ediyormuş gibi görünmesine yol açıyor ve hasta belki de yıllar sonra ilk defa hayalet uzvu hareket ediyormuş gibi hissediyor. Birçok hastada bu egzersiz, hayalet kramp ve beraberindeki ağrıları gidermeye yarıyor. Yapılan klinik testlerde ayna görsel geribildiriminin kompleks bölgesel ağrı sendromu ve felç kaynaklı paralizinin geleneksel tedavilerine göre daha etkili olduğu kanıtlanmıştır.

Çeviren Kerem Kabadayı

Vilayanur S. Ramachandran

The Mirror Box

'Clinically the most important thing I've done.'

When a person loses a limb, such as an arm, they may continue to feel muscular pain and cramps indefinitely that are associated with this missing limb. This phenomenon is called the Phantom limb syndrome. Following two experiments to explore the nature of phantom limbs and phantom pain, we created a Mirror Box to treat a patient in 1993. This two-part box with mirror inside creates a situation where a patient has the illusion that the missing arm is actually present. The patient took the box home and underwent training sessions for 10 minutes a day over two weeks. He reported a striking reduction of pain.
Soon afterwards, another six patients who had recently undergone amputations were tested with the Mirror Box. A clinical study of mirror therapy was completed by Ramachandran, Rogers-Ramachandran and Cobb and was published in 1995 in *Nature* as 'Touching the Phantom'. Since then, there have been numerous clinical studies of mirror therapy by neuroscientists from around the world and demonstrable benefits to thousands of patients, particularly those who suffer from cramping phantom pain.
The mirror arrangement for animating the phantom limb is the following: the patient 'puts' his paralyzed and painful phantom left arm behind the mirror and his intact right hand in front of the mirror. If he then views the mirror reflection of the right hand by looking into the right side of the mirror, he gets the illusion that the phantom has been resurrected. Moving the real hand causes the phantom to appear to move, and it then feels like it is moving – sometimes for the first time in many years. In many patients this exercise relieves the phantom cramp and associated pain. In clinical trials, mirror visual feedback has also been shown to be more effective than conventional treatments for complex regional pain syndrome and paralysis resulting from stroke.

Elvan Zabunyan

İçinde Su

"Kollarıyla bacakları yorulana, kaskatı kesilip güçbela kımıldayana kadar durmadan aşağılara yüzdü. Artık derinde olduğunu biliyordu. Kulak zarındaki basınç acı veriyor, beyni uğulduyordu. Dayanma gücü giderek tükeniyordu ama daha da derinlere inmek için kollarıyla bacaklarını zorladı; nihayet gücü tükenince ciğerlerindeki hava patlarcasına bir hızla ağzından fışkırdı. Hava kabarcıkları süratle yukarı doğru çıkarken, minik baloncuklar halinde yanaklarına ve gözlerine sürtüp sağa sola savruluyordu. Ardından acı ve boğulma hissi geldi. Bu ölümün acısı değil, bozguna uğrayan bilincinde titreşip dalgalanan düşüncelerin verdiği acıydı. Ölüm acıtmıyordu. Canını yakan yaşamak, yaşamaya devam etmenin ıstırabı, bu korkunç, boğucu hisli; hayatın ona vuracağı son darbeydi bu.
İnatla direnen elleri ve ayakları gelişigüzel kasılıp çırpınarak suyu dövdü ve köpürtmeye başladı. Ama Martin ellerini, ayaklarını ve suyu dövüp çalkalamalarını sağlayan yaşama iradesini alt etmişti. Çok derinlerdeydi. Elleri ve ayakları onu asla yüzeye çıkaramazdı. Uyuşmuş bir halde hayal denizinde süzülüyor gibiydi. Etrafını renkler ve parlak ışıklar kuşattı, her yanına yayılıp onu içine aldılar. Neydi bu? Bir deniz feneriydi sanki; hayır, beyninde yanıp sönen parlak beyaz bir ışıktı sadece. Giderek daha hızlı yanıp sönmeye başladı. Uzun uzun bir gürleme sesi yankılandı ve büyük bir boşluğa inen, bitmek tükenmek bilmez bir merdivenden aşağı düştüğünü hissetti. Merdivenin dibinde bir yerlerde karanlığın içine yuvarlandı. Bu kadarını biliyordu. Bir karanlığın içine yuvarlanmıştı. Bilinci bunu kavradığı an, bir daha hiç açılmamak üzere kapandı."
— Jack London, *Martin Eden*, 1909[1]

Kudurmuş bir deniz, kan kırmızısı bir gökyüzü, yanan bir güneş, ateşten bir ufuk, fırtınada bir gemi, etobur balıklar, suda boğulmuş bedenler, zincire vurulmuş bacaklar, sert bir rüzgâr; bu birkaç sözcük Joseph Mallord William Turner'ın 1840 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde sergilediği tablosunu betimleyebilir. *Ölüleri ve Can Çekişenleri Denize Atan Köle Tacirleri*, İngiliz ressamın, kölelik karşıtı hareketin 16. ilâ 19. yüzyıllarda dünya tarihinde silinmez bir iz bırakan kölelik şiddetini açıkça sorguladığı bir politik bağlamda yarattığı bir tuvaldir (90,8 x 122,6 cm). 1839'da Thomas J. Clarkson'ın *Afrika Köle Ticaretinin Feshinin Yükselişi, Tırmanışı ve Tamamlanışı* (1808) isimli kitabının yeni bir basımı yapılır ve Turner daha fazla yankı uyandırması için resmini yapmayı yeğler. Başlık bir eylemi betimler (bedenleri denize atan köle tacirleri) ve yaklaşan bir fırtınayı haber verir, ancak bir zaman ve yer belirtmez. Tasvirin yapıldığı an şimdiki zamandır ve bu, eylemin geçmişte kaldığının altını çizer (bedenler çoktan suya düşmüştür); ancak gökyüzünde alevden bir kılıç gibi görünen güneş deniz üzerine yansımış, ön planda yer alan ölüm sahnesini aydınlatacak şekilde kabaca denizi ikiye bölmüştür. Sudan çıkan gergin eller, yüzen zincirler, bileği prangaya vurulmuş bir bacak tablonun sağ bölümünü alt üst etmektedir; dikkatlice bakıldığında bunun dalgalar

tarafından yutulan kasılmış bir bedene ait bir kadın bacağı olduğu anlaşılır. Neredeyse insan gözlerine sahip garip balıklar felaket kurbanı insanlara saldırıyorlardır. Turner sahneyi ele geçirip şaşırtıcı bir güncelliğe yerleştirir. Bu güncellik, hem döneminin şimdiki zamanı, hem de binlerce göçmenin Akdeniz'de boğulduğu günümüzün güncelliğidir.

Sanatçının resmettiği olayın ilham kaynağı 1781'de yaşanmış gerçek bir hikâyedir. Köle ticaretinin doruk noktasına eriştiği bu yılın 10 Şubat'ında Britanya bandıralı köle gemisi *Alert*, Middleburg yakınlarında Hollanda bandıralı köle gemisi *Zorgue*'u, taşıdığı Afrikalı tutsaklarla birlikte ele geçirir. 25 ya da 26 Şubat'a doğru *Alert*, *Zorgue* ve Hollanda bandıralı diğer iki gemiyle birlikte Côte d'Or (bugünkü Gana) üzerinde bulunan Cape Coast Castle'a varır. *Zorgue* (yeni adıyla *Zong*) Mart ayı başında köle tüccarı Richard Nanley tarafından 244 köleyle birlikte satın alınmıştır. 18 Haziran'da *Zong*, Cape Coast Castle'dan ayrılır ve 21 Haziran'da Annamaboe'ya gelir, 18 Ağustos'ta Akra'dan 442 köle ve 17 mürettebat ile tekrar denize açılır.

Yolculuğun istikameti Jamaika'dır. 27-28 Kasım gibi Jamaika 45 kilometre uzakta görünmektedir. Ancak Hispaniola (bugünkü Haiti) ile karıştırılmıştır ve *Zong* geri döner. Tarihçiler, bunun yolculuğun tüm kaderini değiştirecek dönüm noktası olduğu konusunda hemfikir.[2] Katedilecek mesafe için (Jamaika-Haiti arası 500 kilometredir) yetersiz olan su stokunu gözeten mürettebat şefleri, köleleri suya atmaya karar verir; bu şekilde köle ticareti için ödedikleri sigorta bedelini geri almayı da ummaktadırlar (her köle 30 Lira değerindedir). Bu meblağ sadece boğulma halinde ödenecek, köleler açlıktan, susuzluktan, hastalıktan hayatlarını kaybettikleri takdirde herhangi bir ödeme yapılmayacaktır. Kölelerden 62'si zaten yolda ölmüş, böylece köle gemisinde geriye 380 köle kalmıştır. 29 Kasım 1781'de saatler akşamın sekizini gösterirken 44 kadın ve çocuk kamaraların pencerelerinden denize atılır. Bunun için gemi mürettebatının nöbet değişim saati seçilmiştir. 1 Aralık'ta, bu sefer sadece erkeklerden oluşan 44 köle aynı şekilde arka köprüden suya atılır. Takip eden günlerde 36 erkek daha sıraları geldikçe aynı şekilde öldürülür ve 10 kadar köle de denize atlayarak intihar eder. Greenwich'teki Ulusal Denizcilik Müzesi'nin koleksiyon arşivlerinde bulunan 1783 yılına ait elyazmasında *Zong*'daki köle tacirlerinin yaptığı katliamı takiben Yüksek İngiliz Mahkemesi tarafından açılan davayla ilgili şöyle denmektedir:

> Hilary Döneminde [11-31 Ocak] Maliye Mahkemesi'ne yazılmış bir dilekçede (İbranâme no. 1) ve geçen Trinity Döneminde [22 Mayıs-12 Haziran] Cinayet ve Siyasi Suçlar Mahkemesine, Gilbert vd.'ne karşı Gregson vd. Davasında (Tutanakların stenosunun bir kopyası için bkz. İbranâme no. 2) yeni bir yargılama için verilen teklif üzerine savunmalarda belirtilen, 132 Zenci Kölenin, Efendi Nate ve *Zong* veya *Zurg* adlı geminin tayfası tarafından katline ilişkin belli başlı koşulların bir dökümü; ve bu insanlık dışı muameleyi haklı göstermeye kalkışan seçkin bir avukatın savunmasına dair bazı yorumlar da eklenmiştir.[3]

132 köle Karayip Denizi'nde, fırtınada boğulmaya mahkum edilmiştir. Günümüzde, Turner'ın *Ölüleri ve Can Çekişenleri Denize Atan Köle Tacirleri*'nde betimlediği yeri coğrafi olarak konumlandırabiliyoruz ama eserin başlığının aksine katil köle tacirlerinin denize attıklarının yalnızca ölenler ya da can çekişenler olmadığı da biliniyor. Kronoloji, bahsi geçen tayfunun, yağmurları 1 Aralık 1781'de başlayan o tayfun olduğunu doğruluyor. Turner'ın resmettiği sahne, kadın ve çocukların boğularak öldüğü 29 Kasım'da veya diğer kölelerin can verdiği, gökle denizin birbirine girdiği, dalga ve boraların çarpıştığı, hortumun yükseldiği ve zincire vurulmuş bedenleri ezip geçtiği 1 Aralık günü cereyan etmiş olabilir. Her şey suya dönüşür, her yer sudur, aqua, acqua, agua, água, νερό, paani, ea, eau, io, awi, water, nuoc, mâa, maim, ama, omi, âb, voda, wasser, vasser, shuĭ, tchour, maji, dlo. Yağmur suyu denizi dövmekte, teknede su tükenmekte, köleler susuzluktan kırılmaktadır; suya atılırlar. *Zong*, Jamaika'da Black River'a 22 Aralık 1781'de teknedeki 208 köleyle yanaşır. Saklanmaya çalışılan tarihsel gerçekler ne olursa olsun, alegori parçaları, izler ve anlatılar hafızayı karşılamaya gelmektedir. Turner'ın resmettiği kompozisyonun ön planına bakılıp konu edilenin ağırlığı kavrandığında; sonsuza dek ortadan kaldırılan bu bedenlerin gerçekte Amerika'ya doğru sürgün edilen 12 milyon Afrikalıdan oluşan bir ticaret olduğu, bu bedenlerin suya gömülme sebebinin insan şiddeti olduğu anlaşıldığında hiçbir kelime, hiçbir söz bu vahşi zulmün hissini uyandırmaya muktedir değildir. Hiç şüphesiz yalnızca sanatçılar ve şairler hayal gücü ve soyutlama gücü olmadan kavranamayacak bu hissi yakalamayı başarabilirler. *Zong* dramı yaşandığında, romantizmin çağdaşı, henüz çocuk yaşta olan Turner, bu tablo özelinde de görüleceği gibi Fredric Jameson'ın *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*'nda (1984) belirttiği gibi "bugünü tarihsel düşünen" sanatçılar ailesindendi.** Birkaç yüzyıl sonra, 1930'da Antiller'de dünyaya gelen Derek Walcott da geçmişin hayaletlerinin izini sürer. "Deniz Tarihtir" isimli şiirinde kendi kreol mirasını baştan aşağı ele alır ve dizeleri, belgeleri, acıları, parçalanmış bedenleri çarpıştırır.

> Göç.
> Kemik kemiğe kaynamış mercanla,
> mozaikler
> köpekbalığının gölgesinin takdisiyle örtülü,
>
> Ahit Sandığı'ydı.
> Geldi sonra gerilmiş tellerinden
> deniz tabanındaki güneş ışığının,
>
> Babil'deki esaretin inleyen arpları,
> beyaz deniz kabukları kelepçeler gibi toplandı
> boğulan kadınların üzerinde,
>
> ve fildişinden bileziklerdi bunlar
> Süleyman'ın Ezgisi'nde geçen,
> ama okyanus boş sayfaları çevirip duruyor,
> Tarih'i arıyordu.[4]

Birleşen kemik ve mercan, kadınların kelepçelere dönüşen bileklerine yapışan denizkabukları, titreşen hücreler, iç içe geçen alanlar ve yine de neredeyse her zaman sessizlik, yazılacak tarihin boş sayfalarını çeviren bu okyanus. Jules

** Jameson'ın ilkin makale olarak kaleme aldığı bu eseri 1984 yılında *New Left Review*'da yayımlanmış, daha sonra yazar tarafından genişletilerek 1991 yılında kitaplaştırılmıştır. Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Selman Bıyık, Ankara: Nirengi Kitap, 2000. (e.n.)

Verne'in Turner'ın ölümünden 18 yıl sonra yazdığı, bilimkurguya, keşfe ve denizcilik bilimine göz kırpan *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* (1869) romanı da okyanustan bir anımsama ve unutma yeri olarak bahseder; kaleme aldığı sahne 300 metre derinlikteki denizde geçmektedir:

> Her şeyi anladım. Bu düzlük bir mezarlıktı, bu delik bir mezar, bu uzun nesne, gecenin içinde ölmüş adamın bedeni! Kaptan Nemo ve adamları, yoldaşlarını bu ortak barınağa, okyanusun ulaşılmaz derinliğine gömdüler![5]

Jules Verne'in çılgın hayal gücü bu "coğrafi" kitapta yolculuğu, kolonyal dönemin ortasındaki bir töz olarak ele alır ve tam bir tersine çevirmeyle, yer üstünde hüküm süren dayanılmaz eşitsizlikten uzak bir denizaltı yaşamı inşa etmeyi seçer.
Derek Walcott da Homeros'un anlatısını Ege Denizi'nden yola çıkıp Karayip Denizi'ne doğru uzatarak çapları ne kadar dar olursa olsun bu iki deniz bölgesinin simgesel ve tarihsel önemlerinden hiçbir şey yitirmediğinin altını çizdiği Odysseus yorumu *Omeros* (1990) isimli eseriyle bunu gerçekleştirir. Şiirini (*stanza*, yahut kıtaların Dantevari terza rima'ya*** dönüştüğü 7 kitap, 64 bölüm, 300'den fazla sayfadan oluşur) bir belleğin etapları gibi yapılandırır. Bu yüzden Afrikalı kökenlere ve köleliğin yaşadığı çok da uzak olmayan yüzyıllara gönderme yapmak aynı zamanda dünya üzerinde yapılan bir yolculuk anlamına gelir. *Omeros*'un babasının tavsiyeleri üzerine İstanbul'u, Venedik'i, Londra'yı keşfe çıkan şair karakteri gibi, dünyayı şiirde yer alan başka bir karakterin kâhince ve geriye dönük bakış açısıyla anlamlandırırız: Seven Seas [Yedi Denizler]. Kör ve yaşlı denizci aynı zamanda anlatıcı ve Omeros/Homeros'un alter egosudur.

> Afolabe'nin köyünün katledilişine tanıklık etmiş Afrikalı bir griot ve Amerika'nın uzayıp giden düzlüklerinde benzer olaylara şahit olmuş bir Siyu şamanında da somutlaşmaktadır o. Aynı zamanda Londra'da sayfaları kıvrılmış bir yazmaya sarılmış yaşlı, hırpani bir mavnacı ve hatta bir anlığına çağımızın Omeros'u James Joyce olarak belirivermektedir.[6]

Seven Seas, bağlam ve dönemlere uyan (öz)dönüşüm olanaklarına iyilik dolu ve çoğul bir bakış getirecek bir bilgenin adını taşır. Paul Gilroy'un *Siyah Atlantik*'te andığı gibi, John Ruskin, Turner'ın tablosunu artık böylesine rahatsız edici bir konuya sahip bir eseri barındıramayacağına ikna olana dek 27 yıl boyunca elinde tutar ve sonunda satmanın yollarını aramaya başlar. Fazla yüklü ismini bırakan *Köle Gemisi*, 1872'de zengin bir Amerikan koleksiyonuna girer ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ne bağışlanır. Paul Gilroy'un altını çizdiği gibi: "Kültürel ve siyasi bir sistem olarak Atlas Okyanusu'na duyulan ilgi, plantasyon köleliğinin –"üstü çıplak kapitalizm"– özel bir anı teşkil ettiği ekonomik ve tarihsel matris tarafından siyah tarihyazımına ve düşünce tarihine dayatılmıştır".[7] Köle ticareti, ekonomik bir sömürü düzeni bağlamında aynı zamanda muamelelerin biçimini de ima eder. 17. ve 18. yüzyıl tarih kayıtlarında denizlerde köle ticaretiyle uğraşanların eylemleri korsanlık kodlarına yakınlaşır. Ruhları ve tinleri çalmak, sürmek ve köklerinden koparmak, insanlara en büyük zulümleri yaşatmak, gerçeklikleri bastırmak fakat belleğin ateşini söndürmeyi başaramamak.

***Üçer mısralık bentlerle yazılan bir nazım biçimi. (ç.n.)

2007 Temmuz'unda, günlük *Jamaica Gleaner* gazetesi 1781 tarihindeki Zong katliamının 2007 Aralık'ındaki anma törenini haber veren bir yazı yayınlar, başlık şöyledir: "Feshetme Nöbeti, *Zong*'da Katliam, insanlık ayıbı".[8] Bu etkinlikle tam olarak aynı zamanda, 2007 Aralık'ında, ABD'deki Indiana Üniversitesi'nde denizaltı arkeolojisi profesörü Charles Beeker ve araştırma ekibi 1698 Ocak'ında Britanyalı korsan Kaptan William Kidd tarafından Hindistan sularında kaçırılan 17. yüzyıla ait bir Ermeni gemisini, *Quedagh Merchant*'ı ortaya çıkarır. Gemi, 1699'da cinayet ve korsanlık suçundan tutuklanan Kidd'in ortakları tarafından kanıtları ortadan kaldırmak için aynı yıl batırılmıştır. Üç yüz yıl sonra Dominik Cumhuriyeti yakınlarında, bir arkeolog ekibi Karayip Denizi'nin yetmiş küsur metre altındaki geminin kalıntılarını ve bilhassa gülleleri buldu.[9] Onları atalarından kalan bu eski nesneyi mercanlardan sökerken görmek kuvvetli bir duygu açığa çıkarıyor, derin ve yeşil dalgaların arasında hareket ediyorlar, sessizlikleri duyuluyor, kalplerinin suyun içinde attığı anlaşılıyor. "Engin, leylak rengi bir boşluk denizi yatıştırdı" diye yazar Walcott *Omeros*'u[10] sonlandırırken. Boşluk renksiz değil; şair, okyanuslar kadar derin ve engin bir anlatıya ekleyeceği bir görüntü yaratıyor. Jameson, şimdiki zamanı tarihsel olarak düşünmenin gerekliliğinde ısrarcı olmakta haklı.[11]

Çeviren Ceyda Akaş Kabadayı

Elvan Zabunyan

Water Inside

'Down, down, he swam till his arms and legs grew tired and hardly moved. He knew that he was deep. The pressure on his ear-drums was a pain, and there was a buzzing in his head. His endurance was faltering, but he compelled his arms and legs to drive him deeper until his will snapped and the air drove from his lungs in a great explosive rush. The bubbles rubbed and bounded like tiny balloons against his cheeks and eyes as they took their upward flight. Then came pain and strangulation. This hurt was not death, was the thought that oscillated through his reeling consciousness. Death did not hurt. It was life, the pangs of life, this awful, suffocating feeling; it was the last blow life could deal him.
His wilful hands and feet began to beat and to churn about, spasmodically and feebly. But he had fooled them and the will to live that made them beat and churn. He was too deep down. They could never bring him to the surface. He seemed floating languidly in a sea of dreamy vision. Colors and radiances surrounded him and bathed him and pervaded him. What was that? It seemed a lighthouse; but it was inside his brain– a flashing, bright white light. It flashed swifter and swifter. There was a long rumble of sound, and it seemed to him that he was falling down a vast and interminable stairway. And somewhere at the
bottom he fell into darkness. That much he knew. He had fallen into darkness. And at the instant he knew, he ceased to know.'
— Jack London, *Martin Eden*, 1909[1]



Raging sea, a blood-red sky, a scorching sun, the horizon in flames, a vessel amidst turmoil, carnivorous fish, drowned bodies, shackled limbs, a ferocious wind: these few words could provide one of the primary descriptions of the painting by Joseph Mallord William Turner exhibited at the Royal Academy of Arts, London, in 1840. *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On* (90.8 x 122.6 cm) is a canvas by the English artist created within a political context where the abolitionist movement was unequivocally challenging the violence of slavery, which had left its indelible mark on world history from the sixteenth century onwards. In 1839, a new edition of the Thomas Clarkson novel *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade* (1808) had appeared, and Turner chose to echo it in his painting.

The title describes an action (slavers throwing bodies overboard) and signals a storm close by (the typhoon arriving) but does not denote an exact place or time. The time is therefore that of the representation itself, and in this way the work underlines the fact that the action has passed: the corpses are already in the water and the vessel is already in the distance, occupying a small area to the left of the canvas. The sun, like a flame in the shape of a sword hanging in the sky, brutally splits the sea in two, illuminating the gruesome foreground. The right side of the canvas explodes with

Joseph Mallord William Turner
Köle Gemisi (Ölüleri ve Can Çekişenleri Denize Atan Köle Tacirleri) /
Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On), 1840
Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas 90.8 x 122.6 cm
Henry Lillie Pierce Fund, 99.22
Fotoğraf / Photograph © 2015, Güzel Sanatlar Müzesi / Museum of Fine Arts, Boston



hands reaching up out of the water, chains still floating, and a shackled leg. On closer inspection, it is the leg of a woman, whose convulsed body is being swallowed by the waves; her bare chest is recognisable. Bizarre fish with human-like eyes attack the bodies in distress. Turner seizes the scene and projects it in its striking actuality. That actuality is the present of his times as well as the present of our times – the hundreds of migrants shipwrecked in the Mediterranean.

The event depicted by the artist is inspired by a real story that took place in 1781. On February 10 of that year, when the slave trade hits its peak, the British-flagged slaver *Alert* captures *Zorgue*, another slaver flying the Dutch flag, with a cargo of African prisoners, near Middleburg. Around 25/26 February, *Alert* arrives at Cape Coast Castle on the Gold Coast (today Ghana) along with *Zorgue* and two other Dutch vessels. At the beginning of March, *Zorgue* (renamed *Zong*), with its cargo of 244 slaves, is acquired by the slave trader Richard Hanley. *Zong* leaves Cape Coast Castle on 18 June and arrives in Annamboe on 21 June; the vessel sets sail from Accra on 18 August with 442 slaves and seventeen crew members aboard.

The voyage is destined for Jamaica. On 27 or 28 November, Jamaica is spotted at a distance of 45 kilometers, but is mistaken for Hispaniola (today Haiti) and *Zong* turns around. Historians concur that this is the decisive moment of the voyage when everything overturns.[2] The heads of the crew claim that the water supplies will not suffice for the distance to be travelled (500 kilometers between Jamaica and Haiti) and, hoping to be recompensed by the insurance contract signed for the slaver and its cargo (£30 per slave), decide to throw the slaves into the sea. This sum is only payable in the case of drowning; slaves' deaths due to famine, thirst or diseases are not covered by insurance ... With sixty-two already dead during the voyage there remain 380 slaves aboard. At around eight o'clock in the evening of 29 November 1781, forty-four slaves are jettisoned through the cabin windows, all women and children. The timing is carefully chosen since this is the moment when the men are relieved at the end of their shift. On 1 December, another forty-four slaves suffer the same fate and are thrown from the afterdeck. During the days that follow, thirty-six more men die in the same fashion and another dozen commit suicide by jumping into the sea. In the archives

Karadeniz'de Yağan Yağmur, İstanbul, 2014 / *Rain on the Black Sea*, Istanbul, 2014 © Thierry Lefébure

within the collections of the National Maritime Museum in Greenwich, a manuscript dated 1783 relating to the legal proceedings of the British Supreme Court after the massacre committed by the slave traders of *Zong* reads:

> An account of the principal circumstances stated in a petition to the Court of Exchequer in Hilary Term 1783 (see Voucher no. 1) & in the Arguments on a Motion last Trinity Term in the Court of King's Bench, for a new Trial in the Case of Gregson & Others against Gilbert & Others (See Voucher no. 2 being a Copy of the Proceedings taken in short hand) respecting the Murder of 132 Negro Slaves, by the Master Nate & Crew of the Ship Zong or Zurg; to which are added some remarks on the Argument of an eminent Lawyer who attempted to justify the inhuman Transaction.[3]

132 slaves were condemned to death by drowning and carried away by a storm in the Caribbean Sea. Today, it is known that despite the title of Turner's work, it was not just the dead and dying that the criminal slavers threw overboard. The chronology indicates that the rain started to fall on 1 December 1781; that is the announced typhoon. The scene painted by Turner either takes place on 29 November, the day that the women and children drown, or on 1 December, the moment when the other slaves perish, the sea and the heavens collide, the waves and the gusts of wind strike, the stormy whirlwind rises and comes crashing down on the corpses in shackles.
Everything turns to water, everything comes from water, aqua, acqua, agua, água, **νερό**, paani, ea, io, awi, water, nuoc, mâa, maim, ama, omi, âb, voda, wasser, vasser, shuĭ, su, tchour, maji, dlo. Rainwater slams onto the sea, but there is insufficient water aboard, the slaves, exhausted from thirst, are cast into the water. *Zong* berths at Black River in Jamaica on 22 December 1781 with 208 slaves aboard.
Whatever the facts of history one seeks to bury may be, fragments of allegories, traces and stories converge in the memory. Looking at the foreground of Turner's composition, one grasps the gravity of what is being represented: that these people would be wiped out forever as part of the reality of a trade that deported fifteen million Africans to the Americas, and that their corpses would be swallowed by the water due to human violence. No image, no word, no voice can make sense of this savage oppression. Only artists and poets can manage to create this sense, which is inconceivable without the forces of abstraction and imagination. While still an infant when the drama of *Zong* unfolded, Turner as a contemporary of Romanticism, belongs to a family of artists – especially with this canvas – who 'think the present historically', to allude to Fredric Jameson's words in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984). Born in 1930 in the Antilles, Derek Walcott also questions the phantoms of the past, albeit a few centuries later. In his poem 'The Sea is History' he embraces his Creole heritage through colliding verses, materials, pains and broken bodies:

> Exodus.
> Bone soldered by coral to bone,
> mosaics
> mantled by the benediction of the shark's shadow,

> that was the Ark of the Covenant.
> Then came from the plucked wires
> of sunlight on the sea floor
>
> the plangent harps of the Babylonian bondage,
> as the white cowries clustered like manacles
> on the drowned women,
>
> and those were the ivory bracelets
> of the Song of Solomon,
> but the ocean kept turning blank pages
> looking for History.[4]

The bone and the coral becoming one, seashells metamorphosing into shackles of the sea gripping on the women's wrists, all cells resonating, zones touching each other and yet still mostly silent, the ocean turns the empty pages of history yet to be written.
A cross between science-fiction, exploration and maritime sciences, *20,000 Leagues under the Sea* (1869), the novel written by Jules Verne eighteen years after the death of Turner, also depicts the ocean as a place of remembrance and forgetting. The scene Verne describes is situated 300 meters deep into the sea:

> I understood all! This glade was a cemetery, this hole a tomb, this oblong object the body of the man who had died in the night! The Captain and his men had come to bury their companion in this general resting-place, at the bottom of this inaccessible ocean![5]

Verne's extravagant imagination in this book of 'geography' takes the voyage as the epitome of the colonial era and chooses to construct an underwater life through a complete reversal, untouched by the intolerable inequality reigning over the land.
This is also what Derek Walcott achieves in creating *Omeros* (1990), his version of the *Odyssey* with Homer's writing transposed from the Aegean Sea to the Caribbean, at the same time underlining the fact that the minor scale of these two marine zones lessens their importance neither symbolically nor historically. He structures his poem (composed of seven books, sixty-four chapters and more than 300 pages, where the stanzas take up the Dantesque *terza rima*) like the stages of the reconstruction of remembrance. Therefore, returning to the not so distant centuries of slavery and African origins is also a means of moving around the world. While the poet character in *Omeros* travels to discover Istanbul, Venice and London upon his father's advice, one apprehends the world through the prophetic and retroactive visions of another character in the poem: Seven Seas. The blind old mariner is the narrator and alter ego of Omeros/Homer.

> He is also incarnated in the form of the African griot who witnessed the massacre of Afolabe's village and the Sioux shaman who witnessed similar events in the plains of the advancing United States. He also turns up as a tattered old bargeman in London hugging a dog-eared manuscript and even momentarily as James Joyce, our age's Omeros.[6]

Seven Seas bears the name of a sage who takes a benevolent and varied view on the possibilities of transforming (oneself) through the changing of epochs and contexts. As pointed out by Paul Gilroy in *The Black Atlantic*, Turner's canvas was in John Ruskin's possession for twenty-seven years until he decided he could not keep the representation of a subject so disturbing and thus sought to sell it. The work was retitled *The Slave Ship* and, relieved of its overly charged title, incorporated into the collection of a rich American in 1872, who loaned it to the Museum of Fine Arts in Boston. Paul Gilroy underlines the fact that 'a concern with the Atlantic as a cultural and political system has been forced on black historiography and intellectual history by the economic and historical matrix in which plantation slavery – "capitalism with its clothes off" — was one special moment'.[7] The slave trade within this account of a system of economic exploitation also involves the form of transactions. Historical records from the seventeenth and eighteenth centuries document how the slavers' actions on the sea are akin to piracy. Stealing souls and spirits, initiating deportation and deracination, subjecting individuals to the worst atrocities, denying the truths but ultimately failing to extinguish the fire from the memory.

In July 2007, the daily *Jamaica Gleaner* published an article titled 'Abolition Watch, Massacre on the Zong, outrage against humanity', announcing a commemoration in December 2007 of the massacre in December 1781.[8] At the exact same time as this event in December 2007, Charles Beeker, a professor of underwater archaeology at the University of Indiana, and his research team, unveiled the discovery of the Armenian vessel *Quedagh Merchant*, taken by the British pirate Captain William Kidd near the coasts of India in the seventeenth century. The ship was sunk by Kidd's associates in order to destroy the evidence when Kidd was arrested in 1699 for piracy and murder. Three centuries later, in the waters of the Caribbean Sea, near the Dominican Republic, the team of archaeologists found the remains of the ship and its canons at a depth of 70 meters.[9] Watching the images of the redeeming of this ancestral object from the coral reefs produces strong emotion: they move in deep green waves; their silence is audible and one knows that their hearts are beating hard under the water. At the end of *Omeros*, Walcott writes, 'An immense lilac emptiness settled the sea.'[10] The void is coloured; the poet creates an image that connects to an infinite story as vast and abyssal as the expanse of the oceans. Jameson is right to insist on the necessity of thinking of the present historically.[11]

Translated by Kerem Kabadayı

Notlar / Notes

(1) Jack London, *Martin Eden*, çev. Erhun Yücesoy (İstanbul: Can Yayınları, 2014), s. 493-494.
Jack London, *Martin Eden* (Toronto/New York, Bantam Books, 1986), p. 343.

(2) Andrew Lewis, "Martin Dockray and the Zong: A Tribute in the Form of a Chronology" [Martin Dockray ve Zong: Kronoloji Formunda Bir Övgü], *Journal of Legal History*, vol. 28, no.3 (Aralık 2007), s. 357-370. Ayrıntılı ve eleştirel bir inceleme için bkz: Christopher Leslie Brown, "Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History by Ian Baucom" [Atlas Okyanusu'nun Hortlakları: Finans Kapitali, Kölelik ve Ian Baucom'un Tarih Felsefesi], *The William and Mary Quarterly*, Third Series, vol. 66, no. 4, *Abolishing the Slave Trades: Ironies and Reverberations* [Köle Ticaretini Feshetmek: İroniler ve Yankılar] (Ekim, 2009), s. 1007-1010. Ian Baucom'ın kitabı Duke University Press tarafından 2005'te yayımlandı.
Andrew Lewis, 'Martin Dockray and the Zong: A Tribute in the Form of a Chronology', in *Journal of Legal History*, vol. 28, no. 3 (December 2007), pp.357-70. See also, Christopher Leslie Brown, 'Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History by Ian Baucom', in *The William and Mary Quarterly,* Third Series, vol. 66, no. 4, *Abolishing the Slave Trades: Ironies and Reverberations* (October 2009), pp.1007-10. Ian Baucom's book was published in 2005 by Duke University Press.

(3) Belge referansı koleksiyon içinde: REC/19, bkz. Melvin K. Hendrix, "Africana Resources in the National Maritime Museum, Greenwich, England" [İngiltere, Greenwich'teki Ulusal Denizcilik Müzesi'nde Yer Alan Afrika'ya Dair Kaynaklar], *History in Africa*, vol. 14 (1984), s. 396.
The reference for the document in the collection is REC/19. See Melvin K. Hendrix, 'Africana Resources in the National Maritime Museum, Greenwich, England' in *History in Africa*, vol. 14 (1984), p. 396.

(4) Derek Walcott, "The Sea Is History" [Deniz Tarihtir], *Collected Poems 1948-1984* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), s. 364-365.
Derek Walcott, 'The Sea is History', in *Collected Poems 1948-1984* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), pp.364-5.

(5) Jules Verne, *Denizler Altında Yirmi bin Fersah*, c. 1, çev. Mehveş Sorgun (İstanbul: İthaki Yayınları, 2007).
Jules Verne, *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1869), Project Gutenberg, www.gutenberg.org/files/164/164-h/164-h.htm, p.319 (accessed July 2015).

(6) Oliver Taplin, "Derek Walcott's 'Omeros' and Derek Walcott's Homer" [Derek Walcott'un 'Omeros'ın ve Derek Walcott'ın Homeros'u], *Arion içinde*, Third Series, c. 1, no.2, İlkbahar 1991, s. 215.
Oliver Taplin, 'Derek Walcott's "Omeros" and Derek Walcott's Homer', in *Arion*, Third Series, vol. 1, no. 2 (Spring 1991), p.215.

(7) Paul Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double-Consciousness* [Siyah Atlantik, Modernite ve Çifte-Bilinç], (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993), s. 15.
Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993), p. 15.

(8) www.old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20070701/arts/arts5.html
www.old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20070701/arts/arts5.html

(9) www.youtube.com/watch?v=CxmSHK3YuRU (Erişim tarihi: Nisan 2015).
www.youtube.com/watch?v=CxmSHK3YuRU (accessed April 2015).

(10) Derek Walcott, *Omeros* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1990), s. 325.
Derek Walcott, *Omeros* (New York: Farrar, Straus, & Giroux, 1990), p. 325.

(11) Bu metnin yazımından 14 gün sonra 56. Venedik Bienali'nde Uluslararası Pavyon'da gösterilen John Akomfarah'ın *Vertigo Sea* (2015) filminin keşfi bu hikâyenin güncelliğini ve şaşırtıcı bir şekilde zaman sınırı tanımadığını ispatladı.
Fourteen days after the writing of this text, the authors' discovery of the film *Vertigo Sea* (2015) by John Akomfrah presented at the International Pavilion of the 56th Venice Biennale confirmed at once the contemporaneousness and capsizing of temporalities.

Penelope Deutscher

"Okyanusta Küçük Bir Teknede Otururken": Geçişteki Ters-Akıntılar

I.

İnsan geçişlerinin izlediği rotalar, denizleri, yaşamın pek çok yoldan –harcanabilir, terk edilmiş, kâr edilebilir ya da alınıp satılabilir olarak– yeniden yaratılmasına vesile olan çoklu ters-akıntıların[1] mekânları haline getirmiştir. Keşif arayışları ve iyimser yayılmacılık, beraberinde sömürgeciliğin yıkıcılığını getirmiştir. İşgal edilen topraklara *terra nullius* [hiç kimseye ait olmayan topraklar] olarak el konulmasına izin veren istilalar gemilerle taşınmış ve insan kırımı İmparatorluğun gelişimi olarak anlaşılmıştır. Denizde ölüm riskine maruz bırakılan insan yaşamı, uluslar için bir risk olarak yeniden yapılandırılmış, insani felaketler sınır savunusunun gerekçelerine dönüştürülmüştür.

Kendi kölelik deneyimini yazan Batı Afrikalı Olaudah Equiano, ailesinden koparılmasını, kendisine birden çok kez yeniden isim verilmesini ve sonra, başta ona anlaşılmaz "ruhlar" gibi görünen tüccarlar ve denizciler için nasıl "canlı yük" haline geldiğini anlatır.[2] Hortense Spillers'ın deyişiyle, "köle gemisi insan yükünü [Afrikalı aileyi] aldığında" özel isimler ve akrabalık "okyanusta tam mânâsıyla askıya alınırken,"[3] kölelerin eti damgalanabilir bir şey olarak, prangaların ve işkence araçlarının potansiyel malzemesine dönüşür.[4] Spillers, Orta Geçit'in ters-akıntılarında cinsel farklılığın da bir unsur olduğunu hatırlatır. Kadınlar hem cinsel şiddete ve şiddetin cinsiyetlenmesine, hem de insanlıktan edilmeleriyle de ilişkilendirilen bir cinsel farklılık yitimine maruz kalabilirler.[5] Birleşmenin yasaklanması, ailelerin ayrı düşürülmesi ve statünün anne soyundan devralındığı, dolayısıyla annenin köleleştirilmesinin çocuğunun statüsünü de belirlediği varsayımıyla annelik hakkının yitimi söz konusu olabilir.

Tıpkı paradoksal biçimde –ama aynı zamanda yeni yollardan– satıldıkları ve nakledildiklerinde olduğu gibi, kadınların cinsellikle ve üremeyle ilişkisi hem önemsizleştirilir hem de vurgulanır.[6] Kadınların itaatkârlaştırılmasının getirdiği paradoksları köleliğin ters-akıntılarına yerleştirmek, Equiano'nun yerlisi olduğu Essaka'daki ev içi yaşama dair anlatısında oynadıkları rolü unutmak anlamına gelmez.[7] Bu aynı zamanda, kadınların iffet ve kirlenme, idealleştirilen ve değersizleştirilen gibi koşut anlamlarla ilişkilendirildiği bir bağlamdır.

II.

Alman filozof Friedrich Nietzsche, insanın "üstinsan"a dönüşme olanağını keşfe çıktığında, kadınların bölünmüş ve çoğul temsillerinin en bilindik tarihsel örneklemelerinden bazıları da elde hazır bulunuyordu. Nietzsche, kadınları, dönüşüme doğru geçişte mücadele edilmesi gereken tehditkâr ve çekici, ayartıcı ve tehlikeli kuvvetler arasında sayıyordu. Bu değişik biçimler, Nietzsche'nin hem bizzat olduğu hem de korktuğu iğdiş edilmiş kadın, iğdiş edici kadın ve olumlayıcı kadın olarak nitelendirilmiştir: "Aynı anda, eşzamanlı ya da ardışık olarak, kendi bedeninin yerlerine ve öyküsünün durumlarına bağlı olarak, Nietzsche bunların tümüydü. Nietzsche, kendi içinde, kendi dışında pek çok kadınla baş etti."[8]

Bu kadın imgeleri, Nietzsche'nin kadınlara "uzaktan bir etki" (*Wirkung in die Ferne*) kapasitesi atfetmesini içerir. Kadınlar bu etkilerini belli bir mesafeden gerçekleştirdiği ölçüde, uzaktan, hareket halindeki yelkenli gemilere benzetilebilir –hayaletimsi, mest edici güzellikler. Gözlemcilerin içine gömüldüğü büyük gürültünün ortasında, kadınlar ufukta "süzülüp geçen, sakin, mest edici varlıklar" olarak belirebilir.[9] Luce Irigaray, ufuktaki yelkenli gemilere benzetilen bu Nietzsche kadınlarına, öncelikle izleyenlerin duyuları üzerinde etkide bulunabilme gibi faydalı bir kapasite atfederek, onları "deniz âşıkları" olarak tanımlar. Nietzsche için mesele, bu gibi olası etkilerin duyumsal tesirlerini olumlu yönde koruyabilmek için kendini nasıl yönetmesi gerektiği sorusudur.

Nietzsche, insanları ve çevresel koşulları, yaratabilecekleri çeşitli etkiler bakımından değerlendirdi. Algı açıklığını gözeterek kendini yönetmek, insanın duyarlı olduğu etkileri ve kendini maruz bıraktığı şartları yönetebilmesi demekti.[10] Nietzsche için "tek bir kadın" olmamasına koşut olarak, kadınlar çoklu etkiler yaratabilmeye muktedir kabul ediliyordu. Kadınların simülasyon etkileri, onların uyarım etkilerine bağlıydı. Kadınlar aynı zamanda, Nietzsche'nin onlara dair en olumlayıcı ifadelerinde bahsettiği ilişkileri yoğunlaştıran kuvvetin paylaşılabileceği olası partnerlerdi de. Peki ama söz konusu olan kimin perspektifiydi? Kadınların çoklu olanakları ve etkilerine rağmen Nietzsche'nin anlatımı, kadınların sadece erkekler üzerindeki etkileri ile sınırlıydı. Bizzat kadınların (ister iğdiş edici, ister simülasyon etkili, isterse olumlayıcı olsun) denizde nasıl varolduğu ya da denize nasıl çıkabildiği sorusunu es geçmişti. Kadınlar başkalarının duyu merkezi uyarımıyla ilişkilendirildiğinden, Nietzsche'nin sorusu mesafenin nasıl korunacağı ve böylece yakınlıklarının uyarıcı etkisinin en iyi nasıl sürdürüleceğiydi. Bu bakımdan kadınların kapasiteleri etkilenmekten ziyade etkilemeye indirgenmişti. Hatta Nietzsche kadınlar için kendine kadın hakları savunucusunu referans aldığında bile,[11] asıl mesele feministin diğerleri üzerinde yaptığı etki olarak kalmıştır. Peki ya Nietzsche, kadınların başkaları üzerindeki potansiyel etkisini sorgulamak yerine, bizzat onların duyusal alımlama yetileri üzerine düşünseydi?

Nietzsche'nin döneminde bile birtakım Nietzscheci feministler, onun çalışmasının yörüngesini, kendi fizyolojileri, kişilikleri veya bireyselliklerinin gelişimsel ihtiyaçları üzerine bir düşünceye doğru kaydırdılar.[12] Peki bunun için en uygun çevreler neydi? Irigaray Nietzsche'ye yanıt verdiği *Amante Marine*'de[13], bu sorunun peşine kadınların denizle olan ilişkisini hayal ederek düşer. Irigaray da, Nietzsche'nin deniz âşığı kadınlarını deniz yaratıkları olarak yeniden kurgularken, kadınların çevrelerine dönük tepki yetilerini araştırmış ve oluş koşullarıyla çok daha olumlayıcı bir tarzda ilgilenmiştir.

III.

Bir yüzyıl önce Mary Wollstonecraft, kadın hakları taleplerini uygun koşullara ve çevreye duyulan ihtiyaçla ilişkilendirdi. Farklı dişil özellikleri ve oluşları tahayyül etmek, aynı zamanda kadınlar için farklı çevreler tahayyül edebilmek demekti. Wollstonecraft, kadınların temiz havaya, egzersize, hareket özgürlüğüne, rahat giysilere, zihinsel uyarıma ve yapılandırılmış eğitimlere erişimi gibi kaygılar taşımaktaydı. Kadınların gelişmesini, meyve veren ağaçların, büyüdükleri veya yetiştirildikleri koşullara göre serpilip gelişmesine ya da bodur kalmasına benzeten organik metaforlar kullanıyordu. Bazı çevresel koşullar, kadınlarda doğal gelişimi çarpıtarak, yapay bir yüzeysellik ve gösteriş eğilimi uyandırarak onlara zarar verebiliyordu. Wollstonecraft,

dişillik normlarının, tıpkı doğal olmayan yöntemlerle yetiştirilen bitkiler gibi, kadınları "zorladığını" öne sürüyordu. Kadınlar "doğadaki güzel kusurlar" haline gelmişti.[14] Çocuklar eğitim formasyonu, terbiye, fiziksel ve manevi olgunlaşma, karakter gelişimi ve ilerleyen bilgi ediniminin uygun aşamalarına göre yetiştirilmeliydi ve bunların hiçbiri zarara yol açmadan hızlandırılamazdı. Burada da çocuklar bitkilere benzer bir yaşam sürmekteydi: "Deneyimin, fidan yaprakları henüz çıkmadan meyve vermesini sağlamak için gösterilen beyhude çabalar, fidanın gücünü tüketmekten öteye gitmez ve onun doğal biçimini almasını engeller."[15]

Wollstonecraft, kadınlara sırf süs çiçeği gibi davranıldığına dair kaygılarını dile getirmişse de, kadınlar ve bitki yaşamı arasında, kadınların eğitimine dair savunusunun lehine işleyen farklı bir ilişki kurar. "Analojiden yola çıkarsak," demiştir, "etrafımızdaki her şey bir ilerleme halindedir." Kadınların bitkilere benzerliği artık, Wollstonecraft'ın "etrafımızdaki her şey" gibi insanların da, gelişme koşulları kesintiye uğratılmadığında daha da güçlendiklerini, böylece hem kök salabildiklerini hem de "fırtınalara meydan okuyabildiklerini" öne sürebilmesine izin vermektedir. Çünkü, der Wollstonecraft, "artık ağaçlarımızın vahşi bir gürlükle yayılmasına izin var; gençliğin lütuflarını zamanın haşmetli nişanlarıyla zorla birleştirmeyi umuyor da değiliz; ama onlar derinlere kök salana ve bir fırtınaya meydan okuyana kadar sabırla bekleyin. O halde, sahip olduğu saygınlıkla karşılaştırıldığında mükemmelliğe çok daha yavaş ilerlemekte olan zihne daha mı az itibar etmek gerekir?"[16]

Çevre etkisi ve insan gelişimi arasındaki ilişki, birkaç yıl sonra Wollstonecraft denize açılıp gemiyle İsveç'e seyahate çıktığında farklı bir mecraya kaydı. Yaptığı yolculuklarda kendini defalarca "okyanustaki küçük bir tekne"de buldu ve bu onun, ilk etapta etkileri bakımından değerlendirilen doğal ve çevresel koşulları anlatısal bir odak haline getirmesini sağladı. Bu yolculuklar, çevrenin failliği üzerine düşüncelerini harekete geçirmiş olan *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'ndeki ağaç ve bitki imgelerine de geri döndüğü yazılarından oluşan *Voyages to Sweden, Norway and Denmark*'ta [İsveç, Norveç ve Danimarka'ya Deniz Seyahatleri] anlatılır.

IV.

Wollstonecraft, *Analytical Review* için Equiano'nun *Voyage*'ı üzerine bir değerlendirme yazısı kaleme almış ve köle ticaretini uzun uzadıya yermişti. Yine de kendi deniz yolculuklarının betimlemesine giriştiğinde Wollstonecraft'ın ilgisi, deniz yoluyla köle taşımacılığının öneminden uzaklaşmış görünür. Artık okyanus, Wollstonecraft'ın kişisel yolculuğunu öne çıkaran farklı türden bir geçit haline gelmiştir. Ama köleliğin ters-akıntılarının ilk bakışta göründüğü kadar uzak olmadığı görülecektir.

Wollstonecraft, *Voyages*'taki bu analojik ağaçlara ve bitki yaşamına farklı şekillerde geri dönecek, "varoluş mücadelesi veren" fidanlar, dalları büyüyen ulu çam ağaçları, derin toprak arzusuyla mücadele veren köknarlar, kimi zaman savaşan unsurlar yüzünden harap olan vahşi ormanlar bulacaktır.[17] Bu mücadeleler, ne çok kolay ne de çok zor olan, tam olarak makul çevre koşullarına duyulan bir ihtiyacı dile getirmekteydi.

Artık bütün halklar, tıpkı bitkiler gibi, özel yetişme koşullarına ve süresine sahip varlıklar olarak betimleniyordu. Şimdi insanların gelişimi de, çocukların gelişim koşullarını yavaşça büyüyen ağaçların ihtiyaçlarıyla benzeştirdiği *Kadın Hakları*'nda olduğu gibi, (insanlar arasındaki, ulusal ya da yerel olarak veya toprak temelinde anlaşılan sınırlarla birlikte) bitkilerle anlaşılıyordu.

Wollstonecraft ulusların veya halkların gelişimi için uygun koşulların münferit olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Bunlar birbirinin yerine geçemezdi ve bireysel gelişimde olduğu gibi zorla olamazdı. Benzer şekilde politik koşullar da zarara yol açmaksızın kesintiye uğratılamayacak doğal döngülere bağlıydı. Wollstonecraft, yolculukları sırasında tanıdığı farklı halkların bilgisi, fizyolojisi, zevkleri ve manevi duyarlılığının ilerleyen gelişme aşamalarından bahseder. Almanya'nın bir bölgesinden geçerken Wollstonecraft, "yetilerinin, tembellikten uyuşmak ya da biçarelikten köleliğe meyletmek yerine kendiliğinden gelişip ortaya çıkacağı bir döneme erişmiş olan"[18] insanları anlatır. Bunu geciktirebilecek faktörler, yoksulluk ve köleliktir.[19]

Halk ve ulusların politik ve manevi duyarlılığının gelişimini bahçıvanlığa özgü bir yaklaşımla ele alan Wollstonecraft, başkalarının ilerleme düzeyini hızlandırmayı umut edebilecek olanları da uyarır. Bu insanların doğal gelişme dönemleri zamanla onların önyargılarını yıkacaktır, ama nasıl ki hiçbir bitki büyümeye zorlanamıyorsa, bu süreç de hızlandırılamaz: "İnsan ırkına duyulan coşkun sevecenlik, şevkli karakterleri yasalarda ve hükümette zamanından önce değişiklik yapmaya heveslendirir. Bunların yararlı ve kalıcı olabilmesi için kendi özgün topraklarının mahsulü olmaları, halkın doğal olmayan bir fermantasyon zoruyla değil de zamanla serpilen anlayışının aşamalı olarak olgunlaşan meyveleri olmaları gerekir."[20]

Wollstonecraft, olumsuz anlamda (*Kadın Hakları*'nda eğitimsiz bazı kadınlar için de iddia ettiği gibi), bazı insanların insandan aşağı, hayvan veya bitki benzeri bir durumda olduğunu düşünmüştür. Bu insanlar insani gelişmenin ilkel evrelerini henüz geçmemiş veya bu durumlara geri düşmüşlerdir. Wollstonecraft, bu tür indirgenmiş insanlık durumlarını hayvan-benzeri durumlara yaklaştırır, ama bu durumları toprak, çamur veya bitkilerle analojik veya metonimik bir yakınlık içinde sunabildiği de görülür:

> Bütün güçlerini sadece yaşamlarını sürdürebilmeleri için gereken yiyeceği bulmaya harcadıklarından neredeyse vahşi mahlûklar katında kalan o insanların, onları mahlûkların efendisi mertebesine yükselten zekânın zayıf pırıltılarının meyve vermesi için gereken merakı uyandırmaya dair bir tahayyülden pek az nasiplendiğini ya da hiç nasiplenmediğini anlamam zaman aldı –bundan nasiplerini almış olsalar, üşengeççe ekip biçtikleri topraklarda bu kadar memnuniyetle kalamazlar.[21]

Wollstonecraft'ın harekete geçirilemeyeceğini hissettiği "miskin köylüler", sadece "kaba vahşi hayvanlar" değil, durağan çamura çok daha yakın olan "yarı canlı varlıklar"dır –gerçek canlılıktan yoksun çıplak yaşamlar.[22] Aksine Wollstonecraft, kendi tahayyülünün niteliğine tekrar tekrar eğilir. Kendi zihninin etkin sezgisini gösterebilmek için, değişik çevreleri ve onların insanlara yönelik tepkilerini ele alır. Böylece Wollstonecraft'ın çalışmasında başka bir ters-akıntı ortaya çıkar. Bitkiler kadar ilkel bir düzeyde bulunmaması gereken insanlar ile bazı insanlardan çok daha canlı olarak betimlenen bitkiler arasındaki tuhaf ilişki görünür hale gelir. Wollstonecraft'ın insanları–özellikle *Letters*'ta tanımladığı insanlar– fevkalade miskinken, doğa müthiş bir canlılıkla tasvir edilir. Onun doğa tasvirleriyle ilk karşılaşıldığında, doğanın hem bu denli bir fail gibi hem de bu kadar antropomorfikleştirilmiş bir biçimde sunulması oldukça çarpıcı gelir. Wollstonecraft'ın nehirleri acele eder, sakince aşırır, kendini kaybeder; güneş oyalanır veya parıldamaktan korkar; manzara uykuya dalmak için kendini yatıştırır. Ormanlar

öylesine canlıdır ki Wollstonecraft "onların varoluş bilincinin olmadığına"[23] bir türlü akıl erdiremez. Bunun yanında bazı insanlar o kadar çamuru andırmaktadırlar ki onların bilinçli olduğuna inanmakta güçlük çeker.

V.

Bu durum, Wollstonecraft'ın tasvir etmiş olduğu, insanlar üzerindeki etkileri çeşitli biçimlerde anlaşılabilecek canlı çevrelere çoğul bir değer kazandırır.

İnsani gelişimin derecesi, çevrelerden etkilenebilme kapasitesinin niteliği ile belirlendiği için, bu çevreler sadece canlı olmakla kalmaz. Mesele daha ziyade, insanın böyle bir canlılığı deneyimlemesi ve ondan olumlu bir şekilde etkilenebilmesi için gereken yetişkinliğe sahip olup olmadığıdır. Wollstonecraft'ı sürükleyen çevresel koşullardır ve bunların arasında okyanus koşullarını zaman zaman güzel veya yüce bulur. Fakat Wollstonecraft'a göre bu koşullar, ancak bir kimsenin sezme gücüne sahip tahayyülüne nitelik kazandıran insani gelişim aşaması sayesinde güzel ya da yüce olabilir. Wollstonecraft'ın hor gördüğü bitki ve çamura benzeyen insanlara atfettiği sınırlılıklar dahilinde bu insanlar, dağların, ormanların, denizlerin ve nehirlerin canlılığını algılama yeteneğinden yoksundurlar. Dolayısıyla iş başında olan bir tür ara-eylemdir. İnsanlar, bitkiye benzer bir insanlık durumunun ötesine geçemedikleri zaman çevresel ve bitkisel yaşamın canlılığını takdir edemezler. Öteki taraftan bu canlılık deneyimi, insanların düzenli tahayyülünü çok daha iyi bir etki yaratmak üzere uyarmıştır. Güzel ve yüce arasındaki ayrım ise ancak, Wollstonecraft'ın bitki ve çamura benzeyen insanlara atfetmediği rasyonel gelişim yardımıyla yetişen ve topyekûn oluşan tahayyül kapasiteleri tarafından ortaya konulabilmiştir.

VI.

Bu noktada denizde iki geçiş vardır: Wollstonecraft (ve ayrıca, Wollstonecraft'ın, *Interesting Narrative* adlı çalışmasını değerlendiren Equiano) tarafından yerilen köle taşımacılığının oluşturduğu geçiş ve Wollstonecraft'ın *A Short Residence*'ta kendi imgesel, rasyonel ve manevi kapasitelerinin uyarımına müsait hale gelmesiyle birlikte riskle ve macerayla örülmüş kişisel yörüngesi. Wollstonecraft bu deniz geçişlerini birbirinden ayrı ele aldığı için bu anlatılar ilk bakışta tamamen iki farklı dünyaya aitmiş gibi görünür. Biri, Equiano'nun ve sonra da Wollstonecraft'ın yerdiği köle gemisi, diğeri ise bizzat Wollstonecraft'ın "denizde küçük bir tekne" ile yaptığı cesur atılımdır.

Peki bu ikisi arasındaki ilişki nedir? Aslında hem Wollstonecraft hem de Equiano, insanların ve yeteneklerin gelişimsel bir hiyerarşisi olduğunu varsayarlar. İkisi de kölelerin gelişiminin geciktirildiğini, fakat benzer şekilde köleliğin de, onları alıp satan, gemiyle taşıyan, denetleyen ve onlara sahip olanların manevi gelişimini tahrif ettiğini düşünürler.[24] Köle tüccarı, köle sahibi, denetçi ve kölelerin hepsinin, kendi manevi kapasiteleri, akılları ve tahayyüllerinin tam mânâsıyla şekillenebileceği koşullardan yoksun oldukları kabul edilir.[25]

Wollstonecraft'ın Orta Geçit'te asılı kalan kölelere dönük endişelerine rağmen, yazılarındaki bir ters-akıntı, bizzat kendisinin bu geçişten etkilenebilme kapasitesini öne çıkarır. Güzel ve yüce olandan etkilenebilme kapasitesine devamlı olarak atfettiği önem, köleliğin dehşetini tartma çabasının (onun anladığı haliyle) manevi anlamıyla doğrudan ilişkilendirilmez.[26] Wollstonecraft için köleliğin okyanus gibi düşünülebileceği özel bir anlam vardır: Yazarın her ikisine de uygun tepki

verebilme kapasitesi, aklının ve tahayyülünün gelişmişlik düzeyinin bir göstergesi olarak düşünülür. Equiano'nun ilerleme düzeyinin, becerilerini bir İngiliz makinistin yapabileceklerinden daha üstün kılmadığına kesin gözüyle bakmasından dolayı Wollstonecraft'ın, bu gelişmişlik düzeyini Equiano'nun kendisine atfedip etmeyeceği belirsizdir.[27] Wollstonecraft, Equiano'nun köle taşıyan gemide duyduğu dehşeti, bizzat yaşadığı ve diğerlerinin de başına geldiğini gördüğü zulümleri, haksızlıkları ve felaketleri anlattığı öyküsünü incelemiştir. Bununla birlikte Wollstonecraft, köleliğe karşı duyduğu tiksintiyi, ona gösterilecek toleransın Avrupalıların gelişimini geciktirdiği (Avrupalı kadınların ilerlemesini geciktiren pek çok faktöre dair analiziyle uyum halinde) oranda manevi olarak anlamlı kılabilmiştir. Wollstonecraft, bizzat tiksinti duyabilme kapasitesinin önemini savunmuştur. Çünkü kölelik, apolojistin manevi, rasyonel ve imgesel kapasitelerini engellemiştir. Equiano'nun köleliği, tam da bu anlamda Wollstonecraft'ın okyanusuna paraleldir. Her ikisi de bir başkasının ilerici gelişimine işaret eden tepkileri kışkırtmıştır.

Dolaysız anlamıyla köleliği, onu inkâr etmeyenlerin manevi köleliği olarak gördüğü şeyle benzeştirmeye meyilli olmasına rağmen,[28] Wollstonecraft'ın çalışmasında çatışan ters-akıntılara rastlanır. Wollstonecraft'ın düşüncelerinde, bu tuhaf acımasızlığı kayda geçirebilme kapasitesinin Avrupa'nın manevi gelişiminin bir göstergesi haline geldiği noktada, dikkati de Orta Geçit'teki karmaşık askıda kalmalardan uzaklaşmış ve bunun yerine kendi tepkilerinin doğası ve niteliğine yoğunlaşmıştır. Buna, Irigaray'ın ancak uzaktan bir etkiye yol açabilen Nietzscheci yelkenlilere vermiş olduğu yanıta benzer bir yanıt verilebilir. Irigaray, diğerlerinin dönüşümüne etki eden kadın figürlerine yapılan vurgunun yönünü, bu kadınların oluş koşullarının sorgusuna doğru çevirmişti. Benzer şekilde Equiano'nun okyanustaki şaşkınlığı ve köle gemisinde yaşadığı dehşet, Wollstonecraft'ın çalışmasında saklı olan fakat göz ardı edilmiş koşut bir direniş alanı haline gelir. Wollstonecraft'ın çalışması, farklı bir yörüngeye ve onun analitik perspektifini yeniden konumlandırmaya yönelik bir çağrıdır.

Çeviren Münevver Çelik

Penelope Deutscher

'Sitting Then in a Little Boat in the Ocean': Cross-Currents of Passage

I.

The routes of human passage have rendered seas the spaces of multiple cross-currents[1] through which life is remade in many ways: as disposable, abandoned, profitable, or tradable. Quests of discovery and optimistic expansionism have simultaneously brought the devastation of colonisation. Ships have transported invasions through which occupied land is appropriated as *terra nullius* and human decimation has been understood as the flourishing of Empire. Human life exposed to mortal risk at sea has been remade as a risk posed to nations; human disasters has been converted into cases for border defence.

Narrating his experience of slavery, the West-African Olaudah Equiano describes being separated from his family, and multiply renamed, then becoming 'live cargo' to

the traders and seafarers who are at first, for him, incomprehensible 'spirits'.[2] In the words of Hortense Spillers, by the time 'a slave vessel took on its human cargo', the African family, proper names and kinship had been 'literally suspended in the oceanic',[3] while the slaves' flesh was made over as brandable, the potential medium of irons and instruments of torture.[4] Spillers reminds that sexual difference is also to be factored in the cross-currents of the Middle Passage. Women might be exposed both to sexual violence, and to a sexualisation of violence, and to a loss of gender distinction also associated with their dehumanisation.[5] There might be a prohibition on union, a separation of families, and a loss of maternal right effected by the very supposition that matrilineal status determined the status of an enslaved woman's child. Women's association with sex and reproduction could be both minimised and foregrounded, just as paradoxically — but also in new ways — when sold or transported.[6] To locate the paradoxes of women's subordination in the cross-currents of slavery is not to forget that they also played a role in Equiano's account of domestic life in his native Essaka.[7] This is also a context in which women are associated with concurrent meanings of purity and contamination, the idealised and the devalued.

II.

When the German philosopher Friedrich Nietzsche explored the possibility of a human transformation to the 'overman', some of the best-known historical instantiations of the divided and plural representations of women were also close to hand. He depicted women as among the threatening and appealing, tempting and dangerous forces with which one must contend in the passage of transformation. These variants have been characterised both as Nietzsche's being and dreading the castrated woman, the castrating woman, and the affirming woman: 'at once, simultaneously or successively, depending on the places of his body and the situations of his story, Nietzsche was all of these. Within himself, outside of himself, Nietzsche dealt with so many women.'[8]

These images of women included Nietzsche's attribution to them of the capacity for 'action at a distance' (*Wirkung in die Ferne*). So long as they worked their effect at a distance, women might be likened, from afar, to sailing ships in motion – ghostly, enchanting beauties. In the midst of the great noise in which observers were immersed, women might appear on the horizon as 'calm, enchanting beings glid[ing] past'.[9] Luce Irigaray has described these Nietzschean women-as-sailing-ships on the horizon as 'marine lovers', primarily offering a salutary capacity to work effects on the senses of the viewer. For Nietzsche, the question was how to conduct oneself around such possible effects, so as to sustain their sensory impact positively.

Nietzsche assessed humans and environmental conditions in terms of the various effects they could render. To conduct oneself with a view to receptivity was to manage the effects to which one is susceptible and the circumstances to which one exposed oneself.[10] There being, for Nietzsche, 'no one woman', women were deemed capable of working multiple effects. Their effects of simulation belonged to their effects of stimulation. They were also possible partners with whom one might share force, intensifying relations characterised in his most affirmative accounts of women. But whose perspective was in question? Notwithstanding women's multiple possibilities and effects, Nietzsche's account was limited to their effects on men. He omitted to ask how women (whether castrating, simulating, affirmative) might themselves be at sea, or might take to the sea. Because they belonged to the stimulation of the sensorium of others, Nietzsche's question was how to maintain distance and so best sustain the stimulating impact of their proximity. In this respect, women's capacities were reduced to affecting, rather than being affected. Even when Nietzsche's reference for women was the women's-rights claimant,[11] the primary question remained the effect the feminist worked on others. But what if, instead of interrogating their potential impact on others, Nietzsche had thought about their own sensory receptivity?

For even in his day, a number of Nietzschean feminists rerouted his work to a reflection on their own developmental needs – those of their physiology, personality or individuality.[12] What were their optimal environments? When Irigaray answered Nietzsche in *Amante Marine*[13] she pursued this question by imagining women's own relation to the sea. When Nietzsche's women as marine lovers were reconfigured by Irigaray as sea creatures, she too interrogated their environmental responsiveness and asked more affirmatively after their own conditions of becoming.

III.

A century earlier, Mary Wollstonecraft associated women's rights claims with the need for propitious conditions and circumstances. To imagine different feminine characters and becomings was also to imagine different environments for women. Her concerns included women's access to fresh air, exercise, freedom of movement, looseness of clothing, mental stimulation, and access to structured educations. She used organic metaphors, likening women's development to fruiting trees that flourish or have stunted growth according to the conditions in which they grow or are cultivated. Some environmental conditions could be harmful, distorting natural development, stimulating in women an artificial superficiality and concern with show. The norms of femininity "forced" women, she argued, like unnaturally cultivated plants. They became 'beautiful flaws in nature'.[14] Children needed to be brought up according to appropriate stages in educational formation, upbringing, physical, moral and character development and the progressive acquisition of knowledge, none of which could be accelerated without harm. In this too, they were akin to plant life: 'the vain attempt to bring forth the fruit of experience, before the sapling has thrown out its leaves, only exhausts its strength, and prevents its assuming a natural form'.[15]

While Wollstonecraft could express concerns that women were treated as mere ornamental flowers, a different association between women and plant life worked in favour of her argument for women's education. 'To argue from analogy', she explained, 'every thing around us is in a progressive state'. The likeness of women to plants now allowed her to claim that humans, like 'everything around us', became stronger when their development conditions were not interrupted, so they could both strike down roots and 'brave storms'. For, argued Wollstonecraft, 'our trees are now allowed to spread with wild luxuriance, nor do we expect by force to combine the majestic marks of time with youthful graces; but wait patiently till they have struck deep their root, and braved many a storm. Is the mind then, which, in proportion to its dignity advances more slowly towards perfection, to be treated with less respect?'[16]

The relationship between environment impact and human development was differently pursued several years later, when Wollstonecraft took to the sea, journeying by ship to Sweden. Her travels would repeatedly place her in a 'little boat in the ocean', giving her a narrative focus on natural and environmental conditions primarily assessed in terms of effect. They were depicted in *Voyages to Sweden, Norway and Denmark*, writings in which Wollstonecraft also returned to the images of trees and plants embedded in *Vindication of the Rights of Woman*, which had stimulated her reflections on environmental agency.

IV.

Wollstonecraft had reviewed Equiano's *Voyage* for the *Analytical Review*, and had long decried the slave trade. Yet the significance of its sea transports seems far from her concerns when she undertakes the description of her own voyages. Now, the ocean has become a different kind of passage, foregrounding Wollstonecraft's personal expedition. But it will be seen that the cross-currents of slavery are less distant than first appears.

Wollstonecraft would return to these analogical trees and plant life in *Voyages* in a number of ways, finding saplings 'struggling for existence', nobles pines spreading branches, firs struggling for want of deep soil, savage forests sometimes devastated by warring elements.[17] These struggles suggested a need for just the right environmental conditions, neither too easy, nor too hard.

Like plants, now whole peoples were depicted as having particular growth conditions and temporalities. Whereas *Vindication* had likened children's developmental conditions to the needs of slow-growing trees, now the development of peoples was similarly likened (with the boundaries between these peoples understood nationally or locally or by virtue of territory). She argued that the optimal conditions for the growth of nations or peoples must be appreciated as specific. They were not interchangeable, and, as with individual development, could not be forced. Similarly, political conditions belonged to natural cycles that could not be interrupted without harm. She referred to the progressive states of development of the knowledge, physiology, tastes and moral sensibility of different peoples in the course of her travels. Passing through one part of Germany, Wollstonecraft describes the people as 'having arrived at that period when the faculties will unfold themselves, neither congealed by indolence, nor bent down by wretchedness to servility'.[18] The factors that could retard this included poverty, and slavery.[19]

Taking a horticultural approach to the advance of political and moral sensibility, of peoples and nations, Wollstonecraft also cautioned those who might hope to hurry the rate of progress of others. Their natural period of growth would, in time, root out their prejudice, but one could not accelerate this process: 'an ardent affection for the human race makes enthusiastic characters eager to produce alteration in laws and governments prematurely. To render them useful and permanent they must be the growth of each particular soil, and the gradual fruit of the ripening understanding of the nation, matured by time, not forced by an unnatural fermentation.'[20]

In a negative sense (as she had also claimed of some uneducated women in *Vindication*) she also considered some peoples to be in particularly sub-human, animal-like or plant-like states. They had not yet departed rudimentary states of human development, or they had regressed to them. Wollstonecraft likened such reduced states of humanity to the animal-like, but could also present them in analogical or metonymic proximity with earth, clay or the vegetable:

> I did not immediately recollect that men who remain so near the brute creation, as only to exert themselves to find the food necessary to sustain life, have little or no imagination to call forth the curiosity necessary to fructify the faint glimmerings of mind which entitles them to rank as lords of the creation – Had they either, they could not contentedly remain in the clods they so indolently cultivate.[21]

The 'sluggish peasants' whom she felt could not be stimulated into action were not only 'churlish brutes', but 'half alive beings', nearer to inert clay – bare life without real animation.[22] By contrast, Wollstonecraft gives reiterated attention to the quality of her own imagination. She takes her differentiated reactions to environments and humans to show the active discernment of her own mind.

So it is that another cross-current emerges in her work. A strange relationship reveals itself between the humans who ought not be as rudimentary as the plants, and the plants depicted as more lively than some humans. While Wollstonecraft's humans, particularly those described in the *Letters*, are extraordinary sluggish, she describes nature as extraordinarily animate. When first encountering her depictions of nature, we are struck by the extent to which it is both agential and anthropomorphised. Her rivers make haste, steal peacefully, lose themselves, the sun loiters or fears to shine, the scenery lulls itself to sleep. The forests are so animate that Wollstonecraft can 'scarcely conceive they are without consciousness of existence'.[23] But at the same time, she considers some humans to be so close to non-animate mud she can hardly believe they are conscious.

V.

This gives a multiple valence to the animate environments depicted by Wollstonecraft, whose effects on humans could be understood in a number of ways. Because the degree of human progress was indicated by the quality of one's capacity to be affected by environments, the latter were not simply animate. The issue was more whether one possessed the necessary cultivation to experience such animation and be positively effected by it. Wollstonecraft is propelled through environmental conditions, among them the oceanic, intermittently experienced by her as beautiful or sublime. Yet they can only be beautiful or sublime by virtue of the state of human development that accounted, in her view, for the quality of one's discerning imagination. Amongst the limitations she attributed to the vegetable and clay-like humans she disparaged, they would be incapable of perceiving the animation of mountains, forests, seas and rivers. Thus a kind of intra-action is at work. Humans could not appreciate the animation of environmental and vegetal life unless they had developed beyond a vegetal-like state of humanity. That experience of animation in turn stimulated the ordered imagination of humans to ever-better effect. The distinction between the beautiful and sublime could be established only by capacities of imagination cultivated and properly formed through a rational development that Wollstonecraft did not attribute to vegetable and clay-like humans.

VI.

Two passages are at sea at this point: the passage of slave transportation decried by Wollstonecraft (and by Equiano, whose *Interesting Narrative* Wollstonecraft had reviewed), and her personal trajectory of risk, adventure and exposure to the stimulation of her imaginative, rational and moral capacities in *A Short Residence*. At first, these narratives seem to inhabit two entirely different worlds as Wollstonecraft holds these sea passages at distance from each other. The one is the slave ship decried by Equiano and in turn by Wollstonecraft, the other is her own hardy undertaking in the 'little boat in the sea'. What is the relationship between these? In fact, both Wollstonecraft and Equiano will assume a developmental hierarchy of peoples and abilities. Both consider that the development of slaves is retarded, but that slavery similarly distorts the moral development of those who trade, ship, oversee and own them.[24] The slave-trader, slave-owner, overseer and slave are all considered to be deprived of the conditions through which their moral capacity, reason and imagination could properly take shape.[25]

Notwithstanding her concern about the slaves suspended in the Middle Passage, a cross-current in Wollstonecraft's writing foregrounds her own capacity to be affected by passage. She does not directly associate the importance she repeatedly attributes to her own capacity to be affected by the beautiful and sublime with the moral significance (as she sees it) of her gauging the horror of slavery.(26) But there is a particular sense in which slavery, for Wollstonecraft, could be considered like the ocean: her capacity for adequate reaction to both are considered indicative of the advanced state of her reason and imagination. It is not clear that she will attribute this advanced state to Equiano himself, having taken it for granted that his state of development placed his accomplishments no higher than those possible for an English mechanic.(27) She had reviewed the narrative in which Equiano recounted his horror at the slave-owning ship, the atrocities, injustices and catastrophes befalling him, and which he observed befalling others. But it is also insofar as she demarcates tolerance for slavery as retarding the progress of Europeans (concurrent with her analysis of the many factors retarding the progress of European women) that she takes her own abhorrence to be morally significant. She will argue for the significance of the very capacity to abhor. For slavery inhibited the apologist's moral, rational and imaginative capacity. This is the sense in which Equiano's slavery was also a parallel to Wollstonecraft's ocean. Both provoked the reactions indicating another's progressive development.

Prone as she was to analogise literal slavery with what she deemed the moral slavery of those who did not repudiate it,(28) her work manifested conflicting cross-currents in this regard. At the point in her reflections where capacity to register the grotesquely cruel became an indication of European moral progress, her attention was distracted from the complex suspensions of the Middle Passage and captured, instead, by the nature and quality of her own reactions. One could respond as Irigaray once did to the Nietzschean sailing ships effecting action at a distance. Irigaray rerouted the foregrounding of these female figures effecting the transformation of others into an interrogation of the former's own conditions of becoming. Similarly, Equiano's astonishment at the ocean and his horror of the slave ship becomes a concurrent field of resistance in Wollstonecraft's work, embedded but overlooked. It called for a different trajectory, and a reorienting of her analytical perspective.

Notlar / Notes

(1) Kale Fajargo'nun önerdiği bir terim, bkz. Omise'eke Natasha Tinsley, "Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage" [Siyah Atlantik, Queer Atlantik: Orta Geçit'in Queer Düşlenimleri], *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* içinde, c. 14, no. 2-3 (2008), s. 192'de tartışılan "Filipino Cross Currents" [Filipinli Ters Akıntılar] (2005, konuşma).
A term proposed by Kale Fajargo, see 'Filipino Cross Currents' (2005 address) discussed in Omise'eke Natasha Tinsley, 'Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage', in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 14 no. 2–3 (2008), p.192.

(2) Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative and Other Writings: Revised Edition* [İlginç Anlatı ve Diğer Yazılar: Yeniden Gözden Geçirilmiş Baskı] (Harmondsworth: Penguin, 2003), s. 55.
Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative and Other Writings: Revised Edition* (Harmondsworth: Penguin, 2003), p.55.

(3) Hortense Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book" [Annenin Bebeği, Babanın Belkisi: Bir Amerikan Gramer Kitabı], *diacritics*, c. 17, no. 2 (1987), s. 72, 67.
Hortense Spillers, 'Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book', *diacritics*, vol. 17, no. 2 (1987), pp.72, 67.

(4) Omise'eke Natasha Tinsley, bu gibi okumalardan başka olasılıkları dışlamamamızı tavsiye eder – "queer ilişkilerin, Batı Afrika ve Karayip Denizi Adaları arasında sefer yapan köle gemilerinin ambarlarında ortaya çıkmış olması" da pekâlâ mümkündür, bkz. Tinsley, *a.g.e.*, s. 192.
Omise'eke Natasha Tinsley suggests we not exclude further possibilities from such readings — it can also have been the case that 'queer relationships emerged in the holds of slave ships that crossed between West Africa and the Caribbean Archipelago', see Tinsley, *op. cit.*, p.192.

(5) Bkz. Spillers, *a.g.e.*, s. 68, 72.
See Spillers, *op. cit.*, pp.68, 72.

(6) Equiano, *a.g.e.*, s. 60, 105.
Equiano, *op. cit.*, pp.60, 105.

(7) *a.g.e.*, s. 33-35.
Ibid., pp.33–35.

(8) Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons: Les Styles de Nietzsche* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), s. 101 ["Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları", *Nietzschelerin Şöleni*, çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2008), s. 167].
Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons: Les Styles de Nietzsche* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p.101.

(9) Friedrich Nietzsche, *The Gay Science with a Prelude in German Rhymes and an Appendix in Songs* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), s. 60. [*Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam (İstanbul: Say Yayınları, 2005)].
Friedrich Nietzsche, *The Gay Science with a Prelude in German Rhymes and an Appendix in Songs* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p.60.

(10) Kadınlarla müzakerelerin yanına, doğal çevrelere (göller, dağlar, hava, beslenme), insan tiplerine maruz kalma ve insanın mideye indirdiği ve okuduğu şeylerin yönetimi de eklenebilir, ki bunların hepsi de, güçlü duyumsal etkileri düşünüldüğünde, ilgi gerektirir.
To negotiations with women, one could add one's exposure to natural environments (lakes, mountains, air, nourishment), to human types, and the conduct of what one ingested and what one read, all requiring care given their powerful sensory impact.

(11) Nietzsche'nin en sert ifadesiyle: "Kadının özgürleşmesi –bu kısır [*mißraten*], yani çocuk doğuramayan kadınların doğuran kadınlara karşı içgüdüsel nefretidir"; "Why I write such good books" [Neden bu kadar iyi kitaplar yazıyorum] 5, *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche, *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols and Other Writings* içinde (Cambridge: Cambridge University Press, 2005). [*Ecce Homo*, çev. Can Alkor (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003)].
At his most scathing: 'Emancipation of women – that is the instinctive hatred of the abortive [*mißraten*] woman who is incapable of giving birth, against the woman who has turned out well'; 'Why I write such good books' 5, *Ecce homo*, in Friedrich Nietzsche, *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols: And Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

(12) Nietzsche'nin döneminden, onun çalışmalarına hayran olan (von Meysenbug, Meta von Salis, Resa von Schirnhofer) bazı feministlerle ilişkisine ve bu feministler ile başka feminist yazarların onun çalışmalarından nasıl yararlandığına dair bkz. Carol Diethe, *Nietzsche's Women: Beyond the Whip* [Nietzsche'nin Kadınları: Kırbacın Ötesinde] (Berlin ve New York: De Gruyter, 1996).
On Nietzsche's relationship with several feminists in his day who were also admirers of his work (von Meysenbug, Meta von Salis, Resa von Schirnhofer), and the use made of his work by these and other feminist writers, see Carol Diethe, *Nietzsche's Women: Beyond The Whip* (Berlin and New York: De Gruyter, 1996).

(13) Luce Irigaray, *Marine Lover* (New York: Columbia University Press, 1991). [*Nietzsche'nin Deniz Âşığı*, çev. İsmail Yerguz (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000)].
Luce Irigaray, *Marine Lover* (New York: Columbia University Press, 1991).

(14) Mary Wollstonecraft, "A Vindication of the Rights of Woman", Sylvia Tomaselli (yay.haz.), *A Vindication of the Rights of Men and a Vindication of the Rights of Woman and Hints* içinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 107 [Erkek Haklarının Gerekçelendirilmesi ile Haklarının Gerekçelendirilmesi ve İpuçları], çev. Deniz Hakyemez (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007)].
Mary Wollstonecraft, 'Vindication of the Rights of Woman', in Sylvia Tomaselli (ed.), *A Vindication of the Rights of Men and a Vindication of the Rights of Woman and Hints*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p.107.

(15) *a.g.e.*, s. 189.
Ibid., p.189.

(16) *a.g.e.*, s. 191.
Ibid., p.191.

(17) Mary Wollstonecraft, *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark and Memoirs of the Author of the Rights of Women* [İsviçre, Norveç ve Danimarka'da Kısa Bir Konaklama ve Yazarın Kadın Haklarına Dair Anıları] (Harmondsworth: Penguin, 1987), s. 148, 152, 142, 138.
Mary Wollstonecraft, *A Short Residence in Sweden, Norway and Denmark and Memoirs of the Author of the Rights of Women* (Harmondsworth: Penguin, 1987), pp.148, 152, 142, 138.

(18) *a.g.e.*, s. 185.
Ibid., p.185.

(19) Wollstonecraft "dünyanın gelişim seyrini takip ederken" niyetinin "ulusal bir karakter çizmek değil, sadece mevcut ahlaki değerlerin ve davranışların durumunu ortaya koymak" olduğunu söyler. *a.g.e.*, s. 172.
She qualified that her intent was not to 'sketch a national character, but merely to note the present state of morals and manners, as I trace the progress of the world's improvement', *ibid.*, p.172.

(20) Wollstonecraft, "Appendix" [Ek], *A Short Residence* [Kısa Süreli İkâmet], s. 198.
Wollstonecraft, *A Short Residence*, 'Appendix', p.198.

(21) *a.g.e.*, s. 65.
Ibid., p.65.

(22) Wollstonecraft, *Letters* [Mektuplar], s. 154, 156.
Wollstonecraft, *Letters*, pp.154, 156.

(23) *a.g.e.*, s. 19.
Ibid., p.19.

(24) Bkz. Virginia Sapiro, *A Vindication of Political Virtue: The Political Theory of Mary Wollstonecraft* [Siyasi Erdemin Bir Aklaması: Mary Wollstonecraft'ın Siyaset Teorisi] (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 110–11 ve Equiano, *a.g.e.*, s. 109–111.
See Virginia Sapiro, *A Vindication of Political Virtue: The Political Theory of Mary Wollstonecraft* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp.110–11, and Equiano, *op. cit.*, pp.109–111.

(25) Equiano, *a.g.e.*, s. 55; Wollstonecraft'ın köle sahiplerinin vahşetine referansları, köle sahibi eşlerine ve kız çocuklarına atfettiği sıradışı zulmü de kapsıyordu, bkz. Wollstonecraft, "İnsan Haklarının Savunması", s. 46.
Equiano, *ibid.*, p.55; Wollstonecraft's references to slave-owning brutality took care, also, to encompass the extraordinary cruelty she attributed to slave-owning wives and daughters, see Wollstonecraft, 'Vindication of the Rights of Man', p.46.

(26) Bkz. Sapiro, *a.g.e.*, s. 110-11.
See Sapiro, *op. cit.*, pp.110–11.

(27) Bkz. Wollstonecraft'ın *Analytical Review*'de Equiano'nun "Interesting Narrative"i üzerine değerlendirmesi, yeniden basım Janet Todd ve Marilyn Butler (yay. haz.), yedi ciltlik *The Works of Mary Wollstonecraft* [Mary Wollstonecraft'ın Eserleri] içinde (Londra: William Pickering, 1989), c. 7, s. 191.
See her review of Equiano, 'Interesting Narrative', in Janet Todd and Marilyn Butler (eds.), *Analytical Review*, reprinted in *The Works of Mary Wollstonecraft*, in seven volumes, (London: William Pickering, 1989), vol. 7, p.191.

(28) Carol Howard, "Wollstonecraft's Thoughts on Slavery and Corruption" [Wollstonecraft'ın Kölelik ve Yolsuzluk Üzerine Düşünceleri], *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, c. 45 (2004), s. 1.
Carol Howard, 'Wollstonecraft's Thoughts on Slavery and Corruption', *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, vol. 45 (2004), p.1.

Adrian Parr

Mayim Chayim: *Hayat Suları*

> "Özgür olmayan bir dünyayla baş etmenin tek yolu, kendi varoluşunu bir başkaldırı haline getirecek kadar özgür olmaktır."
> — Albert Camus

Bu hikâye barışı korumaktan barışı inşa etmeye geçişe dair. Suları, insanları ve toprağı özgürleştirici yollardan şiirsel olarak bir araya getiren duygulanımsal politik coğrafyaların, fakat öteki taraftan iktidarın hikâyesi: Sınırlandırma ve gözetleme eylemleri, ekolojik akışların çitlenmesi ve kültürel belleklerle toplumsal hikâyelerin silinmesi yoluyla uygulanan bir tepki kuvveti olarak iktidarın. Bu, kanıksanmış şiddet sistemleri ve güvenlikleştirme mantığının orta yerinde barışçıl koşullar yaratmaya dair umut dolu bir hikâye; Batı Şeria'yı çevreleyen ayrım duvarının genişletilmesine engel olmak için birlikte çalışan Filistinlilerin ve İsrail Yahudilerinin umut yeşerten hikâyesi. Bu, aynı zamanda Birleşmiş Milletler'in (BM) havza yönetimi ve kültürel varlıkları koruma yoluyla el altından yürüttüğü barış sürecinin bir karşı-anlatısı. Bu, BM Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) Dünya Mirası programını, altında barışçıllık koşullarının yaratılabileceği politik bir şemsiye olarak kullanan çevrecilerin olağandışı hikâyesi.

Bin Yayla'da Gilles Deleuze ve Félix Guattari, devlet aygıtının uzamlarını pürtüklü uzamlar olarak betimlerler.[1] Metrik ölçüme ve yasaya dayalı bu yerleşik uzamları, pürüzsüz uzamların (okyanus, çöller ve bozkırlar) metrik olmayan, dokunsal ve göçebe niteliklerinden ayırt ederler. Batı Şeria'daki toplumsal yaşam, güvenlik ve gözetleme gibi pürtüklü uzamların arasında hiyerarşik olarak düzenlenmiştir. Beytüllahim'in eteklerinde durup bakışlarınızı Filistin çiftlik ve evlerinin dizildiği civar vadilerden, sadece Yahudilerin yaşadığı hayli müstahkem İsrail yerleşimlerinin ya da İsrail Savunma Kuvvetleri garnizonlarının kapladığı tepelere çevirdiğinizde, askerileştirilmiş Batı Şeria'daki gündelik yaşamın acımasız gerçeklerini derhal kavrayabilirsiniz. Hemen sağımdaki gözetleme kulesinin gözü önünde Filistinli arkadaşımla konuşurken benim de fotoğraflandığımı, fişlendiğimi ve sabıkamın tarandığını fark eder etmez şapkamı indiriyorum. Batı Şeria'da gündelik yaşamı denetleyen bu sistem, haliyle, insana kapatılmanın ve politik tecridin getirdiği sindirilmişlik hissini aşılıyor.

Pürtüklendirme, Filistin manzarasının –Edward Said'e atıfla– "şarklılaştırıldığı", Filistin-İsrail'ine ilişkin Kitab-ı Mukaddes dönemindeki Batılı tahayyül tarafından sömürgeleştirildiği yaklaşık son yetmiş yıldır devam ediyor. Bütün dünyada Noel'in simgesi haline gelen Avrupa kozalaklı ağacı (*Christbaum*), Kitab-ı Mukaddes'in Filistin'e dair Avrupalı tahayyülünde merkezi bir yere sahip. Jan van Eyck ve kardeşi Hubert van Eyck'in *Mistik Kuzunun Tapınması* (1432) adlı Gent Mihrap Panosu, Albrecht Dürer'in *Çarmıhtaki İsa*'sı (1494-97) ve Leonardo da Vinci ile Andrea del Verrocchio'nun (1472-75) *Beşaret*'i bu ağaca rastlanan eserlerden yalnızca birkaçı. Kitab-ı Mukaddes zamanlarına ilişkin bu Avrupalı tahayyül, yavaş yavaş sızarak Filistin'in zeytin (*baladi*, *nabali*, *souri* ve *malisi*), keçiboynuzu, Yafa portakalı ve şamfıstığı ağaçlarının yerini aldı. Yahudi Ulusal Fonu'nun çölü ağaçlandırarak yeşillendirme ve hızlı büyüyen çam ağaçlarıyla ormanlar yaratma politikası, Filistin köylerinin yıkıntıları

üzerinde dikim yaparak üzerlerini örtmek amacıyla kullanılıyor. Yıllardır süregelen Filistin ihmalinin ardından çölü yeniden dirilttikleri yönündeki Siyonist mesaj, Said'in deyişiyle, "Filistinlilere tarihsel bir mevcudiyet" tanımamaktır.[2] Filistin-İsrail'in neyden mütevellit olduğuna dair Batılı imge üzerinden Filistin'i yeniden-sunma/temsil etme süreci, Filistin'in tarım geleneklerinin ve gıda özerkliğinin yitirilmesi bir yana, belleklerinin ve tarihinin de silindiği anlamına geliyor.[3]

Pürtüklendirme, Şabat günlerinde yerleşimlerden gelen lağım suları taştığında da tekrarlanır, çünkü Yahudilerin istirahat gününde arıtma tesisinde kimse çalışmadığından bu ağılı çamur yamaçlardan akarak Filistinlilerin tarlalarına karışır. Yeraltı suları ise İsrail Yönetimi tarafından İsrail yerleşimlerine ya da Filistin Yönetimi tarafından kırsaldaki Filistinlileri ve göçebe Bedevileri susuzluktan kavurmak pahasına, Batı Şeria'nın yoğun nüfuslu bölgelerine yönlendirilmek üzere zapt edildiğinde pürtüklendirilmektedir. Topraktan çıkıp tarlaları besleyen yeraltı pınarları için de aynısı geçerlidir, zira tıpkı Aşağı Ürdün Vadisi'ndeki Auja'da olduğu gibi, suları çekilip alındığında toprak kurur ve çöl büyür.

Güvenlikleştirme mantığının zamansal bir yönü de bulunuyor. Filistinlilerin hareketliliği hiçbir zaman tekdüze değil. Her an bir kontrol noktasında keyfi yere durdurulup saatlerce ve hatta bazen günlerce alıkonabiliyorlar. Yahudi yerleşimciler sınırı dilediklerini gibi geçebilirken, Filistinli insanlarla mallarının Batı Şeria'ya giriş ve çıkışlarda mütemadiyen müdahaleye uğraması, Filistinlilerin gündelik yaşamını belirsizliğe sürüklüyor. Filistinlilerin okul servislerinin bile İsrail Savunma Kuvvetleri'nin kontrolü altındaki ana yollardan geçmesi engellenerek öğrenciler, bir çocuk için besbelli tehlikeli olan bir trafikte uzun mesafeler yürümeye zorlanıyor. Bu koşullar altında, azıcık rutin bile onlara hasret kalınan bir rahatlama sağlıyor.[4]

2014'te BM Genel Sekreteri Ban Ki-Moon, İsrail Başbakanı Benjamin Netanyahu'yu, yeni yerleşimler kurmak üzere Batı Şeria'da Gvaot yakınlarındaki yaklaşık dört hektarlık toprağa el konması nedeniyle şiddetle kınadı. Bunun, "BM'nin çok kereler yinelediği gibi, uluslararası hukuka aykırı ve iki devletli çözüm arayışlarına tamamen ters düşen şekilde yeni yerleşimlerin oluşturulmasının önünü açma tehlikesi" doğurduğunu dile getirdi.[5] İsrail'in Batı Şeria'daki toprak gaspları, her iki tarafta da barışın önüne bariz engeller dikmektedir. İsrail Yönetimi'ni sözlü olarak kınasa da, barışı koruyan ve uluslararası hukuk altında insan haklarını savunan diğer pek çok kuruluş gibi, BM'nin de Batı Şeria topraklarının temellükünü doğrudan durdurabilecek bir gücü yok. Ama bu yeni bir durum değil. Aslına bakılırsa, BM'nin barışı koruma çabaları, pek çok politik ve etnik şiddet olayını durdurma ve hatta dizginlemekte bile aciz kalması yüzünden ağır eleştirilere maruz kalmıştır.[6] Yine de BM'nin barışı koruma çabalarının, mali kaynakların yetersizliği, kara birliklerinin sınırlı olması, siyasi nüfuzunun zayıflığı ve barış güçlerinin sadece öz-savunma için çarpışmayla sınırlı yetkisi yüzünden felce uğradığını teslim etmek gerek. Peki bu, çoğu kişinin dediği gibi, barışı sağlamak gibi özgül bir amaçla oluşturulan uluslararası bir kuruluş olarak BM'nin artık işlevsiz olduğu anlamına mı geliyor?[7] Aslında hayır. BM'nin işlevselliğini ve etkililiğini, sivilleri ve mülkleri şiddetten koruyup koruyamadığına bağlı olarak değerlendirmek, bu örgütü nihai Madde 22* senaryosuna sıkıştırmak anlamına gelir; çünkü böylece, korumakla görevli oldukları adına tepki verme gücünden mahrum bırakılmasına rağmen, ona tepkisel bir rol biçilmiş olur. Sadece kendini korumak için tepki verebilir. Peki ya vurgu, güvenlik olarak barıştan, barışçıllığın ortaya çıkmasını sağlamaya kaydırılsa? O zaman ne olurdu?

*Joseph Heller'ın İkinci Dünya Savaşı sırasında geçen aynı adlı romanından sonra dile de yerleşen, "bir şeyi, başka bir şeyi yapmadan yapamayacağınız, ama bu başka şeyi de ötekini yapmadan yapamayacağınız, içinden çıkılmaz, imkânsız bir durum"u anlatan bir deyiş. (ç.n.)

UNESCO Dünya Mirası alanlarından Batı Şeria'daki Battir, barış inşasının temeli olarak kültürel-çevreciliğin çarpıcı örneklerinden birini oluşturur. Battir'in *widian*'ı (yamaçları), Kudüs'ün birkaç mil güneybatısında Filistin'in Batı Şeria topraklarında yer alır. Roma dönemine ait yaklaşık 4.000 yıllık taş duvarlar, bu eğimli coğrafyayı katederek, yeraltı pınarlarından çıkan ve Filistinli çiftçilerin yüzlerce yıldır yetiştirdiği bağ, bostan ve zeytin ağaçlarını besleyen sulara oluk olan taraçalar oluşturur. Battir'de Batı Şeria'yı İsrail'den ayıran toprak sınırı; su havzası ve Roma taraçalarının yanı sıra, sınırın her iki yanında yer alan tarım alanlarını eken Filistinliler tarafından da delinir. Aşağıdaki vadiden Tel Aviv-Kudüs tren yolu geçer. İsrailliler ve Filistinliler arasındaki jeopolitik durum kötüye gittikçe ve Filistinlilerin yaşam koşulları kötüleşmeye devam ettikçe, Battir'in çocukları da öfkelerini vadiden geçerken taşladıkları trenden çıkarıyor. Buna cevaben, İsrail ordusu Güvenlik Duvarı'nı vadi boyunca uzatmayı planladı; bu plan, çiftçileri topraklarından koparacağı gibi kadim bir havzaya da geri dönülmez zararlar verecekti. Su, tarım faaliyetleri, kültürel bellek, yerli hayvan ve bitki varlığı ile gıda özerkliğini de içine alan çetrefil bir uzam-zamansal dağılım sistemiydi mevzu bahis olan.

13 Aralık 2012'de İsrail Yüksek Mahkemesi, Ortadoğu Toprağının Dostları (FoEME) adlı sivil toplum kuruluşunun, ayrım duvarını Battir vadisi boyunca uzatmayı öngören askeri planların durdurulması için yaptığı başvuru lehine karar verdi.[8] İsrailli, Filistinli ve Ürdünlü üyelerden oluşan FoEME örgütü, bu dilekçe çalışmasında Battir Köy Konseyi ile İsrail Doğa ve Parklar İdaresi'yle (NPA) işbirliği yaptı. 20 Haziran 2014'te, UNESCO Dünya Mirası Komisyonu'nun 38. oturumunda Battir, Dünya Mirası listesine alındı ve İsrail Yüksek Mahkemesi'nin 4 Ocak 2015'te duvarın inşasını durdurma kararı vermesine neden oldu.[9]

UNESCO Dünya Mirası programı, küresel mirası koruma ve sürdürme amacını taşır. Bunun arkasında, doğal ya da insan yapımı bir harikanın, politik çıkarlar ve ulusal sınırların ötesinde ve mevcut kültürel momenti aşan evrensel bir kültürel değere sahip olduğu fikri yatar. Burada ekolojik ve kültürel üretimin süreçleri ve öğeleri, politik potansiyelle yüklü bir alandaki tekillikler olarak işler. Battir'in taraçaları ve havzasının 2014 UNESCO Dünya Mirası listesine alınmasının başarısı, işte kültür ve çevre mirasının tekil karakterinin barışçıllığın tesisinin bir aracı olarak gündeme getirilmesinde cisimleşen bu alışılmadık bileşimdir.

Battir'de, mavi, yeşil ve gri altyapılar birleşerek karmaşık sosyo-kültürel ekolojiler oluşturur. Roma su kemerleri, zeytin ve meşe ağaçları, yerli ürünler, pınarlar, yeraltı suları ve Battir'in yamaçlarına yayılmış taş taraçalar hep birlikte, yumuşak ve sert yüzeylerin etkileşimlerinden oluşan yaratıcı bir matris üretir ve bu matristen, gözetleme, mülksüzleştirme ve tahakkümünkine karşıt bir uzam-zamansal koşulu teşvik eden farklı bir ekolojik politik kayıt doğar. Battir'in verimli, bereketli, gür, sulak dirimselliği, geçirimsiz biçimler ve statik yapılarla katılır; yerel manzaraları ve yaşam biçimlerini kati bir şekilde değiştirmiş olan bölünme, işgal ve denetim kuvvetlerine cüretle meydan okur.

Filistinli bir bakış açısından, eğer barışçıllık, işgal ve mülksüzleştirmenin pürtüklü uzamları arasında pürüzsüz uzamları etkinleştirmek ve bununla beraber zamanı yeniden düzenlemek ve rutinleştirmek demekse, UNESCO Dünya Mirası listesine alınmanın, bu ikisinin de gerçekleşebilmesi için gerekli koşulları sağladığı açıktır.

Battir'in UNESCO Dünya Mirası listesine adaylık ve kabul süreci, doğa ile kültürü, su ve toprak, çatışma ve barış, sınır çizme ve müşterekleşme, kolonizasyon ve dekolonizasyon akışlarının birbirlerini karşı yönlerde çekmelerine vesile olan tekillikler olarak ele almıştır.[10] UNESCO listelemesi, bu alanın, belki Deleuze'ün diyeceği gibi, duyarlı ekolojik noktaların bir kümelenişi olduğunu; bunların, tarafsızlıkları itibarıyla, politik manzarayı farklı bir yönde bükebilecek toplumsal "dönüm noktaları" oluşturduğunu kabul eder. Hidrolojik döngüler, sulama, ekim, hasat, mutfak ve yerelleşmiş bellekler karşılaştıkça ve birbirleriyle yankılandıkça, politik bir durumu yerinden eden, yeniden dağıtan ve dönüştüren –Deleuze'ün tekilliklerin nasıl işlediği üzerine düşüncelerini tekrarlarsak– "ırıksak diziler" üretilir.[11] Artık barış, "güvenlik olarak barış" biçimindeki tepkisel modelin ima ettiği gibi, biçimsizliğe ve kaosa birleşik, sabit bir biçim dayatmak olarak anlaşılmaz. Bunun yerine barış da, şiddet, bereket ya da serpilmek gibi diğer tekilliklerin yanında bir tekillik olarak ele alınır. Potansiyeller olarak, hepsi de toplumsal alanı işgal ederler.

Deleuze ve Guattari'nin pürtüklü ve pürüzsüz uzamlar arasında yaptığı ayrımın bir uzamı diğeri karşısında hiyerarşik olarak konumlandırdığını düşünürsek yanılırız, çünkü her biri diğerine içerilmiş haldedir. Pürtüklüde, daima pürüzsüz uzamsal bir potansiyel, pürüzsüzde de daima pürtüklü uzamsal bir potansiyel vardır. Battir'de dışlama, ayırma ve militarizm pürtüklü uzamları ile açık ve içerici hareketlerin pürüzsüz uzamları, birbirinin arasında belli belirsiz mevcuttur. Battir'in su akışları, yeraltı kaynakları, serpilen ekolojileri, gıda özerkliği, kolektif bellekleri ve ortak enerjileri, jeopolitik pürtüklenmenin hatlarını inatla pürüzsüzleştirir. UNESCO listelemesi, bu iki çok farklı uzamsal pratik arasındaki çatışmayı, bunların içkin ilişkisinin politik eylem için bir temel işlevi görebileceğini kabul ederek ele almıştır. Militarizm ve çitlenmenin pürtüklü uzamlarına içkin pürüzsüz uzamları adeta ovarcasına, kurulu bir baskı iktidarı olan şeyi, özerkliğin ve kurtuluşun kurucu bir gücüne dönüştürmüştür. Dolayısıyla, şiddet içermeyen bu sonuca, başka hallerde düşman olan ama şimdi ortak bir çevresel ve kültürel çıkarla harekete geçen aktörler –İsrailliler ve Filistinliler– arasındaki alışılmadık bir ortaklık sayesinde ulaşılması dikkat çekicidir. Buna mukabil, Filistin-İsrail ilişkilerine içkin olan düşmanlığın dayanışmacı hale gelebilme potansiyeli taşıdığı da gözler önüne serilmiştir; her şey toplumsal enerjilerin, kültürel duygulanımların ve jeopolitik kuvvetlerin nasıl işe koşulduğuna bağlıdır. Bu bakımdan, pürüzsüz ve pürtüklü uzamlar arasındaki içkin ilişki olumlanmıştır. Bu olumlama, yeni tipte bir gücün serbest kalmasından doğan barışçıllığın bir ifadesidir: Savunmasızları güçlendirmek yönündeki romantik ve bir nevi basmakalıp görüşe karşı, (ekolojik, kültürel, belleksel) savunmasızlığın çok yönlü ve kurucu gücü.

Battir'in pürüzsüz yüzeyleri, İsrail devletinin güvenlikleştirme ve askerileştirme aygıtının pürtüklendirici pratikleri tarafından ezilmekteydi. UNESCO Dünya Mirası listelemesi, bu niteliksel farkları, sınırlandırmak ve çitlenmek amacıyla sabit bir toprak parçasını ölçmeye yarayan niceliksel şeyler olarak almak yerine –ki tüm bunlar Battir'de gündelik yaşamın kurucusu olan uzamsal ve zamansal akışların boğulmasından başka bir yere varmayacaktı– ritmik ekolojik varyasyonun ve kültürel savunmasızlığın zamansal doğasını yeni bir dağılıma tabi tutmuş ve tüm bunları devlet güdümlü şiddeti pekiştirmek yerine zayıflatmanın hizmetine sunmuştur. Savunmasızlıkların bu duygulanımsal yeğinleşmesinden, yerelleşmiş bir onur duygusunu yeniden tesis eden uzam-zamansal bir barışçıllık kipliği doğmuştur.

Çeviren Münevver Çelik

Adrian Parr

Mayim Chayim: *Living Waters*

> *'The only way to deal with an unfree world is to become so absolutely free that your very existence is an act of rebellion.'*
> — Albert Camus

This is a story of peacemaking replacing peacekeeping. It is a story of affective political geographies that poetically combine water, people and land in liberatory ways. It is also a story of power: power as a reactive force undertaken through acts of bordering and surveillance, the enclosure of ecological flows, and the erasure of cultural memories and social histories. It is a promising story about the creation of peaceful conditions amidst otherwise entrenched systems of violence and the logic of securitisation. It is a hopeful story of Palestinians and Jewish Israelis successfully working together to halt the expansion of the separation barrier enclosing the West Bank. It is also a counter-narrative of United Nations (UN) peacemaking that took place through the back door of watershed management and cultural conservation. It is an unlikely story of environmentalists using the UN Education, Science and Cultural Organization (UNESCO) World Heritage programme as a political umbrella under which the conditions for peacefulness could be created.

In *A Thousand Plateaus*, Gilles Deleuze and Félix Guattari describe the spaces of a state apparatus as striated spaces.[1] They distinguish these sedentary spaces of metric measurement and the law from the non-metric, haptic and nomadic qualities of smooth spaces (ocean, deserts and steppes). Amidst the striated spaces of security and surveillance, social life in the West Bank is hierarchically organised. Standing on the outskirts of Bethlehem looking out across the surrounding valleys of Palestinian farms and homes to the hilltops occupied by either highly fortified Jewish-only Israeli settlements or Israel Defence Force (IDF) stations, one quickly grasps the grim realities of everyday life in the militarised West Bank. I lower my cap with the realisation that I too am being photographed, documented and background-checked as I stand speaking to my Palestinian friend in full view of the watchtower immediately to my right. Unsurprisingly, this ongoing system of policing everyday life in the West Bank instils a debilitating sense of confinement and political isolation.

Striation has occurred over the past seventy years or so as the Palestinian landscape has gradually been 'Orientalised', to borrow from Edward Said, colonised by a Western imagination of Palestine-Israel during biblical times. The European conifer, now a worldwide symbol of Christmas (*Christbaum*) is central to the European imaginary of biblical Palestine. It appears in the Ghent Altarpeice *The Adoration of the Mystic Lamb* (c. 1432) by Jan van Eyck and his brother Hubert van Eyck, in Albrecht Dürer's *Christ at the Cross* (c.1494–97) and in *The Annunciation* (c. 1472–75) by Leonardo da Vinci and Andrea del Verrocchio, to name just a few examples. This European image of biblical times has little by little infiltrated and replaced the Palestinian olive (baladi, nabali, souri and mallisi), carob, Shamouti orange and pistachio trees. The Jewish National Fund's policy of greening the desert by planting trees and creating forests with fast-growing pine trees is used to plant on top of and cover over the ruins of Palestinian villages. The Zionist message that it has made the desert bloom again after years

of Palestinian neglect is, in the words of Said, denying 'the Palestinians a historical presence'.[2] This process of re-presenting Palestine under a Western image of what constitutes Palestine-Israel means that not only are Palestinian farming traditions and food autonomy lost, but that Palestinian memories and history are erased as well.[3]
Striation also occurs as sewerage from the settlements overflows on *shabbos* (Sabbath) because no-one works at the plant on the Jewish day of rest so the toxic muck trickles down the hillside and into Palestinian farmland. Underground water currents are striated when they are captured and diverted to Israeli settlements by the Israeli Administration or to more densely populated areas of the West Bank by the Palestinian Authority, leaving rural Palestinians and the nomadic Bedouins parched with thirst. The same applies to the underground springs that burst through the earth nourishing farmland, for when tapped the ground is drained and the desert grows, as is the case in Auja in the Lower Jordan Valley region.
The logic of securitisation has a temporal condition as well. The movement of Palestinians is never routine. They are always on the verge of being arbitrarily stopped at a checkpoint for hours and sometimes even days. The continual interruption of Palestinian people and goods in and out of the West Bank, as Jewish settlers freely move across the divide, fills everyday Palestinian life with uncertainty. Not even Palestinian school buses can travel the main roads guarded by the IDF, forcing school children to walk long distances in what is clearly dangerous traffic for a child to navigate. In this context, any amount of routine is a welcome relief.[4]
In 2014, UN Secretary General Ban Ki-Moon vehemently condemned Israeli Prime Minister Benjamin Netanyahu for the appropriation of approximately 1,000 acres of land near Gvaot in the West Bank to establish new settlements. He explained that this 'risks paving the way for further settlement activity, which – as the United Nations has reiterated on many occasions – is illegal under international law and runs totally counter to the pursuit of a two-state solution.'[5] Israeli land-grabs in the West Bank present obvious barriers to peace on both sides. Despite verbally condemning the Israeli Administration, the UN, as with so many other bodies keeping the peace and upholding human rights under international law, does not have the power to directly stop the appropriation of West Bank land. But this situation is nothing new. Indeed, the peacekeeping efforts of the UN have come under heavy criticism for failing to stop, or even curb, numerous instances of political and ethnic violence.[6] To be fair, the UN's peacekeeping efforts are paralysed by a lack of financial resources, a shortage of ground troops, weak political clout, and a restrictive mandate that allows peacekeepers only to fight in self-defence. Does this mean, as many argue, that the UN as an international body formed with the specific aim of maintaining peace is now irrelevant?[7] Not necessarily. To assess the relevance and effectiveness of the UN on the basis of whether or not it can safeguard civilians and property from violence places the organisation in the ultimate Catch-22 scenario because it gives it a reactive role, while denying it the power to react on behalf of those it is instructed to protect. It can only react to protect itself. What would happen, then, if the emphasis shifted away from peace-as-security onto enabling peacefulness to emerge?
The UNESCO world heritage site of Battir in the West Bank is a compelling example of cultural-environmentalism as the basis for peace building. The *widian* (hillsides) of Battir are situated a few miles southwest of Jerusalem in the Palestinian territory of the West Bank. The approximately 4,000 year-old Roman stone walls follow the sloping geography, forming terraces that channel water from underground springs irrigating fields of vegetables, olive trees and grape vines that Palestinian farmers have

cultivated for hundreds of years. In Battir, the territorial boundary separating the West Bank from Israel is perforated by the watershed and Roman terraces, as well as the Palestinians who farm fields located on both sides of the dividing line. In the valley below runs a railway line for the Tel-Aviv to Jerusalem train. As the geopolitical situation between Israelis and Palestinians worsens and the living conditions of Palestinians continues to deteriorate, the children of Battir have been taking their frustrations out on the train as it passes through the valley by throwing rocks at it. In response, the Israeli military planned to extend the Security Barrier through the valley, which would have cut farmers off from the land along with inflicting irreversible damage upon an ancient watershed. At stake was an intricate spatio-temporal distribution system of water, farming practices, cultural memory, indigenous flora and fauna, and food autonomy.
On 13 December 2012, Israel's High Court of Justice ruled in favour of a petition presented to it by the non-governmental organisation Friends of the Earth Middle East (FoEME) to halt military plans to extend the separation barrier through the valley of Battir.[8] FoEME members include Israelis, Palestinians and Jordanians, and the organisation collaborated on the petition with the Battir Village Council and the Israel Nature and Parks Authority (NPA). On 20 June 2014, at the 38th session of the UNESCO World Heritage Commission, Battir was listed as a World Heritage Site, prompting the Israeli High Court of Justice to freeze the construction of the wall on 4 January 2015.[9]
The goal of the UNESCO World Heritage programme is to protect and preserve global heritage. This is based upon the idea that a natural or manmade wonder has a universal cultural value that exceeds political interests and national borders and transcends the current moment. The processes and elements of ecological and cultural production hereby operate as singularities in a field pregnant with political potential. It is this unlikely combination of invoking the singular character of cultural and environmental heritage as a means through which peacefulness can occur that the 2014 UNESCO World Heritage listing of Battir's terraces and watershed achieves.
In Battir, blue, green and grey infrastructures combine to form complex socioculturalecologies. The mixture of Roman aqueducts, olive and oak trees, local produce, springs, underground currents and stone terraces along the Battir hillsides produce a creative matrix that consists of interplays between soft and hard surfaces out of which a different ecological political register emerges, encouraging a spatio-temporal condition counter to that of surveillance, dispossession and domination. Battir's exuberant, abundant and lush, watered vitality participates with impermeable forms and static structures, defiantly challenging the forces of division, occupation and control that have decisively changed local landscapes and ways of life.
If, from a Palestinian perspective, peacefulness consists of activating smooth spaces amidst the striated spaces of occupation and dispossession and concomitantly reorganising and routinising time, then the UNESCO World Heritage listing has provided the conditions necessary for both to be realised. The process of nominating and listing Battir as a UNESCO World Heritage Site treated nature and culture as singularities whereby the flows of water and earth, conflict and peace, bordering and commoning, colonisation and decolonisation pull against each other.[10] The UNESCO listing recognises that the site is a conglomeration of sensitive ecological points, as Deleuze might describe it, that in their neutrality present social 'turning points' that have the capacity to inflect the political landscape differently. As hydrological cycles, irrigation, planting, harvesting, cooking and localised memories encounter and resonate with each other, 'divergent series' are generated – to paraphrase Deleuze's thoughts on

how singularities operate – displacing, redistributing and transforming a political state of affairs.[11] Peace is no longer conceived of as imposing a unified, fixed form on formlessness and chaos as the more reactive model of peace-as-security suggests. Instead, peace is treated as a singularity alongside other singularities such as violence, abundance or flourishing. All occupy the social field as potentialities.

It would be erroneous to think that the distinction made by Deleuze and Guattari between striated and smooth spaces hierarchically pits one kind of space against the other, for each is enmeshed in the other. Within striation, there is always a smooth spatial potentiality, and vice versa. In Battir, striated spaces of exclusion, separation and militarism, and smooth spaces of open and inclusive movements tenuously exist amidst each other. Water flows, underground springs, flourishing ecologies, food autonomy, collective memories and the common energies of Battir persistently smooth the lines of geopolitical striation. The UNESCO listing tackled the confrontation between these two very different spatial practices, recognising that their immanent relationship could provide the basis for political action. Massaging the smooth spaces immanent to the striated spaces of militarism and enclosure, an otherwise constituted power of oppression was accordingly transformed into a constitutive power of autonomy and emancipation. It is therefore interesting to note that it was through an unlikely partnership between otherwise hostile actors – Israelis and Palestinians – motivated by a shared environmental and cultural interest, that a nonviolent outcome arose. In turn, the hostility immanent to Palestinian-Israeli relations was exposed as having the potential to become collaborative; it all depends on how social energies, cultural affections and geopolitical forces are put to work. In this respect, the immanent relationship between smooth and striated spaces was affirmed. The affirmation constituted an expression of peacefulness that arose from releasing a new kind of power: the multifaceted and constitutive power of vulnerability (ecological, cultural, mnemonic), countering the romantic and somewhat clichéd view of empowering the vulnerable.

The smooth spaces of Battir were being overwhelmed by the striating practices of the Israeli state apparatus of securitisation and militarisation. Rather than treat these qualitative differences as quantitative entities that would measure out a fixed parcel of territory for delimitation and enclosure, all of which would have strangulated the spatial and temporal flows constitutive of everyday life in Battir, the UNESCO World Heritage listing redistributed the temporary nature of rhythmic ecological variation and cultural vulnerability, placing these in the service of weakening as opposed to consolidating state-led violence. Out of this affective intensification of vulnerabilities arose a spatiotemporal modality of peacefulness through which a sense of localised dignity was restored.

Notlar / Notes

(1) Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia [Bin Yayla: Kapitalizm ve Şizofreni]*, çev. Brian Massumi (Londra: Athlone Press, 1987), s. 474-500.
Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Pleateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London: Athlone Press, 1987), pp.474–500.

(2) Edward Said, *"Invention, Memory, and Place" [İcat, Bellek ve Yer]*, *Critical Inquiry*, c. 26, no. 2 (Kış 2000), s. 187.
Edward Said, 'Invention, Memory, and Place', Critical I*nquiry*, Vol. 26, No. 2 (Winter 2000), p.187.

(3) *a.g.e.*, s. 175-92. Keith Whitelam, *The Invention of Ancient Israel: The Silencing of Palestinian History* [Eski İsrail'in İcadı: Filistin Tarihinin Susturulması] (London: Routledge, 1996).

Ibid., p.175–92. Keith Whitelam, *The Invention of Ancient Israel: The Silencing of Palestinian History* (London: Routledge, 1996).

(4) Birleşmiş Milletler İnsani İşler Koordinasyonu Merkezi [OCHA] İşgal Altındaki Filistin Yurdu [OPT]. *"Movement and Access in the West Bank" [Batı Şeria'da Devinim ve Erişim]*, Eylül 2011. http://www.ochaopt.org/documents/ocha_opt_movementandaccess_factsheet_september_2011.pdf (Erişim tarihi: 2 Mart 2015).
United Nations, Office for the Coordination of Humanitarian Affairs Occupied Palestinian Territory. 'Movement and Access in the West Bank', September 2011. http://www.ochaopt.org/documents/ocha_opt_movementandaccess_factsheet_september_2011.pdf (accessed 2 March 2015).

(5) Aktaran Rick Gladstone, *"Israel: UN Chief Criticizes Seizing of West Bank Land" [İsrail: BM Başkanı Batı Şeria Toprağı Zaptını Eleştirdi]*, *The New York Times*, 1 Eylül 2014. http://www.nytimes.com/2014/09/02/world/middleeast/israel-un-chief-criticizes-seizing-of-west-bank-land.html?_r=0 (Erişim tarihi: 22 Mart 2015).
Cited in Rick Gladstone, 'Israel: UN Chief Criticizes Seizing of West Bank Land', *The New York Times*, 1 September 2014. http://www.nytimes.com/2014/09/02/world/middleeast/israel-un-chief-criticizes-seizing-of-west-bank-land.html?_r=0 (accessed 22 March 2015).

(6) 1994'te yaklaşık 800.000 Hutu, Ruanda soykırımı esnasında BM güvenlik güçlerinin gözleri önünde katledildi. 1995'te Yugoslavya'daki savaşta, BM'nin kontrolündeki Srebrenica "güvenli bölgesi", 8.000 Bosnalı Müslüman erkeğin ve erkek çocuğunun katledilmesini durdurmakta aciz kaldı. Yine 2011'de, Güney Sudan'da siviller öldürülürken, bebek mavisi miğferleriyle barış güçleri bir kenarda beklemekteydi. Bkz. United Human Rights Council [Birleşmiş İnsan Hakları Komisyonu]. *"Genocide in Rwanda" [Ruanda'da Soykırım]*. http://www.unitedhumanrights.org/genocide/genocide_in_rwanda.htm. Erişim tarihi: 25 Mart 2015; Ivan Lupis ve Laura Pitter, *The Fall of Srebrenica and the Failure of UN Peacekeeping [Srebrenica'nın Düşüşü ve BM Barış Koruyuculuğunun Başarısızlığı]*, İnsan Hakları İzleme Örgütü (HRW), c. 7, no. 13 (Ekim 1995), s. 69. http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/bosnia1095web.pdf (Erişim tarihi: 24 Mart 2015).
In 1994 approximately 800,000 Hutus were slaughtered during the Rwandan genocide under the watchful eye of the UN security forces. In 1995 during the Yugoslavian conflict, the UN 'safe area' of Srebrenica failed to stop the massacre of over 8,000 Bosnian Muslim men and boys. Once again in 2011 the baby blue helmet peacekeepers stood by as civilians were murdered in South Sudan. See United Human Rights Council. *'Genocide in Rwanda'* http://www.unitedhumanrights.org/genocide/genocide_in_rwanda.htm. Accessed 25 March 2015; Ivan Lupis and Laura Pitter. *The Fall of Srebrenica and the Failure of UN Peacekeeping*. Human Rights Watch, vol. 7, no. 13 (October 1995), p.69. http://www.hrw.org/sites/default/files/reports/bosnia1095web.pdf (accessed 24 March 2015).

(7) Rajni Kothari, *"Globalisation and a New World Order: What future for the United Nations?" [Küreselleşme ve Yeni Dünya Düzeni: Birleşmiş Milletler için ne geleceği?]*, *Economic and Political Weekly*, c. 30, no. 40 (1995), s. 2513-17; Madeleine K. Albright, "United Nations" [Birleşmiş Milletler], *Foreign Policy*, no. 138 (2003), s. 16; James Lebovic, *"Uniting for Peace? Democracies and United Nations Peace Keeping Operations after the Cold War" [Barış için Birleşmek? Soğuk Savaş'tan sonra Demokrasiler ve Birleşmiş Milletler Barış Koruma Operasyonları]*, *The Journal of Conflict Resolution*, c. 48, no. 6 (2004), s. 910-36.
Rajni Kothari, *'Globalisation and a New World Order': What future for the United Nations?'*, Economic and Political Weekly, Vol. 30, No. 40 (1995), pp. 2513–17; Madeleine K. Albright, 'United Nations', Foreign Policy, No. 138 (2003), p.16; James Lebovic, '*Uniting for Peace? Democracies and United Nations Peace Keeping Operations after the Cold War*', *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 48, No. 6 (2004), pp.910–36.

(8) FoEME, bundan önceki ismini geri aldı: Ekobarış Ortadoğu.
FoEME has now reverted to its former name: Ecopeace Middle East.

(9) Ministry of Tourism and Antiquities [Turizm ve Eski Eserler Bakanlığı], *State of Conservation Report for Palestine: Land of Olives and Vines: Cultural Landscape of Southern Jerusalem*, Battir (1492) *Palestine* [Filistin Muhafaza Durumu Raporu: Zeytin Bahçelerinin ve Bağların Diyarı: Güney Kudüs'ün Kültürel Manzarası, Battir (1492) Filistin], UNESCO (2015): 4. file:///Users/adrianzaretsky/Downloads/7A%20-%20Palestine%20-%20Battir%2020150227%20ONLINE%20public.pdf. (Erişim tarihi: 22 Mart 2015); *Friends of the Earth Middle East*, "Battir Registered as a World Heritage Site in Danger" [Battir Tehlike Altında Bir Dünya Mirası Olarak Kayıtlara Geçti], 21 Haziran 2014. http://foeme.org/www/?module=media_releases&record_id=131 (Erişim tarihi 27 Mart 2015).

Ministry of Tourism and Antiquities *State of Conservation Report for Palestine: Land of Olives and Vines: Cultural Landscape of Southern Jerusalem*, Battir (1492) *Palestine*, UNESCO (2015): 4. file:///Users/adrianzaretsky/Downloads/7A%20-%20Palestine%20-%20Battir%2020150227%20ONLINE%20public.pdf (accessed 22 March 2015); Friends of the Earth Middle East, 'Battir Registered as a World Heritage Site in Danger', 21 June 2014. http://foeme.org/www/?module=media_releases&record_id=131 (accessed 27 March 2015).

(10) Hiç kuşkusuz UNESCO da ağır eleştirilere maruz kalmıştır. UNESCO Dünya Mirası listesine alınmanın yaratacağı kitlesel turizm, yerliler için büyük bir yük olabilir; tıpkı Japonya'da Iwami Ginzan gümüş madenlerinin yanında yaşamakta olan yerli yerleşimciler için olduğu gibi. Bazı alanlar çok sayıda ziyaretçiyi kaldıracak durumda değildir. Bu gibi durumlarda kitlesel turizm, UNESCO'nun korumak istediği bu alanları tersine risk altına sokar. Dünya Mirası alanlarının etrafında bitiveren altyapı ve turizm endüstrisi, örneğin UNESCO listesine alınmasından sonra yakınlarına 200 otel dikilen Angkor'da olduğu gibi, haliyle yeni piyasalar ve ekonomik fırsatlar bulma heveslisi gayrimenkul geliştiricilerinin ilgisini çekmiş ve dolayısıyla UNESCO'nun politikleştirilmesine yol açmıştır. Simon Usborne, "Is UNESCO damaging the world's treasures?" [UNESCO dünyanın hazinelerine zarar mı veriyor?], *The Independent*, 29 Nisan 2009, Çarşamba. http://www.independent.co.uk/travel/news-and-advice/is-unesco-damaging-the-worlds-treasures-1675637.html (Erişim tarihi: 22 Mart 2015); Lynn Meskell, "UNESCO's world heritage convention at 40: Challenging the Economic and Political Order of International Heritage Conservation" [40. yılında UNESCO'nun dünya mirası konferansı: Uluslararası Miras Korunumunun Ekonomik ve Politik Düzenini Sorgulamak], *Current Anthropology*, c. 54, no. 4 (Ağustos 2013), s. 483-94; Brian Logan Van Blarcoma ve Cevat Kayahan, "Assessing the Economic Impact of a UNESCO World Heritage Designation" [UNESCO Dünya Mirası Seçilmenin Ekonomik Etkilerinin Değerlendirmesi], *Journal of Heritage Tourism*, c. 6, no. 2 (2011), s. 143-64.

Admittedly, UNESCO has also faced heavy criticism. The mass tourism accompanying a UNESCO World Heritage listing can be a burden for locals, which is the case for local residents living near the Iwami Ginzan silver mines in Japan. Some sites are just not able to withstand people visiting in large numbers. In these instances mass tourism places the sites that UNESCO seeks to safeguard at risk. The infrastructure and tourism industry that pops up around world heritage sites, such as the 200 hotels developed near Angkor after it was given a UNESCO listing, have unsurprisingly caught the attention of developers eager to find new markets and economic opportunities, and have in turn resulted in the politicisation of UNESCO. Simon Usborne, 'Is UNESCO damaging the world's treasures?', *The Independent*, Wednesday 29 April 2009. http://www.independent.co.uk/travel/news-and-advice/is-unesco-damaging-the-worlds-treasures-1675637.html. Accessed 22 March 2015; Lynn Meskell, 'UNESCO's world heritage convention at 40: Challenging the Economic and Political Order of International Heritage Conservation', *Current Anthropology*, Vol. 54, No. 4 (August 2013), pp.483–94; Brian Logan Van Blarcoma and Cevat Kayahan, 'Assessing the Economic Impact of a UNESCO World Heritage Designation', Journal of Heritage Tourism, Vol. 6, Issue 2 (2011), pp.143–64.

(11) Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, çev. Mark Lester ve Charles Stivale (New York: Columbia Univeristy Press, 1990), s. 52-53. [Türkçesi: Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2015)].

Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester with Charles Stivale (New York: Columbia Univeristy Press, 1990), pp.52–53.

Bracha L. Ettinger

Carriance, Copoiesis ve Gerçek-altı

> *"Önce / önümde / yüzümden önce* [*lifney*]*"* yerine *"benim öncemden / önümden / yüzümün öncesinden bile* [*önce*] [*milfaney*]*"* olsun demiştir O – çünkü yüzün / yüzün içinde yüzler(i) / yanlar(ı) / haller(i) vardır, o sebeple de görünür yüzler ve görünmez yüzler vardır."
> — Rab. Azriel[(1)]

I.

Soyut gerçek-altı uzantılar, insani ve kozmik olanla birlikte yankılanır. Birlikte-örülen görünmez teller, görünür düzlemin içine-doğru yerler bulur. Duyumsanan ve öte-duyumsanan [*transsense*] *carriance** tamamen-körüklenmiş olan arzuya eriştiğinde, Sembolik, Gerçek-altına açılır.

Carriance'la ahenkli güven ve direnç –açınım.

Tanıklık/birliktelik** ve görünmez vizyon, renk-ışık ve gerçek-altı duygu-formları. Mekânın ve eleştirinin zuhur edişi, "gerçek" açısından tanıklık/birliktelikten tanıklığa geçişe katılır. Işıktaki tin-formları görseli bozar, aşka ve dirence hayatın hakikatini katar.

Carriance-mekân olarak özne ile taşıyıcıyı taşıyan mekân-özne, gerçek-altıya duyarlı ve imgesel özdeşliğe dirençli olan kiplerdir. İçteki çekirdeklerin sınır-bağlanışını/zincirlenişini [*borderlinking*] duyumsayabilmek için yüzey ilişkiselliğinden geri çekiliş, gerçek-altı ve sembolik karşılaşma-olayları yansıtan figürselliklere yer açar. Mekân-*carriance*-özne içeride çalışır ve ötekinin, öteki öznenin, öteki nesnenin içiyle birlikte yankılanır. Çekirdekle yüz yüze olan çekirdek.

Resmin derinliği ayrıca matrissel bir mekânda, resimlerin içinde-arasında da çalışır. Görünür olan, farklı bir şekilde zuhur etmek üzere, ortada ve kenarlarda, görünmez çekirdeğinin/çekirdeklerinin içine geri çekilir. Açınım işte budur.

"Öznenin ölümü"nden sonra özne, "yaratıcının ölümü"nden sonra sanatçı, "resmin ölümü"nden sonra ressam –*carriance* özgürlük-yarıklarına giden yolu gösterir, hissiz zorbalığın tekrarına karşı savaşımı başlatır.

Zamanın –zaman dışı– kalp atışı, mekânın –derinlik olarak mekân dışı– gebe kalması gibi görünür –derinliğin öznesi olarak sınır-aralığı [*borderspace*] –*carriance*'ın mekânı olarak özne.

Carriance ve ihtiva etmek ayrı şeylerdir. İbranicede yara (*petza*) ve zuhur (*haphtza'a*) aynı kökten gelir. Birlikte-*zuhur* bir gelecek açar, *birlikte*-zuhur ise kanar.

---

*Ettinger'in, Kabil'e verilen "taşı" [*carry*] emrinin orijinal İbranice karşılığını yeniden çevirerek türettiği kavram. (ç.n.)

**Ettinger, "tanıklık" anlamına gelen witness ile "birlikte" anlamını veren with sözcükleri arasındaki ses benzerliğinden yararlanarak yeni bir birleşik sözcük oluşturur: wit(h)ness. Ettinger, metnin geri kalanında da sözcüklerin tireli kullanımından yararlanarak bizi her defasında çokanlamlı düşünmeye davet edecek. Çeviride, tiresiz ve tireli okunuşların yarattığı birden çok anlamı, sırasıyla (/) ile göstereceğiz. (ç.n.)

Onun inkârı, travmaya yol açar, yutuculuğu ise travmatiktir. *Transjektivite*'den*** özne ve nesneye geçiş, yanıt-verebilirlikten [*response-ability*] sorumluluğa [*responsibility*], tanıklık/birliktelikten tanıklığa geçişteki bir geri çekiliştir; yaşamsızlık ve ölüm arasındaki farkı ve yaşamsızlıktan yaşama geçişi ayırt edebilen bir geri çekiliş. Ama karakterini matrissellikten almasıyla, *carriance*'ı üstlenmesiyle birlikte, özne artık dönüşmüş haldedir.

Mekânın çekirdeğine doğru geri çekilişin gözü süzülmektedir. Resimde ve resim dizilerinde, görünür olan ve olmayan arasında her defasında sınır-aralığı olarak bırakılan mesafeler, sınır-bağlanışlarındaki fasılaları örer. Gözün otist-çalışması hafifler. Başka bir mekândaki, yaşamımdaki fasılaları örmek. Güvenilen uzantılar. Bu uzantıların, izlerin ve algılanamayan intibaların buluştuğu psişik derinliğe sızmalarına izin ver. Yeni intibalarla iç içe geçen, açımlanan travma izlerinin aktarım ve işlenme mekânı olarak sanat.

Bir psişe-ruh ötekiye ve yaşama nasıl güvenecektir? Bizim kuşağımıza dağ gibi bir ağıt miras kaldı ve bu kuşak, bu ağıtın içinden geçerek-yamacında-onunla birlikte-içinde yaşıyor. *Güvenin sonundan sonra* güven, konu-madde-şeyleri ışık formlarıyla açımlama-algılamaya hazır özne-rahim-mekânı, özne-*carriance*'ı içerir. Yalnızlığı geri çekmek, umursanır/birlikte-ayırt edilir [*con-cern*]. Sınır-bağlanışı devam eder hâlâ. Hazine göz kamaştırır. *Carriance*'la tanık/birlikte olmak, hiç istismarsız bir güven doğurur. Erkek kardeşinin ruhu, Evridiki'ninki gibi, seninki gibi, ışık ışınlarını arıyor. Havva'ya bir bak: Bir oğlu katil, bir oğlu maktul olmuşken, *yeniden* taşımak için yaşama güvendi; taşıdığı oğlana *Şit* [*Shet*] (*"taşıma" olarak da okunur*) adını verdi. Ve Şit *Enoş*'u, "insan"ı doğurdu. *Bu bağın bedenselliği ve şoku, onun doğaya havale edilmesini ve sembolik bir değer ve anlam kazanabilmesine mani olunmasını kolaylaştırdı. Carriance'ın sembolik değeri, insani zaman okyanusunun derinlerinde, şefkatin sembolik değerine komşudur*.

Bir İbrahim öncesi, Musa öncesi, İsa öncesi, Muhammed öncesi –tarih ya da mitolojik anlatı bakımından değil, insan öznesinin yapısındaki kutup olarak bir önce. Sadece *lifnei* ya da *lefanai*, yani düz anlamıyla *yüzümden önce* değil, benim *zamandan önceki zaman* olarak anladığım, düz anlamıyla *yüzümün öncesinden bile* demek olan *milefnei –milefanai*.

Ben/Ben-olmayan transjektivitesi tarafından gebe bırakılan özne; özneyi, kendisiyle-kendinde ve ayrıca birisiyle-birinde yuvalandığı, birlikte-oturduğu, birlikte-zuhur ettiği, birlikte-doğduğu ve çekirdekleri bizimkilerle yankılanan nesnelerle örtüştüğü haliyle ayırt eder. Her biri kendi çekirdeğine geri çekilirken, sınır-bağlanan/zincirlenen içeriyle yüz yüze gelen içeri.

Varım, öyleyse *taşınmışım*. Varım, öyleyse *taşıyacağım*. *Varım*, öyleyse Gerçekte taşınmışım, bir-öteki daima-halihazırda bana tanıklık etmiş/onunla birlikteymişim ve tekil sınır-bağın yüceltilmesi, düşünce-biçimi ve buradan itibaren de yapılar ve şemalar oluşturabilir. Onları renk-ışık olarak bilirim.

Birlikte-deşme, birlikte-içleme –birlikte-zuhur eden birlikte-içleme, renk-ışıkta/renk-ışıkla birbirini birbirin*de* çekirdek çekirdeğe bilmek. Olumsal bir gerçek-altı karşılaşma, gerçek *carriance*'ın sürekliliğinde-süresinde karşılaşma-olaya dönüşür. Bu, güvenin sonundan sonra sanat-güvenle ilgilidir.

Carriance = bakım + yanıt-verebilirlik + kendi kendini kırılganlaştırırken tanıklık/birliktelik, doğrudan etiğe çıkar: Savunmasız ötekiye tanık olmak ve sorumluluk duymak.

Varım, öyleyse Gerçekte taşınmışım, bir-öteki daima-halihazırda bana tanıklık etmiş/onunla birlikteymişim ve tekil sınır-bağın (*reliance-bord*) yüceltilmesi, insanda nesneyi [*obje*], özneyi [*süje*] ve *transje*'yi oluşturabilir. Güzellik, nesnelerde ve dünyadadır. Yüce işte orada, beklemektedir. Güzelliğin ve yüceliğin bize ihtiyacı yoktur... Sanat-çalışması, insan için daima içinde-birliktedir, bize ihtiyaç duyar. İhtiyacım olan, sanat şeyleridir. Boyun eğmek değil taşımak –boyunduruk*tan* kurtulmuş *Özne*nin anlamı işte budur.**** Ölüm dürtüsü değil, yalnızca yaşam dürtüsüdür bir gelecek için çalışan. Ağıt *ve Carriance* –sanat dokunuşunun proto-etik yükü.

Gerçek-altıcılık [*subrealism*], duyu-algı eşiğinin ötesindeki farklı öğeler arasındaki bağlantı-aşırılık [*transconnectedness*] düzeyinin farkına varabilmek için ve transjektivitedeki özne-öncesi öğelerin temsile ve bilgiye geçişine izin vermek için kendi kendini kırılganlaştırmaya dayanır.

Özne ve özneler ya da nesneler ya da şeyler arasında titreyen telleri hissetmek-bilmek, psişenin duyargalarının özlem çekmesidir. Matrissel mekânın çekirdeğinin Semboliğe geçişi, onun, politik hesap verebilirliğe varıncaya kadar, kültürel olarak kabul görmesine imkân verir.

Resim, gerçek-altını yakaladığında ve gerçek-altılığı ayırt ettiğinde sağaltıcıdır. O halde resim, Şeyin, karşılaşma-olay-Şeyin ve nesne-Şeyin şeffaf aşkınlığına delalet eder. Sanat, dönüşüm-yüceltmeyi uyandırdığında ve kültürel imgelemin sınırlarını kırmaya yarayacak olan yaklaşık sembolikleştirme için zihinsel bir alan açtığında, "düşünmek" anlamına gelir. Duyu-algı eşiğinin altında kalan gerçek-altı akışlar yoluyla aktarılan şeydir o, ama onun farkındayızdır. *Mamemento fluidis*: Yaşama-birlikte-doğmanın akıcılığını hatırla. Bilinçdışına karakterini veren, gerçek-altıdır. Çekirdek çekirdeğe denk düştüğünde/birlikte-yanıt-verdiğinde [*co-respond*], birbirimizi dönüştürüyoruz/biçimimizi-aşıyoruz [*transform*] demektir: Ben sende hissediyorum, sen bende düşünüyorsun, ben sende biliyorum, sen benimle güveniyorsun. Resim, çekirdeği kendi içindeki ve/veya başka resimlerdeki çekirdeklerle "iletişim kurduğunda" iç ve dış mekânı dönüştürür. Sınır-bağlama/sınır-aralığı-bırakma nüansını verebilmek, düşünce-biçimleri haline gelen psişik-zihinsel-kozmik renk-ışıklar yaratır.

Karşılaşma-olay, gebelik süresindeki olaydır –dayanmanın devamlılık süresi yine taşımak, üstlenmek, sürdürmek ve dayanmak fikri yoluyla açığa vurulur.

Lifnei ve *melifney*'in *içerisi* ve *için*in Ötekisi, aynı zamanda zamanın ötekisidir. İnsan öznesinin zamanı, kayıp izlenimine gebedir. Ve sanat meselesi, insan öznesi meselesi gibi –ve sanat insan içindir– daima bu kayıp meselesidir de. İnsana, geleceğe güvenini kaybetmek ve yeni baştan güvenmek. *Carriance* olarak *öncesinden* Havva–*Hava*'nın tarafındadır –canlının anasının–canlı yaşamın–*Haya*'nın.

***Ettinger *transjectivity* sözcüğünü, *sub-ject* (özne/alta atılan-altta yatan) ve *ob-ject* (nesne/karşıya atılan-karşıya konan) sözcüklerinin de içerdiği, "atmak, fırlatmak, kurmak, koymak" gibi anlamlara gelen Latince *iacio* sözcüğü ile "aşırı, öte, içinden" gibi anlamları olan "trans" ön-ekini birleştirerek oluşturur. Bu "transjektivite" sözcüğüyle, öznellik (*subjectivity*) ve nesnelliğin (*objectivity*) ötesinde, yeni bir ontolojik boyuta işaret eder. (ç.n.)

****Yazar, Batı dillerinde *subject* sözcüğünün "özne" ve "tabi olan, boyun eğdirilen" biçimindeki ikili anlamından yararlanıyor. "Boyun eğdirmek" olarak karşıladığımız subjugate sözcüğü de bu ikinci anlama gönderir. (ç.n.)

II.

"Bebek olma yolundaki ceninin içinden çıkacağı yumurtanın zarları her yırtıldığında, bir an durup, bir şeyin uçtuğunu ve bunun yumurtayla olduğu gibi bir adamla da, yani omlet-adamla [hommelette] ya da lamelle de yapılabileceğini hayal edin. Lamel yamyassı bir şeydir, amip gibi hareket eder. Sadece ondan biraz daha karmaşıktır. Ama her yerden geçer. Ve cinsiyetli varlığın cinsellikte kaybettiği özellikle alakalı olduğundan –nedenini birazdan söyleyeceğim– tıpkı cinsiyetli varlıklara nazaran amibin olduğu gibi, o da ölümsüzdür –çünkü her türlü bölünmeden, her türlü parçalama girişiminden sağ çıkar. Ve bunu atlatabilir. Pekâlâ! Bu pek güven verici değildir. Ama bir de siz rahat rahat uyurken gelip yüzünüzü kapladığını farz edin. Bu özelliklere sahip bir varlıkla mücadeleye girişmeyeceğimizi pek düşünemiyorum. Yine de pek rahat bir mücadele olmaz bu. Özelliği var olmamak olan, ama bir organ olmaktan da geri kalmayan bu organ, bu lamel ... libidodur ... saf yaşam içgüdüsü olarak libidodur, yani ölümsüz yaşam, baskılanması imkânsız yaşam, hiçbir organa ihtiyacı olmayan yaşam, basitleştirilmiş ve tahrip edilemez yaşam. Cinsiyetli üreme döngüsüne tabi kılındığı için, canlı varlığın elinden alınan şey tam da budur. Ve objet a'nın sayabileceğimiz bütün biçimleri bunun temsilcileridir, eşdeğerlileridir. Objet a'lar olsa olsa onun temsilcileridir, figürleridir. Meme –ikircikli anlamıyla, mesela plasenta gibi, memeli organizasyonunun karakteristik öğesi olarak– bireyin doğumunda kaybettiği o parçasını temsil eder ve bu parçası en derin kayıp nesneyi sembolleştirmeye yarayabilir."
— Jacques Lacan[2]

Bakteride, lamelde ve amipte mevcut olan ölümsüzlüğün kaybedilmesiyle ilgili bu argüman, psikanalize ilk kez Sigmund Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* kitabı yoluyla girmiştir. Freud'un düşüncesi, bakteriyel dünyanın, organizmanın çekirdekli organizmalar gibi sarılı DNA'ya bağımlı olmadığı zamanı devam ettirebildiğini öne süren Margulis'in düşüncesiyle benzerlik taşır. Serbest-çalışan bakteriyel DNA ve RNA, cinsel yolla üreyen türlerin çekirdekleri içinde kapalı kalmamış, aksine yaşam ve yaşamsızlık arasında salınmaya devam ederek, modüler bir tarzda esnekliğini korumayı başarmıştır.

> Sürekli yeni kombinasyonlar denenmektedir ... Ökaryotik yoldan aşağı uzanırken ... yaşam ne kadar da sınırlı kalır ve katılaşır. Yararlandığımız mikrokozmik boyut, enerji ve karmaşık bedenler için, genetik esneklik takas ederiz. Genetik mübadelenin yalnızca üreme sırasında mümkün olması nedeniyle, *türümüze, b*edenimize ve kuşağımıza kapatılmış haldeyizdir. ... Biz genleri "dikey" olarak –kuşaklar yoluyla– takas ederken, prokaryotlar genleri "yatay" olarak takas eder. Sonuç, *genetik olarak akışkan bakteriler işlevsel olarak ölümsüzken, ökaryotlarda cinselliğin ölümle bağlantılı hale gelmesidir* ... Yaşamdan ibaret olan çevre, yaşam için yaşam tarafından sürekli düzenlenir ... Dünya'nın bakterileri, onlar olmadan ne yaşaması ne de evrilmesi mümkün olan hayvanlar ve bitkilerle ittifakları sayesinde, tam bir gezegensel düzenleme sistemi oluşturur ... *Mikrokozmosa dair ilk izlenimimiz düşmancaydı* ... Bakteriyel yaşam ancak *insan toplumunu tehdit ettiği yer ve zamanda* tanımlanmıştı ... İnsan beyni milyon bakterinin *sembiyotik* bir biçimde evriminin sonucunda oluştu. [3]

Yaşam için sadece yaşam demek olan şey insana kayıtsız olduğu için düşmanlık başlar, üreme yoluyla doğumunda ölümü de birlikte getiren insanı tehlikeye atar. Bu yüzden insan psişesi söz konusu olduğunda da militan metaforlar öne çıkar. Francisco Varela'ya göre (ve Margulis, Varela'yı takip etmektedir) "Tıpkı bir zamanlar bilişsel bilim nasıl fazlasıyla (dijital) bilgisayar metaforu etrafında toplanmışsa, bağışıklık söylemi de o kadar *askeri metaforlar* etrafında toplanmış haldedir."[4] Varela, "*savunma olarak bağışıklığa dair mevcut askeri çerçeveyle keskin bir tezat*" oluşturacak şekilde "bağışık olayların bilişsel yetileri"ni gündeme getirir:

> ... tüm bir biyosfer/Yeryüzü "Gaia" bir bütün olarak özdeşliğe, yaşam ve onun karasal çevresi arasındaki bu dinamik işbirliğinde zamanla kazanılan, uyum sağlayabilir plastik bir birliğe sahiptir ... Bağışıklık biliminde kendi/kendi-olmayan ayrımından bahsetmek artık klasik hale gelmiştir. [5]

"Dışa-yönelimli" kendilik sisteminde, dışarıdan gelen enformasyon işlenir: Antijen (kendi-olmayan) içeri girer, ona karşı antikor oluşur. İkili bir tanıma beklenir: Kendi-olmayan kimdir ve ne türdendir. Varela'nın teşhis ettiği üzere, asıl dert "*tanımanın yıkımı gerektirmesi*"dir. Sorun şudur: Organizma ontojeni (embriyo olarak) sırasında kendi/kendi-olmayan ayrımını öğrense bile, "*tanımadan savunma yapılamaz, yıkıma uğratmadan tanınamaz*." Varela'ya göre "bağışıklık sistemi ve beden arasındaki karşılıklı dans" bilişsel olan "alternatif görüşün anahtarıdır": tanıma, öğrenme ve bellek ve adaptasyon. Bununla birlikte Varela, bilişsel olarak tanımlandığında bile, *hâlâ "savunmacı" tarzın alanı içinde kaldığımızı kabul eder*.[6] Savunmacı, başka bir deyişle hâlâ fazlasıyla düşmanca bir tarzın; çünkü *autopoiesis'te* [kendi kendini var etme] organizma *kendi* ontogenetik ortaya çıkışıyla ilgilenir. *Copoiesis*'e yönelirken başka bir yere giderim ve daha bir embriyoyken matrissel transjektif birleşikliği tanırım. Freudcu Ölüm dürtüsü söylemi ve Lacancı *objet a* metaforları –bakış bunlardan biridir– bilinçdışı psişe düzeyinde aynı derecede militandır. Bakış göründüğünde, özne gözden kaybolur. Bu Lacancı "*hommelette*" aslında bir *femme-Lethe*'dir [kadın-unutuş] –*Ben*'in üzerine tutunduğu dişi–, anne-kadın bedeninin unutkanlığı. Bu yaptırımın üzeri örtülür ve aynı zamanda insanileşmiş bir yaşamın koşulu olarak sunulur. Buna eril bedenin ve onun sembolikleştirmesinin perspektifinden bakarsak, Lacan'ın neden anne plasentasının, sonra da anne memesinin, en temel *tümüyle kayıp* nesne olduğunu söylediği de açık hale gelir.

Matrissel-dişi-maternal *copoiesis* hem ontogenetik *autopoiesis'i* hem de sembiyozu atlar. Bu bakış açısından, bağlantılılık sadece *zar kıvrımlarıyla* değil geçişli ve zihinsel titreşen teller yoluyla gerçekleşir. Bu yüzden *tümüyle kayıp bir nesne*den (*geçmiş*teki böyle bir nesneden olduğu gibi, ya bende *ya da* Anne/Öteki'deki gibi) bahsedemeyiz. Ortaya attığım birlikte-zuhur ve *copoiesis* fikri, kendi ve kendi-olmayanın sembiyoz ya da düşmanca bir ret olmaksızın birleşebildiği,

çekirdek çekirdeğe özne-aşırı bir yankılanmayı da beraberinde getirdi.[7] Şu halde *objet a* ben ve ben-olmayan arasında paylaşılabilir hale gelir ve asla tümüyle kaybedilmez. Matrissel mekânda bedensel "göz" ile arzulanan "bakış" arasındaki "yarılma", bir geçiş mekânına, bir fasıla mekânına, geri çekiliş ve birleşmenin çakıştığı karşılaşma-olayın bir mekânına/böyle bir karşılaşma/olay için bir mekâna dönüşür.

III.

> *"Geçen sefer üçüncü bir cinsiyetin gerekliliği konusunda söylediklerim beni epey rahatsız etti. İki diğer cinsiyetin olduğu yerde bu üçüncü cinsiyet olamaz. İnisiyasyon denen bir zorlama vardır. Psikanaliz bir anti-inisiyasyondur. İnisiyasyon sayesinde insan kendini Fallus'a yükseltir. İnisiyasyonun ne olup olmadığını bilmek kolay değildir. Ama sonuçta, genel yönelim Fallus'un bütünleştirilmek zorunda olduğudur. İnisiyasyonun yokluğunda bir kimsenin ya erkek ya kadın olması zorunludur. Güzel."*
> — Jacques Lacan[8]

Matrissel alanda, *copoiesis* (burada Francisco Varela'nın *autopoiesis*'ini takip ediyorum, ama zuhurdan birlikte-zuhura geçişte ondan ayrılıyorum) iletken bir paylaşa-bilirliği içerir. Burada, insan bilincinin eksikliği, entropiye giden yolu oluşturur, şefkatli bir konukseverlik ise yeniden travmatikleştirmeye gider. Sanat insan için/insandadır. Ancak hayatı gerçek-altı dediğim düzeyde duyumsayarak ve öte-duyumsayarak ölümsüzle birleşir. Gelgelelim, *copoiesis* fikri sayesinde, bu birleşiklik düşmanca değildir. Burada Ben/Ben-olmayan karşılaşmasını tanımlayan ne sembiyoz ne de yıkımdır. Retten ziyade *–carriance.* Ve gerçek-altı *carriance*'ın sembolik güven-*carriance*'ına yüceltilmesi. Margulis'in sembiyoz düşüncesinde bana göre zorluk çıkaran şey, ötekiye karşı savunmacı ve askeri bir düşmanlık olasılığı ya da bunun olumsuzlaması ile ilgili değil, daha ziyade bu düşüncenin *carriance* seçeneğinin, sonu iyi ya da kötü olsun, yadsınmasına yol açabilecek olmasıdır.
Birlikte-maruz kalınan***** [*com-passionate*] bir konukseverlikte kendinden etkin-olarak-edilgin biçimde vazgeçmek, estetik ve etik bir arzuyla, sanatçının, kendi içinden ve dışarısının içinden gelen titreşimlere teslim olmak üzere, kendini kırılganlaştırmaya ve psişik sınırlarını esnetmeye etkin-olarak-edilgin biçimde "karar" vermesiyle başlar. Eros gibi matrissel bir şefkatli konukseverlik, henüz gelmekte olana, birinin ya da ötekinin ya da karşılaşmanın arkasında bıraktığı virtüel izlerin içinden birlikte-oluş sürecine girmiş olan her ne varsa ona eklenebileceğiniz ve katılabileceğiniz potansiyel bir sanat mekânı yaratır. Ne gelirse tanıklık ederim/onunla birlikteyimdir, acıyı ve endişeyi hissederim, tefekkür ederken/birlikte-kalıplaşırken [*con-templation*] sönüp gitmenin özlemini ve korkusunu duyarım. Sanat-çalışması, aksi halde imkânsız olan ilişkileri ve virtüel vuku buluşları hayata geçirir ve psişik izlerin, aksi halde insan bilincine kapalı kalacak olandan görüş ekranına

*****Ettinger düz anlamıyla şefkat, başkasının duyumsadığına sevecen bir duyarlılık anlamına gelen *compassionate* sözcüğünün bu tireli yazımıyla, *passion* sözcüğünün Latince karşılığı *passio*'nun taşıdığı "maruz kalmak, dayanmak, katlanmak, acı çekmek" biçimindeki edilgin anlamlarına vurgu yapıyor. Bu kökten türeyen ve Türkçede "tutku" olarak karşıladığımız *passion* da bu edilgin anlamların izini taşır. (ç.n.)

geçişini gerçekleştirir.[9] *Met(r)amofoz****** sayesinde, insanın, Ben ve Ben-olmayan arasındaki, fantazma, *jouissance* ve travma arasındaki sınır çizgilerini, sınır-bağlama/sınır-aralığı bırakma yoluyla, karşılıklı ama asimetrik olarak katedebilmeye dönük kökensel potansiyeli, birlikte-zuhur ve birlikte-yok oluş anlarını Gerçek-altı düzeydeki bir tür bilgi olarak uyandırır. Çekirdek çekirdeğe, içeri içeriye öte-bağlanır.
Sanat-bilgi, eleştiride bile aşk-bilgidir. Psişik dokuların ve izlerin deşifre edilmesi/öte-yazımı ve karşılıklı-iz bırakması, dünyanın intibalarının muammasını düşünebilmenin araçlarıdır. Şeylerin bilincine travmatik bir biçimde ve neşeyle katılırım. Sanat-çalışması, dünyanın hiyerogliflerini dönüştürür/öte-biçimlendirir. Duyulur olana ilişik zihinsel-duygulanımsal teller yoluyla katılırsınız. Bu duyulur ve duyulur-ötesi bilgi bilişsel değildir. Bu bilgiye, fark(lılaş/lan)ma [*differenc/tiating*] içinde-sayesinde, birlikte-oturma/birlikte-alışkanlık edinme [*inhabit(u)ating*] içinde-sayesinde erişirsiniz.[10]
Matrissel arzu görünür olanın ötesindeki görünmez "ekran"a ulaşır. Göz ucuyla yakalanır. Bana, görünür ve işitilebilir olanın önce-sinden dokunur. Düşünüle-bilirliğin sınırları yön verir/içeride-oluşur [*in-form*], oluşur ve oluşturulur. *Copoietik* dönüşümsel potansiyellikler, estetik ve etik yollardan evrilir. İçerideki/birlikte-*içerideki* [*with-in*] ve yokluğunda/birlikte-*dışarıdaki* [*with-out*] psişeler-içi ama özne-aşırı bağlayıcı alan, ben ve sen arasındaki özneler-arası ve birey-ötesi sürekliliğe taşınır; bu taşınma, psişik ve tinsel dalgaların ve yeğinliklerin gerçekleştiği, cisimleştiği, içinden zuhur eden ekranlarla işlemekte olan sanat çalışması(yla) birlikte-aracılığıyla mümkün olur. Farklı frekanslardan titreşimler, iletken ve geçişli *oeuvre* [eser] sayesinde biçim ve beden kazanır ve dönüşür. Edimsel ve virtüel gerçek-altı tellerden mürekkep aktarıcı duyguların özgül ağının bilgisi. Metamorfoz yoluyla, insan tini bilincin aktarılabilir alanlarına gömülü hale gelir ve onların dönüşümüne –bizzat katılarak– katkıda bulunur, kozmik tine katılır ve tinsel evriminin tekerleklerini döndürür. Kendini ötekiye ve dünyaya yakın olacak ve onlar karşısında savunmasız bırakacak şekilde konumlanmak –virtüel alanları yeniden açan gelip geçici kendilik-durumlarına doğru bir hamle, özne-altı ve bir anlığına sınır-sız oluş sonucunu veren, kendiliğin dağılması ve kaybına doğru bir adım– insan öznesinin, bir şeyin öznesi, bir şeyin nesnesi olarak yeniden-geri/birlikte-çekilmeden önce sanat-ve-sağaltım karşılaşma-olayının içinden geçişine imkân vermek için özdeşlikten geçici olarak vazgeçilmesiyle iç içe geçen, ötekiye ve dışarıya böylesine bir kırılganlık ve "üst" duyarlılık... Sanat, benim için, dalgaların ve titreşimlerin çalıştığı, tinsel bilincin tellerinin ve uzantılarının geçici ve kısmi olarak paylaşıldığı ve dönüştüğü ve sonrasında dünyaya yeniden-aktarıldığı, iletilebilir bir salınım, alımlama ve aktarım alanı demek. *Carriance*-özne-mekân onun konu-madde-çekirdeğidir. Geri çekilişte ve sınır-bağlamada teller ve uzantıları çözmek ve icat etmek. Duygular ve psişik teller yeniden uyumlulaştırılır. Sanat işindeki-işiyle oluşan mekânın gözü, ellerimi-kalbimi ve rahim-gözümü açan şefkatli bir erotik havadır.
Bilinçdışı kısmi boyut üzerinde paylaşılan, mübadele edilen ve kırınıma uğrayan estetik matrissel uzantılar çekilir ve yayılır ve bu uzantılar sanat işinin travmatikleştirici-sağaltıcı potansiyelliğine katılır. Sanatçı-hekimin ruh-tini kozmik-tinle uyumlulaştığında, teller aynı zamanda bilincin önceki insani ve kozmik uzantılarını da birbirine bağlar. Kozmik-tinde, madde-biçimler ve maddi-kuvvetler

******Ettinger, aynı anda hem başkalaşıma (metamorfoz) hem de ana rahminde, maternal bir mekânda gerçekleşen bir dönüşüme gönderme yapıyor. (ç.n.)

arasındaki süreklilik akar. Kendi ruh-tinimizde böyle bir bilincin uzantı-izlerini deneyimleriz. Sınır-bağlama ve süreklilik *matrissel inisiyasyon*a katılır. Tinin dokuma levendi, Öteki ve Kozmos'la birlikte ikamet ederek gebe sanatın içinde-çalışır ve içinden-geçer, burada bir mekân açılır ve gelip geçilir, zaman ertelenir ve askıya alınır ve uzatılır, böylece iç ve dış kaynaklardan gelen frekanslar, dalgalar ve titreşimler, bir yankı odası gibi iş gören sanat işinde birbirine karışır ve birleşir. Çizgi-ışık ve renk-ışıklar, sesler ve hareketler, jenezin, dönüşümün ve açınımın gizlenmekte olduğu gerçek-altı alanda buluşur. Kozmik bilincin izleri bize metramorfik bağlama yoluyla nakşolur. Ötekiyle ve Kozmosla metramorfik bir şekilde yeniden uyumlulaşma bilince nüfuz eder ve onu genişletir. Dolayısıyla, beden-psişenin tin-bilinci kozmik bilincin entropiye karşı mücadelesinin etkin bir bileşenidir ve bu mücadele, insanın birleşiklik kapasitesine ve sanatın gerçekleştirdiği özgül anlamlamaya bağlıdır. Zihinsel sınır çizgilerinin oluş eşiği, orada maddileşir. Sanat çalışması-sağaltım. Düşünce-biçimleri ışınım, dalgalar ve titreşimler yayar ve vurdurur. Gücü ifadesinde ve mesajında olan ritmik vuruşlar, farklı beden-psişe kertelerini birbirine ve insan ruh-tinini ise Kozmosun tinine bağlar. Düşünce-biçimleri renk-ışıklardır.

İnsan bilinci, kendinin ve Şey ya da Karşılaşma-Olay olarak okyanussal anne/Öteki'nin içinde başlamak üzere, libidinal yatırıma dayanır. Şey ya da Karşılaşma-Olay olarak okyanussal anne/Öteki, kendi-nesneye dönüşen bu transje, insan bilincinin matrissel karşılaşmalarının potansiyelliğine delalet eder. Arkaik anne/Öteki aynı zamanda Şey-karşılaşmadır, ama okyanussal sembiyozda değil, içinden adı konmamış bir tehdidin de doğduğu *co-poiesis* okyanusu olarak. Karşılaşma-olay bir boşluk ve uçurum olarak Şeye dokunur. Nereyi acıttığını ve böyle bir Güzelliği acıttığını bilmeyiz. Sanat çalışması bilgeliği, can acıtsa bile, Güzelliğe dönüşür –dünyayla bir gönül-işi. Bir yandan, acının gümüşi hattında ilerleyen, kaos ile ortaya çıkmakta olan kozmik düzen arasında gerili bilinç-tellerini bilinçli ve bilinçsiz iç içe geçirerek, öte yandan kaos ve her daim üretilen entropiyle birlikte, bundan etkilenen sanatçı-hekim, insan tin-ruh-bilinci ile kozmik tin-bilinç arasında sınır-bağlamanın aciliyetine tanıklık eder. Sınır-bağı, çeşitli (çoklu ya da sonsuz değil) katılımcıların insan insana ağı üzerindeki travma-engelleyici insan-bilinci vektörü olarak görüyorum.

Sanat-ve-sağaltım olaylamasında [*eventing*], sanatsal yaratıcılık, insanın içinden geçişte insani ve insani olmayan bilince yönelir. Sanatçı evrimin ya da entropinin uzak bir bekçisi değildir. Sanatçı tanık/birlikte olur. Sanatçı-hekim kozmik tinsel enerjileri alımlar ve onları dönüştürür, onları aktarır. Tekil bir sanat-ve-yaşam olaylamasından geçiş çok önemlidir, ama farklı yer ve zamanlardaki farklı sanat-ve-yaşam çizgilerinden ışınım matrissel ağlar da örer. Sanatsal bilinç, Kozmosun bilincine bağlı ve onun bir parçası olan yeryüzünün bilincine bağlıdır ve onun bir parçasıdır. Bu yüzden açımlanan ve ışıyan düşünce-biçimleri tinsel olanı dağıtır.

Sanat-ve-sağaltım eseriyle, dönüşümsel olaylamanın spiral bir hareketi izlenebilir ve ortaya çıkarılabilir. Spiral bir harekette, sanatçının psişe-tin-bedeni, kendi içinde halihazırda özne-aşırı psişik izlerin bir onaması olması itibarıyla, tutkulu ve etkin-olarak- edilgin bir *fascinance* tarafından etkin olarak işlenerek süslenir. İster bakış, dokunuş, hareket, nefes olsun, ister bakış-ve-dokunuş, hareket-ve-nefes vs. olsun, matrissel bir bağın (*objet a*'dan ziyade *bağ a*) dönüşebilir özneleştirici potansiyelliğine duygulanımsal ve etkili katılımın estetik süresine bu adı veriyorum: *fascinance*. Bir nevi şefkatli bir konukseverlik Ben'in özneleştirici bir anın

ortaya çıkacağı bir mekâna *fascinance* içinde girmesine olanak verir. *Fascinance*, karşılaşma-olayın süresinin uzatılması ve ertelenmesinde işlemekte olan ve *copoiesis*-içinde-farklılanmanın içinde-çalışılmasına izin veren estetik bir olaydır. *Fascinance*'ta kendiliğimden isteyerek vazgeçerek dünyanın kozmos-tinine teslim olurum. Bilinç, vektörel yeğin beden-zihinlerden ve madde-işlevlerden doğar. Etkin-olarak-edilgin tefekkürde ve sanatsal olaylama yoluyla, düşünce-biçimleri iç içe geçer, Ben ve Ben-olmayandan ve bunlara doğru harekete geçirilir. Semboller ve göstergeler, kavramlar ve rasyonel düşünceler, bilincin buzdağının daha anlaşılabilir kısmıdır; tin-psişe ve kozmos-tin onlara dayanmaz. Semboller ve göstergeler, kavramlar, rasyonel düşünceler ve hisler, bilgiyi insan zihninin daha kolay erişebileceği bir şekilde kuşatır. Ancak tine, tinle ve tini katederek bağlanmanın gerçekleştiği yaratıcı olaylamalar, gerçekçi-olmayan, natüralist-olmayan, bilimsel-olmayan Gerçek-altının bilgisini iletebilir ve bunların sonucu *copoiesis*'te gerçekleşir ya da onun daha da ileriye taşınmasına yol açar: bağlayan yaratıcı bir jest; kozmosun bir yandan yaşam, ölüm, yaşamsızlık ya da yaşama-doğan-yaşamsızlık yönündeki dönüşümüne katılır ve katkıda bulunurken, kozmosa bağlantılılığı üreten yaratıcı bir jest. *Copoiesis*, matrissel bir psişik ve tinsel zaman-mekân öbeğindeki böyle bir olaylamanın süreç-işaretidir. Matrissel psişe-tin ne bir bireyin zihninin hududuyla ne de insan zihniyle sınırlanmıştır, bununla birlikte kavramlara tercümesine ilk kez insan-sanat-sağaltım çalışması yoluyla kavuşur.

Eğer sanat eseri kendiyle-kendinde-kendi dışında, seyircisini mekânda, çekirdeğin çekirdekle yankılandığı bir *fascinance* anında taşıyabilme gücüne sahipse, kendisinin özne-değerlerinden uyanan/bu özne-değerler tarafından uyandırılan his-biçimleri, fikir-biçimleri aktarmaktadır. Vazgeçmeye duyulan sanatsal istem, "dışsal" görülemez yasaların ve düzenliliklerin, düzensizlikler ve kaosun ya da daha ziyade dışsal kaynakların içerisinden doğan dalgaların, titreşimlerin ve frekansların, sayesinde içsel dalgalar, titreşimler ve frekanslarla uyumlu hale geldiği dünyaya etkin-olarak-edilgin bir teslim oluştur. Sanatçının zihin-durumu ve düşünce-biçimleri bu dalgalara, titreşimlere ve frekanslara görünür biçimlerin ortaya çıkmasına imkân verecek kadar uzun bir süre ev sahipliği yapan bir *matrissel camera obscura* haline gelir. Onları biçimler yoluyla ve biçimlere doğru kanalize edersiniz. Sanat işi "temsil etmez". Dünya içinde-üzerinde eyler.

Dünyanın tinine teslim olurum, böylece *copoiesis* insan yaşamı için de işleyecektir. Kozmik ve tinsel derin tasarımlar onun bilişsel bilincini aşar. İnsan tini, hepimizin sınır-bağlı olduğumuz kozmosun tininin bir parçacığıdır. Sanat çalışması, bizzat bilinci ilgilendiren derin sezgileri olumlar ve bizler, bu bilincin her daim büyüyen dönüşümüne katılırız. Her biri kendi yerel çeşitlilik ağındadır. Bir-likten ya da sonsuz çokluktan farklı olarak, *copoietik* bir çeşitlilik ağı, diğer ağlara kalplerinden sınır-bağlıdır ve mümkün olan herhangi bir ağların Ağından uzak durur. Çeşitlilik ağlarıyla yaygınlaşan bilinç, zamanda eşanlılığa ya da aynı yeri işgal etmeye bağlı değildir.

Güzellik, empatik sınır ihlalinin soyut genişleme ile bağlanmasının adlarından biridir. Madde zerreleri, ışık külleri ve boşluk gölgeleri birbiriyle ilişkilenir ve kozmosun gerisine ve ötesine zerk edilir. Böyle bir güzelliğin içinden/içiyle ama yokluğundan/dışıyla, *copoietik* bilinç ortaya çıkar; sembolik-altı uzantılar ağına doğru hareket eden kozmik zaman-mekân ile-içinde büyüme ve çürüme, ütopya ve kıyamet, evrim ve entropinin gerçek-altı *co-copoietik* tel-bilgisine erişmekteyiz.

Dişi-matrissel Eros, hem Güzelliği hem de sorumluluğu kucaklar ve sanatı sağaltıma ve estetik olanı etik olana bağlar. Eros matrissel kanalları sınır-bağladığında,

birbirimizle uyumlu hale gelir ve birlikte-zuhur-birlikte-kayboluşumuzun bilincine varırız. Güzellikte birlikte-zuhura duyulan arzu; karşılaşmayan dünyalar arasındaki bağlantı olarak üretilmek, titreşen bir tel olarak varlığa-gelmek ve metramorfoz süreçleri yaratabilmek için, ortada konumlanmak ve bu dünyalar arasındaki mekânda yayılmak anlamına gelir. Sınır-bağlanışını teşvik eden erotik konumlanış, Güzellikte doğuran [dişi] o'yu, onu yeniden ve yeniden sorumlu-"gebe" bir kadına dönüştürecek olan travmatik bir temasa maruz bırakır. Sanatsal arzu, yapım halindeki Güzellik için çalışan Eros'un o intibası, geçiş etiğine, sanatsal vizyonun o görünmez öte-çalışmasına dönüşür. Sanat-ve-sağaltım *oeuvre*'u [eseri] gerçekten çalışırsa, inisiyasyonun meydana gelişi bir bakıma kaçınılmazdır. Matrissel alanın aktarılabilir [*transferential*] etik düzeyinde, çeşitli öznel-oluşlar, etki alanında, kalp gibi atmakta olan zihinlerini paylaşmaları sayesinde buluşacak ve başlangıçtaki o şefkatli konukseverliğe göre örülen derin psişik cömertliğin dışından erişilemez olan, tekil bir ortak özne-aşırılık yaratacaktır. Sadece böyle bir açıklıkta dönüştürücü bir sanat-ve-sağaltım etkisi meydana gelecektir ve hatta kozmik bilinç kanalize edilebilecektir.
Bir sanat-ve-sağaltım *oeuvre*'u her defasında tekil bir sanatsal vizyona hayat verir. Tin-psişe-ruhun içinden bir kozmos-tin işlenmektedir ve dönüştürülmüş halde aktarılmaktadır. *Copoiesis*'te metramorfik ilkeler Eros ve Thanatos'a katılır ve insan öznesine karakterini verir. Sanat yoluyla.

Çeviren Münevver Çelik

Bracha L. Ettinger

Carriance, Copoiesis and the Subreal

> *'He who recites May it be Your will* 'from before me / from in front of me / from before my face [milfaney]' *and does not say* 'before / in front of me / before my face [lifney]' – *because there are faces / sides / modalities* to the face / inside of the face, *whence there are visible faces and invisible faces*.'
> — Rab. Azriel[1]

I.
Abstract subreal threading resonates with human and cosmic. The invisible chords co-weaved find venues in-to the visible plane. When carriance sensed and thus transensed reaches full-blown desire, the Symbolic opens to the Subreal.
Trust and resistance harmonised with carriance – revelation.
Wit(h)nessing and vision invisible, colourlight and affect-forms subreal.
Emergence of space and critique join in the passage from wit(h)nessing to witnessing in respect of the real. Spirit-forms in light disturb the visual, joining truth of life in love and resistance.
The subject as carriance-space and the space-subject that carries the carrier are modi responsive to the subreal and resistant to imaginary identity. Withdrawal from the surface relationality to sense the borderlinking of inside kernels make room for figuralities that reflect subreal and symbolic encounter-event. Space-carriance-subject labours inside and

resonates with the inside of the other, other subject, other object. Kernel facing kernel.
The painting's depth also works in-between paintings in a matrixial space. The visible withdraws into its invisible kernel(s), at the centre and in the margins, to emerge different. Here revelation is. Subject after the 'death of the subject', artist after the 'death of the author', painter after the 'death of painting' – carriance shows the way to freedom-rifts, initiates combat against repetition of senseless cruelty.
Heartbeat of time – off time – appears as the pregnance of space – off space as depth – borderspace as subject of depth – subject as space of carriance.
Carriance and containing are different. In Hebrew, wound (*petza*) and emergence (*haphtza'a*) share the same root. Co-*emergence* opens a future, *co*-emergence bleeds. Its denial is traumatising, its overwhelmness is traumatic. The passage from transjectivity to subject and objet is a withdrawal in the passage from response-ability to responsibility, from wit(h)nessing to witnessing, recognising the difference between non-life and death and the passage from non-life to life. But subject is now transformed, informed by matrixiality, assuming carriance.
The eye of withdrawal toward the kernel of space floats. The distances each time borderspaced in the painting and in the series of paintings, between the visible and the invisible, weave the intervals in borderlinking. The autistworking of the eye lightens. Weaving the intervals in another space, in my life. Trusted threads. Allow them to infiltrate psychic depth where traces and unperceived imprints meet. Art as space of transmission and elaboration of traces of trauma intermingled with new imprints, revealed.
How will a psyche-soul trust the other and trust life? Our generation inherited, and lives through-by-with-in, a collosal requiem. Trust *after the end of trust* involves subject-womb-space, subject-carriance ready to reveal-perceive subject-matter-things through light forms. Withdrawing aloneness con-cerns. Borderlinking still. Treasure sparkles. Wit(h)nessing with carriance calls forth trust without abuse. Your brother's spirit, like that of Eurydice, like yours, is looking for rays of light. Look at Eve: with one son a killer and one son murdered, she trusted life to carry *again*; she named the son she carried *Shet (one of its readings is 'carry')*. And Shet gave birth to *Enosh: 'human'*. *The corporeality and shock of this link helped to relegate it to nature and foreclose its possible symbolic value and meaning. The symbolic value of carriance neighbours that of compassion at the depth of the human time's ocean.*
A Before Abraham, before Moses, before Jesus, before Mohammed – before not in terms of History or mythological narrative but as pole in the structure of the human subject. Not just *lifnei* or *lefanai*, literally meaning *before my face*, but *milefnei – milefanai*, which I understand as *time before time*, literally signifying *even from before my face*.
Subject impregnated by I-non-I transjectivity recognises subject as nestling, co-inhabiting, co-emerging and coarising with-inside its own self and also with-in one's self, and coinciding with objects whose kernels resonate with ours. Inside facing inside borderlinking while each withdraws to its own kernel.
I am thence *I was carried*. I am therefore *I will carry*. *I am* thence I was carried in the Real, had always-already been wit(h)nessed by an-other, and the sublimation of the singular borderlinkage can form thought-form and from there on structures and schemas. I know them as colour-lights.
Co-inciding, co-insiding – coemerging co-insiding, kernel to kernel knowing *in* one another in-by colourlight. A contingent subreal encounter becomes encounter-event in the continuity-duration of real carriance. This involves art-trust after the end of trust.
Carriance = care+response-ability+wit(h)nessing in self-fragilisation is a direct path to

ethics: witnessing and responsibility to the vulnerable other.
I am thence I was carried in the Real, had always-already been wit(h)nessed by an-other; and the sublimation of the singular borderlinkage (reliance-bord) can form object, subject and transject in the human. Beauty is in objects and the world. The sublime is there, awaiting. Beauty and sublimity don't need us ... Artworking is always in-with for the human, needing us. Things of art I need. Not subjugation but carrying – this is the meaning of *Subject* free *from* subjugation. Life-drive, not Death-drive alone works for a future. Requiem *and* Carriance – the proto-ethical load of art touching.
Subrealism depends on self-fragilisation in order to reach the awareness of the level of transconnectedness between different elements beyond the threshold of the sense-perception and to allow the passage of pre-subjects in transjectivity into representation and knowledge.
Feel-knowing the strings trembling between subject and subjects or objects or things is yearning by the antennae of the psyche. The passage of the kernel of the matrixial space to the Symbolic enables it cultural acknowledgement up to political accountability.
Painting is healing when it captures the subreal and discerns subreality. Painting then attests to the translucent transcendency of the Thing, the encounter-event-Thing and the object-Thing. Art is 'thinking' when it evokes transformation-sublimation and makes mental space for approximated symbolisation with which to crack the limits of cultural imagination. That which is transmitted by way of the subreal flows under the threshold of sense-perception, but we are aware of it. *Mamemento fluidus*: remember the fluidity of co-emergence-into-life. Subreality informs the Unconscious. We are trans-forming one another when kernel co-responds to kernel: I feel in you, you think in me, I know in you, you trust by me. The painting transforms the internal and external space when its kernel 'communicates' with other kernels inside itself and/or in other paintings. The borderlinking-borderspacing nuancing creates psychic-mental-cosmic colourlights becoming thought-forms.
Encounter-event is event in pregnance duration – duration in endurance is revealed again through the idea of to carry, to bear, to carry on and endure.
The Other of the *inside* and *interior* of *lifnei* and *melifney* is also that of time. The time of the human subject is pregnant with the impression of loss. And the question of art, like that of the human subject – and art is for the human being – is always also the question of this loss. Loss of trust, and trusting anew, in the human, in the future. *From before* as *carriance* is on the side of Eve – Hava – mother of the living – living life: *Haya*.

II.

> *'Whenever the membranes of the egg in which the foetus emerges on its way to becoming a new-born are broken, imagine for a moment that something flies off, and that one can do it with an egg as easily as with a man, namely the* hommelette*, or the lamella. The lamella is something extra-flat, which moves like the amoeba. It is just a little more complicated. But it goes everywhere. And as it is something – I will tell you shortly why – that is related to what the sexed being loses in sexuality, it is, like the amoeba in relation to sexed beings, immortal – because it survives any division, any scissiparous intervention. And it can run around. Well! This is not very reassuring. But suppose it comes and envelops your face while you are quietly asleep. I can't see how we would not join battle with a being capable of these properties. But it would not be a very convenient battle. This lamella, this organ, whose characteristic is to not exist, but which is nevertheless an organ ... is the libido ...* qua *pure life instinct, that is to say, immortal life, or irrepressible life, life that has need of no organ, simplified, indestructible life. It is precisely what is subtracted from the living being by virtue of the fact that it is subject to the cycle of sexed reproduction. And it is of this that all the forms of the objet a that can be enumerated are the representatives, the equivalents. The objets a are merely its representatives, its figures. The breast – as equivocal, as an element characteristic of the mammiferous organization, the placenta for example – certainly represents that part of himself that the individual loses at birth, and which may serve to symbolize the most profound lost object.'*
> — Jacques Lacan[2]

This argument on the loss of immortality that otherwise resides in bacteria, lamella and amoeba first found its way to psychoanalysis through Sigmund Freud in *Beyond the Pleasure Principle*. Freud's idea is similar to Margulis', whereby the bacterial world has retained the time when the organism was not dependent on packaged DNA like nucleated organisms. Free-lancing bacterial DNA and RNA did not become trapped in the nuclei of sexually reproducing species but remained flexible in a modular fashion, hovering between life and non-life.

> [N]ew combinations are continually being tried out ... How limited and rigid life becomes ... as it extends down the eukaryotic path. For the microcosmic size, energy, and complex bodies we enjoy, we trade genetic flexibility. With genetic exchange possible only during reproduction, we are locked into our species, our bodies, and our generation ... we trade genes 'vertically' – through the generations – whereas prokaryotes trade them 'horizontally.' The result is that while genetically fluid bacteria are functionally immortal, in eukaryotes, sex becomes linked with death ... Consisting of life, the environment is continually regulated by life for life ... In their alliance with animals and plants, which could not live or evolve without them, the Earth's bacteria form a complete planetary regulatory system ... Our first awareness of the microcosm was hostile ... The bacterial lifestyle was described when and where it threatened human society ... million bacteria evolved symbiotically to form the human brain.[3]

Hostility arises since that which is just life for life is indifferent to the human being; it endangers the human being for whom, with birth by way of reproduction death arrived as well. Thus for the human psyche too, militant metaphors prevail. For Francisco Varela (and Margulis follows Varela) 'Immunological discourse is centered around *military metaphors* just as strongly as cognitive science was once centered around the (digital) computer metaphor.'[4] Varela presents 'cognitive abilities of immune events' to introduce:

> *a sharp contrast to the military framework of immunity as defense … the entire biosphere/Earth 'Gaia' has an identity as a whole, an adaptable and plastic unity acquired through time in this dynamic partnership between life and its terrestrial environment … It is by now classical to immunology to talk about the self/non-self discrimination.*[5]

In the 'outer-directed' self system information from the outside is processed: antigen (non-self) comes in, antibody is formed against it. Double recognition is requested: who is non-self, and then what kind it is. The trouble is, Varela recognises: '*recognition entails destruction*'. The problem is: '*One can not defend without recognizing, one canot recognize without destroying*', even though the organism learns self/non-self discrimination during ontogeny (as embryo). 'The mutual dance between immune system and body is the key to the alternative view', he proposes, which is cognitive: recognition, learning and memory and adaptation. And yet, even when defined as cognitive, *Varela admits that we are still in the domain of the 'defensive' mode*.[6] Defensive i.e., too hostile still, since in *autopoiesis* the organism takes care of its *own* ontogenetic emergence. In the move to copiesis I move elsewhere, and already as embryo I recognise the matrixial transjective jointness. The Freudian discourse about the death drive and the Lacanian metaphores for the *objet a* – and the gaze is one of them – are equally militant on the level of the unconscious psyche. When the gaze appears, the subject disappears. This Lacnaian 'hommelette' is in fact a *femme-Lethe* – the forgetfulness of the female-mother-woman body to whom the *I* clung. This sanction is veiled and at the same time offered as the condition for humanised life. If we look at this from the perspective of a male body and its symbolisation, it is clear why Lacan says that the maternal placenta is the most profound *entirely lost* object, followed by the maternal breast.

The matrixial-feminine-maternal copoiesis will bypasses both ontogenetic autopoiesis and symbiosis. From this perspective connectedness occurs not only through *membranous folds* but through transitive mental vibrating strings. Thus, we can't talk of *an entirely lost object* (as in the *past* and as: either in me *or* in the (m)Other). My idea of coemergence and copoiesis brought about the transubjective kernel-to-kernel resonance where self and not self join without symbiosis and without hostile rejection.[7] The *objet a* then becomes shareable between I and non-I and is never completely lost. At the matrixial space the 'split' between the corporeal 'eye' and the desired 'gaze' becomes space of passage, space of interval, space of/for encounter-event where withdrawal and joining coincide.

III.

> *'Je suis plutôt embêté de ce que je vous ai annoncé la dernière fois, a savoir qu'il faut un troisième sexe. Ce troisième sexe ne peut pas subsister en présence de deux autres. Il y a un forçage qui s'appelle l'initiation. La psychanalyse est une anti-initiation. L'initiation, c'est ce par quoi on s'élève, si je puis dire, au Phallus. C'est pas commode de savoir ce qui est initiation ou pas. Mais enfin l'orientation generale, c'est que le Phallus, on l'intègre. Il faut qu'en l'absence d'initiation, on soit homme ou on soit femme. Bon.'*
>
> — Jacques Lacan[8]

In the matrixial sphere, copoiesis (after Francisco Varela's auto-poiesis and in difference from him in the passage from emergence to coemergence) involves conductive share-ability. Here, a lack of human consciousness is the path to entropy, and a lack of compassionate hospitality is the path to retraumatisation. Art is for-in the human. Yet it joins the immortal through the sensing and transensing of life at the level of what I have named the subreal. With the idea of copoiesis, however, this jointness is not hostile. Neither symbiosis nor destruction here defines the I-non-I encounter. Rather then rejection – *carriance*. And the sublimation of subreal carriance into symbolic trust-carriance. With Margulis' idea of symbiosis, what I find as difficulty is not the possibility of defensive military hostility to the other but rather that her thought might lead to the denial, for good and for bad, of the option of carriance.

Actively-passive self-relinquishment in com-passionate hospitality begins with aesthetic and ethical desire and an actively-passive 'decision' of the artist to fragilise herself and loosen her psychic boundaries in order to surrender to vibrations arriving from inside herself and from the inside of the outside. Matrixial compassionate hospitality as Eros creates a potential art space where you can join or participate in what is yet to come, in what from the virtual trails of the one or the other and of the encounter is in the process of becoming-together. I wit(h)ness whatever arrives, feel the pain and the wonder, the longing and the fear of languishing in con-templation.

Artworking enacts what are otherwise impossible relations and virtual occurrences, and realises the passage, onto the screen of vision, of psychic traces from what would be otherwise foreclosed from human consciousness.[9] By *met(r)amorphosis* the originary human potentiality for reciprocal yet asymmetrical crossing by border-linking-borderspacing of borderlines between I and non-I and between phantasm, jouissance and trauma induces instances of co-emergence and co-fading as a kind of knowledge on the level of the Subreal. Kernel to kernel, inside to inside transconnects. Art-knowledge is love-knowledge even in critique. Trans-scripting and cross-imprinting of psychic threads and traces are means for thinking the enigma of the imprints of the world. I join traumatically and in joy the consciousness of things. Artworking transforms the world's hieroglyphs. You join in by mental-affective strings attached to the sensible. This sensible and transensible knowledge is not cognitive. You access it in-by joining-in-differenc/tiating, co-inhabit(u)ating.[10]

Matrixial desire reaches the invisible 'screen' beyond the visible. It is glimpsed. It touches me *from before* the visible and the audible. The borders of think-ability in-form, form and are formed. Copoietic transformational potentialities evolve along aesthetic and ethical paths. The intra-psychic yet trans-subjective connective sphere with-*in* and with-*out* is transported onto inter-subjective and trans-individual continuity between me and you with-through the artwork via screens emerging within it, where psychic and spiritual waves and intensities are realised, incarnated. Vibrations from different frequencies take form and body and are transformed by the *oeuvre*, conductive and transitive. Knowledge of a specific web of transmissive affects composed with actual and virtual subreal strings. By metramorphosis the human spirit is embedded in other transmissible spheres of consciousness, and contributes to – participating in – their transformation, participates in the cosmic spirit and moves the wheels of its spiral evolvement. Putting oneself in a position of proximity and vulnerability to the other and to the world – a move toward ephemeral self-states that reopen virtual fields, a move toward the dispersal and loss of the self that results in becoming sub-subjective and momentarily border-less – such fragility and 'over'sensitivity to the other and the out-

side interweaved with temporary relinquishment of identity to allow the human subject a passage through art-and-healing encounter-event before re-with-drawing as subject of, object of ... Art is to me a conductible sphere of emission, reception and transmission where waves and vibrations labour, where, temporarily and partially, strings and threads of spiritual consciousness are shared and transformed, then re-transmitted onwards, to the world. Carriance-subject-space is its subject-matter-kernel. Dissolving and inventing strings and threads in withdrawal and borderlinkage. Affects and psychic strings are reattuned. The eye of the space with-in the artwork is a com-passionate erotic aerial that opens my hands-heart and my womb-eye.

Shared, exchanged and diffracted on the unconscious partial dimension, aesthetic matrixial threads are attracted and diffused and they participate in the artwork's potentiality for traumatising-healing. When the soul-spirit of the artist-healer attunes with the cosmic-spirit, the strings also connect between human and cosmic earlier threads of consciousness. In cosmic-spirit, continuity between matter-forms and material-forces flow. In our soul-spirit we experience the threads-traces of such consciousness. Borderlinking and continuation participate in *matrixial initiation*. The spirit's weaver's beam is working-through and passing-through pregnant art, dwelling with the Other and the Cosmos, where a space opens and is transpassed, time delays and is suspended and prolonged, so that frequencies, waves and vibrations from inner and exterior sources intermingle and join in an artwork as resonance chamber. Line-light and colour-lights, sounds and movements meet in the subreal field where genesis, transformation and revelation hide. Traces of cosmic consciousness are inscribed in us through metramorphic binding. Consciousness is penetrated and enlarged by metramorphic reattunement with the other and with the Cosmos. Thus, the spirit-consciousness of the body-psyche is an active component in the struggle of the cosmic consciousness against entropy, and this struggle depends on the human capacity for jointness and also for the kind of signifying that art performs. The becoming threshold of mental borderlines is there materialised. Artworking-healing. Thought-forms emit and pulsate radiation, waves, vibrations; the rhythmic pulsation whose force is its expression and its message connect different body-psyche instances with one another and the human soul-spirit with the spirit of the Cosmos. Thought-forms are colour-lights.

Human consciousness depends on libidinal investment, to begin within the self and the oceanic m/Other as Thing or Encounter-Event. The oceanic m/Other as Thing or-and Encounter-Event, a transject becoming self-object testifies to the potentiality for matrixial encounters of human consciousness. The archaic m/Other-Thing is also Thing-encounter, not in oceanic symbiosis but as ocean of co-poiesis within which a nameless threat arises too. The encounter-event touches the Thing as void and abyss. We do not know where it hurts and that it hurts such Beauty. Art working wisdom, though it hurts, becomes Beauty – a love-affair with the world. Riding on a silver lining of sorrow, consciously and unconsciously interweaving with consciousness-strings stretched between chaos and cosmic emergent order on the one hand, and chaos and ever-produced entropy on the other hand, the artist-healer by this affected bears witness to the urgency for borderlinking between the human spirit-soul-consciousness and the cosmic spirit-consciousness. I see borderlinkage as the counter-traumatic human-consciousness vector on the human-human web of several (not multiple or endless) participants.

In art-and-healing eventing, artistic creativity intends human and non-human consciousness in the passage through the human. The artist is not a distant guardian of

evolution or entropy. The artist wit(h)nesses. Artist-healer receives cosmic spiritual energies and transforms them and transmits them. The passage through a singular art-and-life eventing is crucial, but radiation from different art-and-life lines in different times and sites weaves matrixial webs too. The artistic consciousness is linked to and is a part of the consciousness of the earth that is linked to and a part of the consciousness of the Cosmos. Thus, revealing and radiating thought-forms distribute the spiritual.

A spiral movement of transformational eventing can be traced, raised by art-and-healing oeuvre. In a spiral movement, the psyche-spirit-body of the artist, in itself already a countenance of trans-subjective psychic traces, is actively embroidered by a passionate actively passive *fascinance*. I have called the aesthetical duration of affective and effective participation within a transformational subjectivising potentiality of a matrixial link (*link a* more than *objet a*) be it gaze, touch, move, breath, gaze-and-touching, move-and-breathing, etcetera: *fascinance*. Some kind of compassionate hospitality allows the I to enter in fascinance a space in which a subjectivising moment will occur. Fascinance is an aesthetic event that operates in the prolongation and delaying of the duration of encounter-event and allows a working-through of differentiating-in-copoiesis. In fascinance I yield to the cosmos-spirit of the world by volitional self-relinquishment. Consciousness arises from vectorial intensive body-minds and from matter-functions. In actively-passive contemplation and by artistic eventing, thought-forms are intertwined and enacted from and toward the I and the non-I. Symbols and signs, concepts and rational thoughts are the more intelligible part of consciousness' iceberg; the spirit-psyche and the cosmos-spirit do not depend on them. Symbols and signs, concepts, rational thoughts and emotions encompass knowledge in a way more easily accessible to the human mind. Yet creative eventings of linkage to, with and across the spirit communicate the knowledge of a non-realistic, non-naturalistic, non-scientific Subreal, and their outcome takes place in or lead to further copoiesis: a creative gesture that binds, that produces connectedness to the cosmos while participating in and contributing to its transformation towards life, death, non-life, or non-life-coming-into-life. Copoiesis is the process-mark of such eventing in a matrixial psychic and spiritual time-space cluster. The matrixial psyche-spirit is not confined to the frontier of an individual's mind nor to the human mind, yet it is via human-art-healing working that it receives its first translation into concepts.

If the artwork has with-in-out it the power to carry its viewer in the space in a moment of *fascinance* where kernel with kernel resonate, it is transmitting emotion-forms, idea-forms aroused from-by its subject-values. The artistic volition for relinquishment is an actively-passive surrender to the world by which the 'external' invisible laws and regularities, irregularities and chaos, or rather waves, vibrations and frequencies arising from the inside of the external sources get attuned with internal waves, vibrations and frequencies. The artist's mind-state and thought-forms become a *matrixial camera obscura* that hosts these waves, vibrations and frequencies long enough for visible forms to emerge. You channel them through and toward forms. The artwork doesn't 'represent'. It acts upon-in the world.I surrender to the spirit of the world so that copoiesis will work for human life too. Cosmic and spiritual deep designs surpass her cognitive consciousness. The human spirit is a particle of the spirit of the cosmos to which we are borderlinked. Artworking affirms deep intuitions concerning consciousness itself, and we participate in the ever-growing transformation of this consciousness.

Each one in her local web of severality. A copoietic web of severality, different from Oneness or endless multiplicity, is borderlinked to other webs by their hearts and evades a

Web of webs. Consciousness spread by webs of severality doesn't depend on simultaneity in time or on occupying the same locality. Beauty is one of the names of the binding of emphatic transgression with abstract expansion. Grains of matter, ashes of light and shadows of void relate to one another and are injected backward or onward to the cosmos. With-in but with-out of such beauty copoietic consciousness emerges; we are accessing the subreal co-copoietic string-knowledge of growth and decay, utopia and apocalypse, evolution and entropy with-in cosmic time-space in its move toward the sub-symbolic web of threads. The feminine-matrixial Eros embraces both Beauty and responsibility and links art with healing and the aesthetical with the ethical.

When Eros borderlinks matrixial channels we become attuned to one another and conscious of our co-emerging-co-fading.The desire for coemergence in Beauty means being located in the midst and spreading in the space between worlds that do not meet in order to be generated as the connection between them, to come-into-being as a vibrating string and to create processes of metramorphosis. The erotic position that encourages borderlinking exposes she who gives birth in Beauty to a traumatic contact that will turn her, again and again, into a responsible-'pregnant' woman.

Artistic desire, the imprint of Eros working for Beauty in process turns into ethics of passage, invisible working-beyond of the artistic vision. If the art-and-healing oeuvre indeed works, the occurrence of initiation is in a sense unavoidable. On the ethical transferential level of the matrixial sphere, several becoming-subjectivities will meet by way of their sharing in the field of influence of their pulsating minds and create a singular shared trans-subjectivity inaccessible outside deep psychic generosity patterned upon that inaugural compassionate hospitality. Only in such openness will a transformative art-and-healing effect take place and even cosmic consciousness will be channelled.An art-and-healing *oeuvre* brings to fruition each time a singular artistic vision. A cosmos-spirit is being worked-through the spirit-psyche-soul and is transmitted transformed. In copoiesis metramorphic principles participate in Eros and in Thanatos and inform the human subject. Through art.

Notlar / Notes

(1) Rabbi Azriel Geronensi, *Commentarius in Aggadot*, erken dönem Kabala 13. yüzyıl İbranice elyazması (Kudüs: Mekize Nirdamim, 1945), n.p.
Rabbi Azriel Geronensi, *Commentarius in Aggadot*, early Kabbalah thirteenth-century Hebrew manuscript (Jerusalem: Mekize Nirdamim, 1945), n.p.

(2) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* (Seminer XI), yay. haz., J. A. Miller, çev. A. Sheridan (Londra: W. W. Norton, 1998). 27 Mayıs 1964 tarihli seminer. [Alıntının çevirisi bazı değişikliklerle, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilgün Erdem (İstanbul: Metis, 2015) s. 208-209'dan aktarılmıştır.]
Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Seminar XI), ed. J.A. Miller, trans. A. Sheridan (London: W.W. Norton, 1998), seminar of 27 May 1964.

(3) Lynn Margulis ve Dorion Sagan, *Microcosmos: Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors* [Mikrokozmos: Mikrobik Atalarımızdan Bu Yana Dört Milyar Yıllık Evrim] (Berkeley: University of California Press, 1997), s. 93-95, vurgular bana ait.
Lynn Margulis and Dorion Sagan, *Microcosmos: Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997), pp.93–95, italics added.

(4) Francisco Varela ve Mark Anspach, "Immu-knowledge. The Process of Somatic Individuation" [Bağışık-bilgi. Somatik Bireyselleşme Süreci], Becoming [Gaia: Beliriş, Oluşun Yeni Bilimi] içinde... içinde (Aurora, Colorado: Lindisfarne Press, 1991), s. 68.
Francisco Varela and Mark Anspach, 'Immu-knowledge. The Process of Somatic Individuation', in *Gaia: Emergence, the New Science of Becoming* (Felton, Northumberland: Lindisfarne Press, 1991), p.68.

(5) *a.g.e.*, s. 68-71, vurgular bana ait.
Ibid., pp.68–71, italics added.

(6) *a.g.e.*, s. 73-83.
Ibid. pp.73–83.

(7) Bracha L. Ettinger, "Copoiesis, Capturing the Moving Mind" [Copoiesis: Hareket Eden Zihni Yakalamak], *Ephemera*, c. 5, no. X, 2005. http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xettinger.pdf Almanca basım: Susanne Leeb, yay. haz., *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie* (Berlin: b_books, 2011).
Bracha L. Ettinger, 'Copoiesis, Capturing The Moving Mind', in *Ephemera*. Vol. 5, no. X, 2005, http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xettinger.pdf, reprinted in German in Susanne Leeb, ed. *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie* (Berlin: b_books, 2011).

(8) Jacques Lacan, *La topologie et le temps* [Topoloji ve Zaman], 16 Ocak 1979.
Jacques Lacan, *La topologie et le temps*, 16 janvier 1979.

(9) Üçüncü bölüme kaynaklık eden metin için bkz. Bracha L. Ettinger, "Art and Healing Matrixial Transference Between the Aesthetical and the Ethical" [Sanat ve Estetik ile Etik Arasında Matrissel Aktarım], Tuula Karjanainen (ed.), *ARS 06 KIASMA* içinde, sergi kataloğu, s. 68–75; 76–81. Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 2006, 68–81. Lehçe basım: *Wolę oko* no. 1, 2011.
Chapter III is derived from Bracha L. Ettinger, 'Art and Healing Matrixial Transference Between the Aesthetical and the Ethical,' in Tuula Karjanainen (ed.), *ARS 06 KIASMA*, exh. cat. (Helsinki: Kiasma Museum of Contemporary Art, 2006), pp.68–81. Reprinted in Polish in *Wolę oko* no. 1, 2011.

(10) Bracha L. Ettinger (1997), "The Heimlich", *The Matrixial Borderspace* [Matrissel Sınır-aralıkları] (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006) içindeki dördüncü bölüm olarak yeniden basılmıştır.
Bracha L. Ettinger (1997), *The Heimlich*, reprinted as Chapter 4 in *The Matrixial Borderspace* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

William Irvine

Girdap Düğümleri

Havadaki duman halkaları ya da yunusların suda çıkardığı o güzelim kabarcıklar gibi girdap çevrimleri, olağanüstü bir zarafet ve istikrarla kaynaklandıkları noktanın çok ötesine yayılırlar **(Resim 1)**. Çoğunlukla tezahür ettikleri biçime göre adlandırılmakla birlikte –havada duman, suda kabarcık– girdap halkaları aslında ne dumandan ne de kabarcıklardan oluşur. Maddi nesneler olmak bir yana bu halkalar, boruya benzer yoğunlaşmış bir alan içinde kendi etrafında dönmekte olan bir akışkanın hareketinden ibarettir.

Bir küvetten akan suyun oluşturduğu dik girdap bunun bir örneğidir. Su, küvet deliğinden yukarı uzanan girdap borusu etrafında daireler oluşturarak hareket eder, oysa akarken dönmediği belki daha az fark edilir. Hafifçe yüzeye yerleştirilen bir yaprak bunu kolayca gösterecektir –yaprak, girdabın etrafında daireler oluşturarak hareket edecek, ama bunu yaparken dönmeyecektir. Oysa yaprak bizzat girdabın üzerine yerleştirilirse, hızla dönecektir. Şimdi bu girdap sütununu alın, halka haline getirin, uçlarını birleştirin –alın size bir girdap halkası.

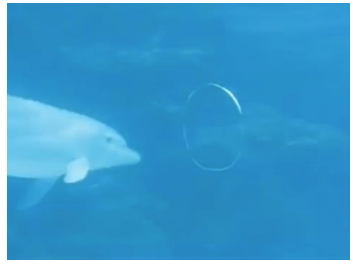
Bir akışkana hayat veren, bu türden yoğunlaşmış bir dönme hareketidir –bu olmasaydı bütün akışlar sıkıcı olurdu. İster bir uçağın çıkardığı rüzgârda isterse bir nehirde bir kayanın aşağı akışında olsun, bir akışkanda canlılık varsa, orada girdaplar vardır. İyi bilindiği üzere, bu gözlem, türbülanslı akışları dairesel fırça darbeleriyle resmedebilmiş olan Leonardo da Vinci'nin gözünden de kaçmamıştı. Girdaplar akışların yapıtaşını oluşturmakla kalmaz, bize akışın eksiksiz bir tanımını da verirler –bu girdapların şeklini ve gücünü biliyorsanız eğer, genel olarak akışkanın hareketini de bilebilirsiniz.

Peki ama bir halkada bir girdap oluşturabiliyorsanız, bu girdabı alıp düğümleyebilir misiniz? Ya da bunun yerine, bir çift girdap halkasını birbirine bağlayabilir misiniz? Bir akışkanın düğüm düğüm olabilme olasılığı, Kelvin'in "girdap atomu" hipotezini ortaya atmasından beri, fizikçileri ve matematikçileri adeta büyülemektedir. Bu hipotezde periyodik cetveldeki atomların, farklı düğüm tiplerinin (eterdeki) kapalı girdap döngülerine denk düştüğü varsayılır. Bu hipotezin çekiciliğinin bir kısmı, böyle basit yapı taşlarından yola çıkılarak periyodik cetvelin tüm karmaşıklığıyla oluşturulabileceği fikrini öne sürmesinden gelir. Gerisi ise bir düğüm atmanın istikrarından kaynaklanır: Gerçekten de birlikte düğümlenmiş bir telin çözülmesi, yine kolay kolay kesilemeyecek olan eter benzeri ideal akışkanlar içinde bir dizi karmaşık hareketi ve girdabı gerektirir. Yakın zaman önce, bir akışkanın düğüm düğümlülüğü (sarmallığı), akışkanlarda ve plazmalarda potansiyel anlamda önemli bir korunan nicelik olarak yeniden ortaya çıktı ve yeni temel kavrayışlara ulaşabilme potansiyeli doğurdu **(Resim 2)**. Korunan nicelikler fizikte etkili araçlardır. En bilinen örnekleri enerji, momentum ve açısal momentumdur. Bunların önemi, zaman içinde sürüp gitmelerinden gelir. Enerji korunduğu için yok edilemez, dolayısıyla onun nasıl aktığına ve biçim değiştirdiğine bakmak, eğimli bir yerden yuvarlanan bir toptan tutun da bulut gelişimine kadar, herhangi bir fenomenin altında yatan süreçler hakkında çok şey söyler. Benzer şekilde, düğüm düğümlülüğün de akışkanın evrilmesi sırasında sürüp giden bir korunan nicelik olduğuna inanılmaktadır –bu ise potansiyel olarak yeni kavrayışlar sunabilir ve belki de tüm akışkan akışları kontrol etmeye yardımcı olabilir.

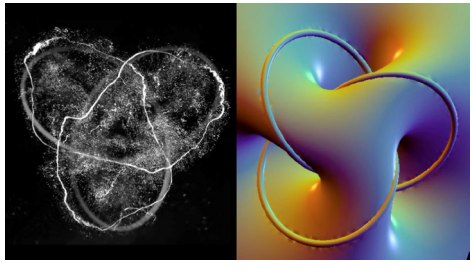
Bir akışkana düğümler ekleyerek, örneğin, hareketini sabitlemek mümkün olabilir ve bu esasen bir cepteki kulaklık kablolarını andıran dolaşık bir ağın içinde kapalı kalmasına yol açar. Gerçek akışkanlarda, doğanın iki girdabın birlikte kesmesine ve dilimlemesine izin veren bir makas ve yapıştırıcı biçimi sağladığı fark edildiğinde, işler daha da ilginç bir hal alır.

Tüm bu soruları sadece teoriye başvurarak çözmek çok zordur; ama akışkanlarda kontrol edilebilir bir şekilde girdap düğümleri atmaya ilişkin deneysel yordamların eksikliği, ihtiyaç duyulan deneysel ilerlemeye engel olmaktadır. Buradaki zorluk, tüm bir akışı girdabın etrafından da düğümlemenin gerekmesinden kaynaklanmaktadır.

Çeviren Münevver Çelik



(Resim 1 / Figure 1**)**



(Resim 2 / Figure 2**)**

(Resim 1) Bir yunusun yarattığı halka baloncuk dikkate değer bir istikrar ve zarafetle ilerlemektedir. (Bu kare akvaryumda oynayan bir yunusu gösteren bir Youtube görüntüsünden alınmıştır).
(Figure 1) A bubble ring created by a dolphin propagates with remarkable stability and elegance. This image was taken from a youtube video of a dolphin playing in an aquarium.
(Resim 2) Suda girdap düğümü (solda) ve bir bilgisayar ortamında süper akışkan düğümü (sağda); ikisi de Chicago Üniversitesi, Irvine Laboratuvarı'nda oluşturulmuştur. © 2015 William Irvine, Dustin Kleckner.
(Figure 2) A vortex knot in water (left) and a superfluid knot on a computer (right) generated in the Irvine Lab at the University of Chicago. © 2015 William Irvine, Dustin Kleckner.

William Irvine

Vortex Knots

Vortex loops, such as smoke rings in the air or the beautiful bubbles blown by dolphins in water, propagate far from their point of origin with remarkable elegance and stability **(Figure 1)**. Often named after the manner in which they manifest themselves – smoke in air, or bubbles in water – vortex rings are in fact made neither of smoke nor bubbles. Far from being material objects, they are the motion of a fluid where the fluid rotates about itself within a concentrated tube-like area.

An example is provided by the vertical vortex generated when water drains from a bathtub. The water moves in circles around the vortex tube that extends from the drain up, but perhaps less often noticed is that fact that it does not rotate as it goes along. A leaf gently placed on the surface will readily demonstrate this – it will move in circles about the vortex but it will not rotate as it does so. If the leaf is placed on the vortex itself, by contrast, it will spin rapidly. Now, take this vortex column, turn it into a ring, join the ends and –*voila!* – you have a vortex ring.

This type of concentrated rotational motion is what gives life to a fluid – without it, all flows become boring. Where there is liveliness in a fluid, whether in the wake of an aeroplane or downstream of a rock in a river, there are vortices. Famously, this observation did not escape the eye of Leonardo da Vinci, whose depictions of turbulent flows are achieved through circular brush strokes.

Not only are vortices the building block of flows, but they also provide a complete description of the flow – if you know their shape and strength you can know the fluid's motion in general.

But if you can make a vortex in a ring, can you take a vortex and tie it into a knot? Alternatively, can you link a pair of vortex rings? The possibility of such knottiness in a fluid has fascinated physicists and mathematicians ever since Kelvin's 'vortex atom' hypothesis, in which the atoms of the periodic table were hypothesised to correspond to closed vortex loops (in the ether) of different knot types. Part of the appeal came from the fact that from such simple building blocks you could build the periodic table in all its complexity. The rest came from the stability of tying a knot: indeed, untangling even a common knotted string requires a complicated series of moves and vortices in idealised ether-like fluids, which are similarly unbreakable.

More recently, the knottiness (helicity) of a fluid has re-emerged as a potentially important conserved quantity in fluids and plasmas, offering the potential for fundamental new insights **(Figure 2)**. Conserved quantities are powerful tools in physics. The most familiar examples are energy, momentum and angular momentum. They are important because they persist in time. Since energy is conserved, it cannot be destroyed, so looking at how it flows and changes form tells you much about the processes that underlie any phenomenon, from a ball rolling down a slope, to cloud development. Similarly the knottedness is conjectured to be a conserved quantity that persists as the fluid evolves – potentially yielding insights and perhaps helping control all fluid flows.

By injecting knots into a fluid, for example, one might be able to stabilise its motion, essentially causing it to get stuck in a tangled web, much like headphone cords in a pocket. The plot thickens when one realises that in real fluids nature has provided a form of scissors and glue that allows two vortices to cut and slice together.

Resolving these questions is too hard to do using theory alone, but the necessary experimental progress has been hindered by lack of experimental procedures to controllably tie vortex knots in fluids. It is difficult because you have to tie the whole flow around the vortex too.

Chus Martínez

Düz Çizginin Sonu

En büyük sorunlarımızdan birinin düz çizgi olduğunu düşünür oldum. Düz çizgi, önce ve sonraya duyulan bir gereksinimin ve gerçeği bir başlangıca ve sona sahip bir şekilde tanımlama istencinin basit ifadesidir. Antropolog Tim Ingold'un söylediği gibi, bir çizgi antropolojisine girişmemiz lazım –el ve dolayısıyla da zihin için temel olan böyle basit bir jestin kültürel, estetik ve mantıksal çağrışımlarını anlama olanaklarına dair bir incelemeye. Arjantinli sanatçı Federico Manuel Peralta Ramos'un 1965'te yaptığı son formel çalışması *We, the Outsiders* (1965) [Biz, Yabancılar] adlı yumurtayı keşfettiğimde, bunun bir sanatçının düz çizgiye son vermek için gösterebileceği en büyük çaba olduğunu düşünmüştüm. Şunu bir düşünün: Bir yumurta, iç ve dış yüzeylerinin etrafında hareket etmekte olan sınırsız eliptik çizgilerin meskeni olan bir kasa, bir tür etrafı çevrili alan gibidir. Peki ama konumuzla neden ilgilidir bu? Ramos çizgiye itiraz ederken yalnız mıydı? Hayır, yalnız değildi. Aşağı yukarı aynı dönemde, Douglas Engelbart'ın önderlik ettiği geniş bir biliminsanları grubu, "hiperbağ" [*hyperlink*] diye bildiğimiz şeyi geliştirdi. 1960'ların ortalarında hem Ramos'un hem de Engelbart'ın bilgiyi, gerçekliği –hatta zamanı– tamamen farklı bir tarzda bağlantılandırmaya dönük bu ciddi girişimde bulunmuş olması ilginçtir. Bu bağlamda yumurta, sadece dili yeniden icat etmeye yönelen bir *Humpty Dumpty** çabayı ifade etmekle kalmaz, internet dediğimiz çok özel bir dilin icadıdır bu. Hiperbağ da, çizgiyi kırmaya ve fikirlerle zamanları bugün hâlâ tamamen keşfedemediğimiz boyutlarda bağlantılandırarak sadece cümleyi değil, okumanın doğasını da dönüştüren farklı bir navigasyon sisteminin önünü açmaya yönelik temel bir girişimdir.

Anlamsıza, anlamın nasıl tersine çevrileceğine ve bir cümlenin mantık düzeninin nasıl bozulacağına dair bir inceleme de, düz çizgiyi hedef alan bir girişim olarak görülebilir. Ama bu girişim yine de, *Humpty Dumpty* dil oyunu tarafından değiştirilmiş olsa bile, yön fikrine hâlâ saygı duyan ve onu kabul eden bir girişimdir.

İşte böylece, yumurtanın yeni bir çağın, düz çizginin geride bırakıldığı ve halihazırda Metabolik Çağ olarak adlandırılan bir çağın ifadesi olduğu düşüncesine vardım. Geçmişten geleceğe çizgisel ilerleme bakımından, süreklilik ve tutarlılık üzerine düşünülen modernist dönemin ardından gelen Metabolik Çağ, dönüşüm halindeki yaşamın görünmez işaretlerinin, sessizce değiştiren, metabolize eden, emen ve yeni bir çevre bahşeden, üreten canlı ve cansız organizmaların damgasını taşır. Metabolik Çağ sadece diğer organizmalar değil aynı zamanda teknoloji ve cansız dünyaya karşı, istence, isteme dair farklı bir anlayışın yanında farklı bir düşünmeyi de gerektirecektir.

Unutma, Yaşamak Metabolize Etmektir

1920'ler ve 1930'lar, araştırmacıların insan metabolizması üzerine odaklanmaya başladıkları yıllardı. Vitaminlerin ayrılması on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlamış, 1920'ler boyunca yapılan pek çok deney A ve D vitaminlerinin rolünü kanıtlamış ve sonraki araştırmalar C ve K (güçlü bir kan pıhtılaştırıcısı) vitaminlerini ayırt edebilmişti. Ve böylece yiyeceklerin sadece bir erişim, sınıf veya gelenek meselesi değil, aynı zamanda

*Lewis Carroll'ın *Through the Looking Glass* [Aynanın İçinden] adlı kitabındaki yumurta adam karakteri. Bir duvarın üzerinde oturur, sürekli konuşur ve düşer. Aslında İngilizce konuşulan dünyada söylenen eski bir tekerlemedir. Düşüp kırılınca tamir edilemeyen şey anlamında kullanılır. (ç.n.)

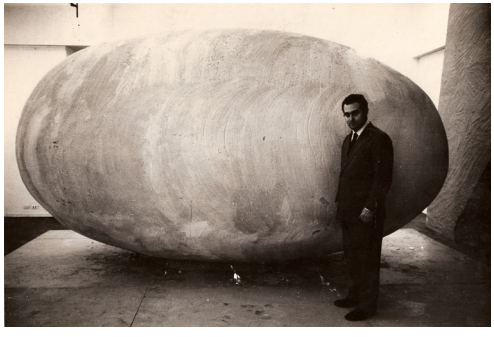
bir sağlık ve yeni bir özdenetim meselesi olarak anlaşılmasıyla birlikte, diyete duyulan ilgi yeni bir form almıştır. Çalışmalarını Lausanne'da yürüten ve diyeti baz alan kanser tedavisiyle ilgili bir teori ve praksis geliştiren Rus göçmen Catherine Kousmine'nin (1904-1992) çalışması ve araştırması, buradaki bağlamımızla özellikle ilgilidir. Kousmine'nin ilk diyet protokolü, bağırsak kanseri olan bir hastanın tedavisini açıklayan 1949 tarihli bir vaka araştırmasına dayanmaktaydı ve başka bir kadın araştırmacının, Johanna Budwig'in araştırmasından bir hayli etkilenmişti. Alman bir biyokimyacı olan Budwig, 1940'lar boyunca yağ asitleri ve bunların kanser tedavisindeki etkileri üzerine bir araştırma yapmıştı. Büyük oranda, az yağlı peynirle karıştırılmış ketentohumu yağının, sebze, meyve ve lif ağırlıklı öğünlerin yararlarını göstermenin yanında, şeker, hayvansal yağ, salata sosları, et, tereyağı ve özellikle de margarinden uzak durulmasını tavsiye eden ilk diyet protokolünü 1952'de yayımladı. Kousmine, Budwig diyetinin keşiflerini ve kaidelerini takip etmesine rağmen, soğuk preslenen yağlara yaptığı özel vurguyla birlikte, çiğ besinlerin sağlığımız için yararlarına dair yeni bir anlayışın öncüsüdür. II. Dünya Savaşı boyunca yağlar, 160 ile 200 santigrat derece arası sıcaklıkta presleniyordu. Nedeni basitti: Bu teknik, bitki tanelerinden %70 oranında yağ çıkarılmasına olanak sağlıyordu. Elde edilen sıvı, koyu, keskin kokulu ve dolayısıyla yağın önce heksanla (çözücü bir madde) karıştırıldığı ve sonra da ikisinin ayrıştırıldığı bir işlemle rafine edilmesi gereken bir yağdır. Bu yağ sonsuza kadar bozulmadan kalır, çünkü Kousmine'nin deyimiyle "ölü" bir yağdır bu. Oysa arıtma ve filtreleme gibi basit fiziksel işlemlerle elde edilen soğuk preslenmiş yağlar canlıdır, ama ışığa ve bozulmaya duyarlıdır ve havayla temas eder etmez dondurulmalıdır. Kousmine'nin metinleri, basit besinlerin endüstriyel işlemlerle nasıl dönüştürüldüğünü ve bu işlemlerin, örneğin bağışıklık yetmezliği koşullarında olduğu gibi, hücre zarlarımızın dış saldırılardan korunmasında temel bir rolü olan ve F vitamini olarak da adlandırılan yağ asitlerini nasıl tahrip ettiğini çok etkileyici biçimde açıklar.

Elbette Kousmine'ninki kadar sıkı bir diyete bağlı kalmanın kanseri tedavi ettiğine dair hiçbir kanıt yoktur. Ayrıca buradaki amacım bu yöntemleri açıklamak da değil. Bu bağlamda ilginç olan boyut, yirminci yüzyılın başından itibaren diyet kullanımı ile ilaçların anlaşılmasının paralel bir gelişim göstermiş olmasıdır. Vitaminlere ve çiğ besinlere olan ilginin artışını ilaçlarla karşılaştırmak ilk bakışta saçma görünür. Yiyecekler organizmamız üzerinde bir etki yaratabilir, ama bu, bize uygun bir karşılaştırma için bir temel sağlamak bakımından fazlasıyla yavaş, fazlasıyla uzun vadeli bir etki değil midir? Yine de ikisinin ortak paydası açıktır: Metabolik sistemimizi etkileme tarzları. Hem ilaçlara hem de diyetlere gösterilen ilgi, kapasitelerimizi zenginleştirme olanaklarının araştırılmasıyla ilgilidir. İlaçların dünyası, tümüyle beyinle ve dünyayı duyumsama biçimimizi keşfetmeye olanak sağlayacak olası kimyasal dönüşümlerle alakalıdır. Yiyeceklerin – lezzetli yemek pişirmenin değil, yaşamı yapılandırmanın bir kaynağı ve yöntemi olarak– önemi, zihni özgürleştiren her türlü deneyle tuhaf ve güçlü bir ilişkiye sahiptir. Geçen yüzyılın psikiyatri ve anti-psikiyatri akımları ve bilhassa avangart, bedeni kontrol etme, üretken olabilmesi için onu ne çok fazla ne de çok az besleme fikri de bununla ilgilidir. Bununla birlikte, beslenme bilimi, daha uzun yaşamamızı sağlamak, insanın üretken yıllarını uzatmak veya makine benzeri güçlü bir bedene sahip olmak için hastalıktan korunmayı amaçlamakla kalmaz. Aynı zamanda paradoksal bir durum yaratabilmeyi, yani daha çok çalışacak kadar sağlıklı olduğumuz, ama bedenimizin çalıştıktan sonra bile dinlenmiş bir halde olacağı kadar da sağlıklı olmadığımız bir durumu sağlamayı hedefler. Eğer ilaçlar tümüyle, arkasında zarar görmüş bir beden bırakarak, havalanabilen ve kaçabilen bir havai fişeğe benzeyen zihinle ilgiliyse, süper besinlerde cisimleşen metabolik kült de zihni kımıltısız hale getirmeye muktedir bir bedeni temsil etmektedir.

Ve... bütün bunlar neden?

Peki diyetler, yumurtalar ve hiperbağlar arasında niye böyle bir bağlantı kuruyorum? Çünkü kültürel olarak miras aldığımız, zihin ve beden arasındaki ilişkiyi anlama tarzlarımızı, içinde bulunduğumuz zamanla uyumumuzu görebilme, onu okuyabilme ve onunla senkronize olabilme yeteneğimizi –ya da yeteneksizliğimizi– kökten etkileyen çok önemli bir dönüşümün tam ortasındayız. Kavisli çizgi, hiperbağ, hatta besinlerin yavaş sindirimi, bunların hepsi de, kabul edilegelen beden inşasını değiştirmeye ve ona meydan okumaya katkı sunar: Göz olan parmaklar, hiçbir cümleyi izlemeden ekranlara dokunur. Tüm bunlar, bedenin emilim yoluyla yavaş dönüşümüne varır –yıllarca, onyıllarca süren, ama bilinçli olarak başlatılmış olan ve doğada, aynı zamanda teknoloji dünyasında karşılıklılık yakalamayı umut eden bir dönüşüm. Düz çizginin sonu, geleceğin başlangıcıdır.

Çeviren Münevver Çelik



Federico Manuel Peralta Ramos, *Nosotros afuera* (Biz Yabancılar / We, the Outsiders), 1965
Instituto Torcuato Di Tella, Arjantin'den enstalasyon görüntüsü / Installation view
Americas Society'nin izniyle / Courtesy of Americas Society

Chus Martínez

The End of the Straight Line

I have come to think that one of our biggest problems is the straight line. The straight line is the simple expression of a need for before and after, and the will to describe the real as possessing a beginning and an end. As anthropologist Tim Ingold has said, we need to engage in an anthropology of the line – a study of the possibilities of

understanding the cultural, aesthetic and logical connotations of such a simple gesture that is fundamental to the hand and, therefore, to the mind.
When I discovered the egg titled *We, the Outsiders* (1965), the last formal work by Argentinian artist Federico Manuel Peralta Ramos, I thought it was the greatest attempt by an artist to put an end to the straight line. Think of it: an egg is like a safe, an enclosure inhabited by limitless elliptical lines moving around the inner and outer surfaces. But why is this relevant? Was Ramos alone in contesting the line? No, he was not alone. Around the same time, a large group of scientists led by Douglas Engelbart developed what we now know as the 'hyperlink'. It is interesting that both Ramas and Engelbart, in the middle of the 1960s, were making these very serious attempts to connect knowledge, reality – time, even – in a completely different manner. In this context, the egg not only expresses a Humpty Dumpty attempt to reinvent language, but a very particular language that is the internet. The hyperlink, too, is a major attempt to break the line and open up to a different navigation system that transforms, not just the sentence, but the very nature of reading, connecting ideas and times in dimensions that have still not been fully explored.
A study of non-sense, of how to reverse meaning and how to un-order the logic of a sentence, can also be seen as an attempt to address the straight line. However, it is one that still respects and acknowledges the idea of direction, even if altered by the Humpty Dumpty language game.
And so I have come to think that the egg is the expression of a new era, one where the straight line is surpassed, and that has already been called the Metabolic Era. A time that comes after the modernist time of thinking in terms of a linear progress from past to future, about continuity and coherence, the Metabolic Era is marked by the invisible signs of life in transformation, by living and non-living organisms silently changing, metabolising, absorbing and giving, producing a new environment. The Metabolic Era will demand a different thinking, as well as a different understanding of will, of volition, not only versus other organisms but also versus technology and the inanimate world.

Remember that to Live is to Metabolise

It was in the 1920s and 1930s that researchers started focusing on the human metabolism. The isolation of vitamins had begun in the second half of the nineteenth century, and during the 1920s multiple experiments proved the role of vitamins A and D, and further studies isolated vitamins C and K (a powerful blood coagulant). And so the interest in diet took a new form, with food not only being seen as a question of access, class or tradition, but as a question of health and a new form of self-control. Especially relevant for our context is the work and research of Catherine Kousmine (1904–1992), a Russian emigré who studied in Lausanne and developed a theory and a praxis for the cure of cancer predicated on diet. Her first diet protocol was based on a case study of 1949 that described the cure of a patient with intestinal cancer and was highly influenced by the research of another woman, Johanna Budwig. Budwig, a German biochemist, had developed throughout the 1940s a study of fatty acids and their influence on cancer cure. She published her first diet protocol in 1952, mostly presenting the virtues of flaxseed oil mixed with low-fat cheese, and meals high in fruits, vegetables and fibre, as well as the avoidance of sugar, animal fat, salad dressing, meats, butter and especially margarine. Even if Kosmine followed the discoveries and the precepts of Budwig's diet, she was a pioneer in a new understanding of the benefits of raw food for our health, putting a special emphasis on cold-pressed oils. During World War II, oils were pressed under heat, from 160 to 200 degrees Celsius. The reason was simple: this technique allowed the extraction of up to 70% of the fat from the grain. The resulting liquid is a dark, strong-smelling oil that needs, therefore, to be refined, a process that requires first mixing the oil with hexane (a dissolvent), then separating the two later. This oil lasts forever, since, as Kousmine described it, it is 'dead'. Cold-pressed oils, on the contrary, obtained by simple physical processes like decanting and filtering, are alive, but they react to light, becoming rancid, and need refrigeration once exposed to the air. Kousmine's texts are intensely eloquent in explaining how simple food is transformed by industrial processes and how they destroy fatty acids, also called vitamin F, that play a fundamental role in how the membranes of our cells are protected from external attacks, as in immuno-deficient conditions, for example.
There is, of course, no proof that following diets as rigorous as the Kousmine method cure cancer. It is also not my point here to describe these methods. The interesting aspect in this context is the parallel growth from the beginning of the twentieth century in the use of dieting and the understanding of drugs. To compare the rise of interest in vitamins and raw food with drugs seems nonsensical at first. Food may have an effect on our organism, but isn't it too slow, too long term, to provide us with the basis for a proper comparison? But the common denominator of both is clear: the way they affect our metabolic system. Both the interest in drugs and in diets have to do with exploring the possibilities of enhancing our capabilities. The world of drugs is all about the brain, about the possible chemical transformations that will enable us to explore the way we sense the world. The importance of food – not gourmet cooking, but food as a source and method to structure life – bears a strange and powerful relation to all sorts of experiments in freeing the mind. It has to do with the psychiatric and anti-psychiatric movements of the last century, and, most of all, with the avant-garde, with the idea of controlling the body, of fuelling it not too little and not too much to become productive. But the science of nourishment is not only aimed at avoiding illness, to make us live longer, to stretch the productive years of the human, or to achieve a strong, machine-like body. It is also aimed at generating a paradoxical state, one where we are healthy enough to work more, but not so healthy that our body is in a state of repose beyond labour. If drugs are all about the mind a as skyrocket able to take off and escape, leaving behind a damaged body, the metabolic cult expressed by super food represents a body capable of making the mind stay put.

And ... why all this?

Why would I make this connection between diets and eggs and hyperlinks? Because we are in the middle of a very important transformation that radically affects our culturally inherited ways of understanding the relationship between mind and body, our ability – or inability – to see coherence, to read and synchronise with the time we are in. The curved line, the hyperlink, even the slow assimilation of nutrients, all contribute to change and challenge the accepted body construction: eyes that are fingers touch screens that follow no one sentence. It all adds up to a slow transformation of the body through absorption – a transformation that happens over years, decades, but that was consciously started and hopes for reciprocity in nature and also in the technological world. The end of the straight line is the beginning of the future.

Jeffrey Peakall

Sualtı Nehirleri: Boğaz'dan Okyanus Tabanlarına

1940'ların sonlarına kadar derin-okyanus tabanlarının, kırılma bölgeleri ve sönmüş volkanlar dışında pürüzsüz yüzeyler olduğu düşünülüyordu. O zamandan beri, okyanus tabanlarının çizgilerle, kimisi neredeyse dümdüz, kimisi ise hayli kıvrımlı ve eğri olan çizgilerle kaplı olduğunu biliyoruz. Bu çizgiler, yüzlerce örneği olan kimi durumlarda binlerce kilometre boyunca uzanabilir ve sualtı nehirleri tarafından oluşturulurlar. Genelde (200-300 metre derinlikteki) sığ sularda başlayıp, 4-5 kilometrelik derinliklere uzanırlar; nadir de olsa kıyı şeridinden başladıkları da olur. İlginçtir ki, bu çizgilerin kıvrımlılığında (oynaklığında) küresel bir çeşitlilik görülür, ekvator bölgelerinde son derece yılankavi çizgilere, kutup bölgelerinde ise hemen hemen düz kanallara rastlanır. Bu sualtı kanalları, okyanus yamaçları üzerine çökmelerden oluşan, çığ düşmelerine ve Pompeii'yi yerle bir edenler gibi volkanik patlamalarla meydana gelen kaya parçası akımlarına oldukça benzeyen balçık ve kum akımları taşırlar **(Resim 1)**. Akımlar seyrek, son derece güçlü ve yıkıcıdır; çoğunlukla ayrıntılı ölçümlere imkân tanımazlar. Bunun yerine, bu akımlar hakkında bildiklerimizin çoğu, deniz tabanındaki fiber-optik kabloların uğradığı tahribattan gelir. Akımların, en dik kısımlarda saniyede onlarca metreye ve derin okyanus tabanlarında dahi saniyede 7-8 metreye –iyi bir erkek uzun mesafe koşucusunun hızı– ulaşabilen hızını ölçebilmemizi sağlayan kablolar, okyanus-aşırı tüm ses, veri ve internet trafiğinin %95'ini taşır ve bunların periyodik tahribatı, internet kapasitesinde bazı ciddi bölgesel azalmalara yol açar.

Gezegenimizin üçte ikisini (%71) oluşturan okyanus tabanları hakkında hâlâ çok az şey biliyoruz. Örneğin, ayın öteki tarafta kalan yüzeyini, okyanus tabanlarının çoğuna nazaran neredeyse 100 kat daha yüksek çözünürlükle görebiliyoruz. Yine de şunları biliyoruz: Sualtı nehirleri küçük ama yıkıcı tsunamilere neden olabilir, boru hatları, veri kabloları ve diğer denizaltı teçhizatları gibi sualtı altyapılarına zarar verebilirler; organik karbonun gömülmesi ve dolayısıyla küresel karbon döngüleri için önemlidirler; birikintileri daha sonra hidrokarbonları tutabilir. Kilometrelerce derinlikteki bu seyrek akımları incelemek güç olduğundan, sualtı nehirlerini ancak laboratuvar deneyleri ve sayısal modeller sayesinde büyük oranda kavrarız **(Resim 1)**. Bu deneysel ve sayısal yaklaşımlar, sualtı kanallarındaki akımların kuzenlerinden, yani yeryüzündeki nehirlerden çok farklı davrandığına işaret etmiştir. Yine de, ayrıntılı bir şekilde incelenebilecek bir doğal sualtı nehrine ihtiyaç duyulmuştur.

İstanbul Boğazı, Marmara Denizi yoluyla Akdeniz'i Karadeniz'e bağlar. Denizciler, suyun Boğaz'ın diplerinde, bir değişim akımı olarak bilinen alışılmadık bir akım türü oluşturarak, yüzeydeki suyun tersi yönünde hareket ettiğinin uzun zamandır farkındalar. Alt akım Akdeniz'den gelen daha yoğun (daha tuzlu) sudan meydana gelir ve Boğaz'dan Karadeniz'e geçerken deniz tabanını sararak, ancak 1990'ların ortasında keşfedilmiş ve şekle dökülmüş olan olağanüstü ve şaşırtıcı bir sualtı kanalları ağı boyunca ilerler **(Resim 2)**. Boğaz'dan doğan sualtı nehri, taşıdığı tahmini su miktarı itibarıyla, karadaki en büyük altıncı nehirle aynı büyüklüktedir. 2008'den bu yana üç araştırma gezisinde, derin okyanus-tabanı kanallarında ortaya çıkan süreçleri anlamak için Karadeniz'deki kanalları inceleyecek, uzaktan kumandalı ve elbette sarı renkli bir denizaltı kullanıldı. Denizaltı, sualtı nehrinin akış hızını ayrıntılarıyla ölçebilmek ve bu sualtı sisteminin üçboyutlu şeklini çıkarabilmek **(Resim 2)** için bir dizi araçla donatılmıştı. Bu araçlardan gelen veri analizleri, sualtı nehrindeki akımların saniyede bir metreye varan bir hızla hareket ettiğini ve akımın, tıpkı esnetilmiş bir Slinky (yay biçiminde bir oyuncak) gibi sarmal bir biçimde aktığını ortaya koydu. Şaşırtıcı olan ise bu sarmalın, nehirlerde görülenin tersi yönde olmasıdır; kanalın dibindeki akım, bükümün ortasında (doruk) dış sete doğru yönelir ve bu da küçük ölçekli laboratuvar deneylerinden elde edilen sonuçları doğrulamaktadır. Buna mukabil, akımdaki bu değişimler, sualtı nehir kanallarının evrimini ve gelişimini etkileyecektir.

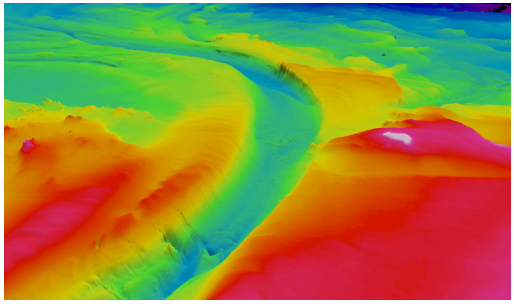
Karadeniz'deki kanallar aynı zamanda bu akımlar üzerindeki kontrollere bakabilmemizi ve normal nehir kanallarından neden farklılaştıklarını anlayabilmemizi sağlar. Yoğunluk ve hızdaki dikey ve yatay varyasyonlar, nehirlerdekinden çok farklıdır; örneğin, nehirlerde en yüksek hızlar daima akımın yukarısına yönelirken, sualtı nehirlerinde çoğunlukla aşağıya yakındırlar.

Sualtı nehirleri hakkında daha çok şey anladıkça, bu sistemlerin normal nehir kanallarından ne kadar farklı olduğunu da görebiliyoruz. Özellikle yakın tarihli çalışmalar, bu deniz-tabanı çizgilerinin oynaklığında küresel bir çeşitlilik olduğunu göstermekle kalmamış, aynı zamanda bu çeşitliliğin birikintilerine de yansıdığını, kutup bölgelerindeki birikintilerin ekvatora yakın olanlardan oldukça farklı olduğunu ortaya koymuştur. Derinlerdeki bu devler hakkında hâlâ öğreneceğimiz çok şey var; çoğu özellikleri sır perdesini koruyor ve henüz yeterince anlaşılmış değil. Yine de bugüne kadar yürütülen araştırmalar, akım davranışlarının ve bunlarla ilişkili, pek çok açıdan nehir sistemlerinde gördüğümüzden çok daha karmaşık olan birikinti örüntülerinin zengin bir yelpazesini gözler önüne serebildi. Ne garip tir ki, Okyanus Gezegeni için taşıdıkları öneme ve her an oluşabilme ihtimallerine rağmen popüler bilim yayınlarında bu kanallara, dışa akan büyük Merih kanalları, hatta Venüs'teki veya Satürn'ün en büyük uydusu Titan'dakiler gibi diğer gezegenlerdeki kanallara nazaran daha az yer verilmiştir. Diğer gezegen yapıları üzerindeki kanallar çekiciliklerinden hiçbir şey kaybetmese de, kendi gezegenimizdeki bu devasa ve gizemli kanalların çok daha geniş bir ilgi görebilmesini diliyoruz.

Çeviren Münevver Çelik



(Resim 1 / Figure 1)



(Resim 2 / Figure 2)

(Resim 1) Laboratuvar ortamında yaratılmış bir sualtı nehir akımından görüntü. Akımın yönü izleyiciye doğrudur ve kanalın kenarlarından taşmakta olduğu görülebilir. Kanal yaklaşık 20 cm genişliğindedir.
(Figure 1) View of flow through a laboratory underwater river. Flow is towards the viewer, and can be seen to be spilling over the sides of the channel. The channel is ~20 cm wide.
(Resim 2) Boğaz'ın çıkışından aşağı doğru akan, Karadeniz tabanındaki sualtı nehrinden görüntü. Akım izleyenden uzaklaşmakta, turuncu ve kırmızılar yükselme noktalarını, maviler ve yeşiller ise alçalma noktalarını göstermektedir. Şekildeki kanalın genişliği maksimum 1,3 km, derinliği de maksimum 25 m kadardır.
(Figure 2) View of the underwater river on the floor of the Black Sea, downstream from the exit of the Bosphorus. Flow is moving away from the viewer, and blues and greens are low points, whilst oranges and reds are high points. The channel imaged has a maximum width of around 1.3 km and a maximum depth of about 25 m.

Jeffrey Peakall

Underwater Rivers: From the Bosphorus to Ocean Floors

Until the late 1940s, deep-ocean floors were considered to be smooth surfaces with the exception of fracture-zones and relict volcanoes. Since then, we have become aware that ocean floors are covered in lines, some almost straight, others highly sinuous and contorted. These lines can run for hundreds and in some cases many thousands of kilometres, and they are formed by underwater rivers. The lines typically start in shallow water (200–300 metres deep) and extend to abyssal depths of 4–5 kilometres; occasionally they initiate just off the coastline. Intriguingly, there is a global variation in the sinuosity (wiggliness) of these lines, with highly tortuous ones observed in equatorial regions, and virtually straight channels present in polar regions. These underwater channels carry flows of mud and sand formed from collapses on ocean slopes **(Figure 1)**, close analogues to snow avalanches and to pyroclastic flows from volcanic eruptions such as those that destroyed Pompeii. Flows are infrequent and extremely powerful and destructive, largely restricting detailed measurements. Much of what is known about these flows instead comes from the destruction of seafloor fibre-optic cables, which enable us to measure the speed of these currents, up to tens of metres per second in their steepest parts, and 7–8 metres a second even on deep ocean floors – about the speed of elite male distance runners. Such cables carry 95% of all trans-oceanic voice, data and internet traffic and their periodic destruction has caused some major regional reductions in internet capacity.

We still know remarkably little about our ocean floors, which make up two thirds (71%) of our planet. For instance, we know the surface of the far side of the moon to a resolution almost 100 times greater than most of the ocean floor. However, we do know that: underwater rivers can cause small but destructive tsunami; can damage underwater infrastructure such as pipelines, data cables and other sub-sea engineering; are important for the burial of organic carbon and therefore global carbon cycles; and that their deposits can subsequently host hydrocarbons. Because of the difficulty of studying these infrequent flows at depths of kilometres, the detailed understanding of underwater rivers has largely been derived from laboratory experiments and numerical models **(Figure 1)**. These laboratory and numerical approaches have suggested that flows in underwater channels behave very differently from their cousins, land-based rivers. However, what has been needed is a natural underwater river that could be studied in detail.

The Bosphorus connects the Mediterranean, via the Marmara Sea, to the Black Sea. Sailors have long been aware that water at the bottom of the Bosphorus moves in the opposite direction to that at the top, forming an unusual flow type known as an exchange flow. The lower flow is composed of denser (saltier) water from the Mediterranean and as this exits the Bosphorus into the Black Sea the flow hugs the bottom and travels through a remarkable and spectacular network of underwater channels that have only been discovered and imaged since the mid-1990s **(Figure 2)**. The underwater river initiating from the Bosphorus is the equivalent of the sixth largest river on land, based on the estimated amount of water flowing through it. Since 2008, three research cruises have used a remote-controlled submarine, yellow of course,

to study the Black Sea channels, in order to understand the processes that occur in deep ocean-floor channels. The submarine is fitted with a range of instruments that enable it to measure in detail how fast the underwater river is moving, and to image the three-dimensional shape of this underwater system **(Figure 2)**. Analysis of the data from these instruments has revealed that flows in the underwater river are travelling at up to one metre per second, and that the flow moves in a spiral (helical) pattern, much like a stretched out Slinky (the children's toy). Surprisingly, the direction of this spiral is opposite to that in rivers, with flow at the bottom of the channel directed towards the outer bank, at the middle (apex) of the bend, confirming previous results from small-scale laboratory experiments. In turn, these changes in flow will affect the evolution and development of underwater river channels.

The Black Sea channels are also enabling us to look at the controls on these flows, and to understand why they differ from normal river channels. The vertical and lateral variations in density and velocity are very different from rivers; for instance, the highest velocities in rivers are always towards the top of the flow, whilst in underwater rivers they can often be close to the bottom.

As we understand more about underwater rivers, we are realising just how different these systems are from normal river channels. In particular, recent work has shown that not only is there a global variation in the wiggliness of these sea-floor lines, but that this is reflected in their deposits, with those in polar regions being very different from those closer to the equator. There is still much to learn about these giants of the deep, and many aspects remain mysterious and poorly understood. However, the work undertaken to date reveals a rich range of flow behaviour and associated deposit patterns that are in many ways far more complex than in river systems. Strangely, given their ubiquity and importance here on Planet Ocean, these channels have received less popular science coverage than those on other planets such as the great Martian outflow channels, and even the channels on Venus, or Saturn's largest moon Titan. Whilst the allure of channels on other planetary bodies remains as strong as ever, it is to be hoped that these giant and mysterious channels on our own planet may draw much wider attention.

Orhan Pamuk

Deniz

Deniz benim için korkutucu, ölümcül bir başka âlem değil, İstanbulluların çoğu için olduğu gibi geniş bir cadde, bir park, bir sokak gibi günlük hayatımın bir parçasıdır. Boğaz'a, Marmara Denizi'ne bakınca, kalyonlara saldıran korsanları, gemileri batıran fırtınaları, şehirleri yıkan tsunamileri, hatta hatta Calvino'nun Bay Palomar'ı gibi dalgaları bile düşünmem. Günün herhangi bir anında, sıradan hayatın içinde ona uzaktan bir baktığımda Boğaz bana bildik bir âlemde, evimde olduğumu hissettirir. İstanbul'da deniz güvendiğim eski bir arkadaş gibidir. Ondan hiç şüphelenmem. Her gün görürüm onu. Uzun bir süre görmezsem de huzursuz olurum.

Ama bu güven duygusu senede bir gün bozulur ve o gün içimde bir de başka bir deniz olduğu çıkar ortaya. O gün, denizin kimyasal tuzlarla, tuhaf böcekle, kabuklu yaratıklarla ve zehirli balıklarla dolu büyük, korkutucu bir âlem olduğunu hatırlarım. Bu şeytani sıvı beni bir anda içine çekip nefes alamadan boğabilir. Denizin sınırsızlığı ile kafamdaki karanlık arasında bir ilişki olduğunu da o gün kavrarım. Haziran başında, İstanbul'un bir köşesinde denize ilk girdiğim gündür bu.

Ayaklarımı suya değdirir değdirmez denizin gözlerimi yakacak tuzlu bir sıvı; gövdemin en ücra köşesine pervasızca sokulacak yapışkan bir şey olduğunu aklımdan önce gövdem anlar. Tuzlu, biraz da pis suyun içine küçük adımlarla ilerlerken bir yandan da ayak parmaklarının üzerinde yükselerek kendimi ondan korumaya çalışırım. Kafamla gövdemin ayrı merkezlerden emir aldığını böylece ürpererek hissederim.

Denizin kışkırttığı bu düşünce tüylerimi ürpertir, tenimin üzerinde kabarcıklar çıkar. Gövdem kafamdan gelen emirlere isyan ederken bir akıl ve gövde çatışmasının olabilecek en büyük felaket olduğunu sezerim. Hemen kendimi denizin bilinçaltına atmamın en iyisi olduğunu, hiç kıpırdamadan durduğum yerde anlarım. Şimdi en sonunda bakış açım denizin düzeyine inmiştir. En iyisi, en rahatı bilinçaltının bu karanlığına kendimi bırakarak madde-ruh ikileminden kurtulmaktır. Tuzlu suya bir atayım kendimi, sonra hemen çıkarım dışarı, diyerek tuzlu suya hemen kendimi atarım.

Ohh, ne kadar karanlık ve derindir âlem, ne kadar sınırsızdır düşüncelerim. Bilinçaltımın denizinden dışarı çıkmak gelmez içimden. Çünkü telaşla, çırpına çırpına yüzerken tuzlu suyun aslında iyi olduğunu, aslında suyun içinde düşüncelerimin ve şeylerin bir bütün olduğunu anlamaya başlamışımdır. Niye korkuyordum kendi bilinçaltımdan, eşyalardan ve içimdeki karanlıktan?

Şimdi denizin dibinde bakın neler görüyorum: Kayzer Wilhelm'e bağlı bir zırhlının çıpası, patlamış ve yosun tutmuş bir televizyon ekranı, çocukluğumdan kalma gazoz kapakları, Osmanlı ve Bizans paraları... Yaşlı ve yorgun denizanaları, kilden ve kumdan nesneler ve en derinde, gözümün göremediği yerde karanlıkta beni korkutan bütün o şeyler ve hatıralar.

Her yazın başında denize ilk girerken düşüncelerimden korkup başımı suyun içinden çıkarınca bir konu kafamda yeniden açıklık kazanır. İstanbul'da yaşarken, sokaklarda ve odalarda yürürken Boğaz'ı her görüşümde elimin kâğıda ve kaleme gitmesi ve elime geçen her kâğıt parçasının üzerine bir gemi resmi çizmem denizin görülmeyen yanıyla derinden ilgilidir.

Orhan Pamuk

The Sea

The sea is not a foreign realm to me, fearsome and deadly, but a part of my day-to-day life, like a boulevard, a park, a street – as it is for most of us who live in Istanbul. When I look at the Bosphorus and at the Sea of Marmara, I don't think of pirate raids, ship-wrecking storms and cities flattened by tsunamis; nor do I think of waves, like Calvino's Mr Palomar. At any given moment of any ordinary day, a single glance at the Bosphorus in the distance can make me feel at home, in a familiar realm.

The sea in Istanbul is like a trusty old friend. I never doubt it. I see it every day. If I go too long without seeing it, I feel bereft.

But once a year, that trust is broken, and on that day I discover there is a whole other sea inside of me. On that day I remember that the sea is a large and terrifying world full of chemical salts, weird insects, crusty creatures, and poisonous fish, an infernal liquid that could engulf me at a moment's notice and drown me before I have a chance to catch my breath. On that day I also realise there is a connection between the vastness of the sea and the darkness in my mind. That is the day in early June when, somewhere in Istanbul, I take my first dip of the year.

No sooner do my feet touch the water than my body remembers, even before my mind can catch up, that the sea is a salty, sticky thing that will burn my eyes and invade the innermost parts of my being. I take small steps further into the slightly dirty water, but stand on tiptoes to protect myself. That's when I realise with a shudder that my mind and my body must be taking orders from different places.

This thought, brought forth by the sea itself, gives me goose bumps. As my body rebels against my mind's instructions, I realise that letting mind and matter clash would be catastrophic. Even as I stand rooted to the spot, I know that the best thing to do would be to throw myself immediately into the subconscious of the sea.

Now, my perspective has finally come down to sea level. Wouldn't it be better, wouldn't it be easier, to allow myself to drift into the blackness of that subconscious and escape the divide between body and soul? So I dive straight into the salty water, thinking I'll dip in and come straight back out.

Ahh! How dark and deep this universe is, how boundless my thoughts. I don't feel like leaving the ocean of my subconscious after all. The more I swim and thrash about, the more I understand that actually, this salty water is a boon, and when you're underwater, thoughts and objects become one. Why was I so scared of my own subconscious, of objects, and of the darkness in my soul?

Here is what I can see at the bottom of the sea: an anchor from one of Kaiser Wilhelm's warships; an exploded television covered in seaweed; bottle caps from childhood sodas; Ottoman and Byzantine coins… Old, weary jellyfish, shapes in the clay and sand, and in the dark where my eyes cannot reach, all the memories and objects that scare me so.

At the start of every summer, when I'm having my first swim and I lift my head out of the water, frightened by my own thoughts, one thing becomes immediately clear. As I go about my life in Istanbul, walking down its streets and pacing inside its rooms, the instinct that takes hold every time I glimpse the Bosphorus – the urge to grab pen and paper and draw a ship on any scrap I happen to find – is deeply connected to all that is unfathomable about the sea.

Translated by Ekin Oklap

Antoloji

Anthology

Ingo Niermann

Edebiyat ve Yoğunlaşma. Antolojiye Bir Giriş

İnsan emeğinin yerini giderek makineler alıyor. Hayli kesinlik gerektiren hesaplama, gözlem ve bellek gibi işlevler söz konusu olduğunda bilgisayarlar insandan katbekat üstün. Aynı zamanda bugün her zamankinden daha fazla –inanmak, seçmek, satın almak, sevmek ya da her ne yaşıyorlarsa onu şekillendirebilmek üzere– yoğunlaşmaları talep ediliyor insanlardan. Hümanizm temelinde kurulmuş bir toplumda her toplumsal edim, insanların bu edime gösterdikleri ilgi oranında değer kazanır. Ya da sistem teorilerinin kelime dağarcığı ile ifade edilirse, toplumsal iletişimin simbiyotik mekanizmalarının geçerli olabilmeleri için deneyimlenmeleri gerekir. Bilinçdışı kararları –örneğin reklamcılıkta ve aşkta– kışkırtan taktiklerin etik olmadığı düşünülür. Egzersiz ve ilaç tedavisi yoğunlaşmayı güçlendirme konusunda ancak bir noktaya kadar etkili olabilir, dolayısıyla yoğunlaşma, sonu gelmez bir yeni stratejiler ve medya seli tarafından hararetle kovalanan, amansız bir rekabete konu olan bir meta haline gelmiştir. Özellikle yüksek bir yoğunlaşma düzeyi gerektiren etkinliklerden biri de okumadır. Okuma, dikkatin muazzam bir şekilde daraltılmasını gerektirir. Metinden başka, birim zamanda daha az enformasyon aktaran başka bir medya daha yoktur ve başka hiçbir şeyin dikkat dağılmasına tahammülü bu denli düşük değildir. Metin, diğer uyaranlarla karşılaştırıldığında en az toleranslı medyadır, hal böyleyken kendi imgeleminize en çok yer bırakan da yine odur. Bir metni çözmek ve kavramak, deneyimli okuyucularda büyük oranda bilinçdışı gerçekleşse de, sıradan metinler bile üzerine bilinçli olarak odaklanılmadan anlaşılamaz. Konuşan birini dinlerken onun yüzüne bakmak, zihninizin dağılmaması için genelde yeterlidir. İlk okumayı öğrendiğimizde, okumak yüksek sesle konuşmadan mümkün değildir. Sessizce, bir iç ses bile olmadan okuyabilmek, çok fazla pratik gerektirir.

Yazının icadından önceki kültürlerde ritüeller ve trans hali özel bir öneme sahipken, okuryazar (nam-ı diğer hümanistik) kültürler, bilinçli öz-denetimi başka her şeyin üzerinde sayarlar. İyilik yapmak yetmez; bunu tekrar tekrar yapmayı yeğlemeniz gerekir. Öte yandan, bilerek kötülük yapanlar da daha sert biçimde cezalandırılır. Uyuşturucu kullanımının cezası vardır, ama uyuşturucunun etkisi altında suç işleyenler daha hafif ceza alırlar.

Bir şeyin bilincinde olmak her şeyden değerlidir, çünkü insan belirli bir anda ancak sınırlı şeyin bilincinde olabilir. Aynı anda birkaç şeye odaklanmak hayli zordur, bu nedenle böylesi bir yüklenme sizi çok çabuk yıpratır; başka bir deyişle yoğunlaşmanız giderek kötüleşir. Dikkatinizi artırmak istiyorsanız, onu tıpkı bir kası çalıştırır gibi çalıştırmanız ve yükü yavaş yavaş artırmanız gerekir. Ama bu bile mucizeler yaratmayacaktır. İnsanlar her şeyde ayak sürürken ya da yeni bir yavaşlığı göklere çıkarırken makineler hızlanıyor. İnsanların enerjiye en çok sahip olduğu ergenlik çağında artık fevri hareketlerden ziyade sürekli bir ağız dalaşı hâkim.

Bu noktada edebiyat yeni bir önem kazanabilir. Okuduğunuz romana gerçekten yoğunlaştığınızda, bu adeta takvimli bir programa göre düş kurmaya benzer. Anlamsız türlü türlü şey hayal edebilirsiniz ve bu kimseye zarar vermez; bununla birlikte teknoloji ne kadar çok şeyi mümkün kılarsa, olası sonuçları da o kadar bir yük haline gelmektedir.

Çeviren Münevver Çelik

Literature and Concentration. An Introduction to the Anthology

Human labour is increasingly being replaced by machines. When it comes to tasks of calculation, observation and recollection that demand a high level of accuracy, computers are vastly superior to humans. At the same time, the demands made on humans to offer up their concentration – in order to believe, choose, buy, love, or shape whatever it is that they are experiencing – are greater than ever. In a society premised on humanism, every social act is validated by people paying attention to that act. Or, in the vocabulary of systems theory, symbiotic mechanisms of social communication must be experienced to be valid. Tactics that induce unconscious decisions – in advertising or love, for example – are considered unethical. Practice and medication can do only so much to enhance concentration, and so it has become a fiercely contested commodity, hotly pursued by an endless stream of new strategies and media.

One activity that requires a particularly high level of concentration is reading. It involves an enormous narrowing of attention. No other medium conveys less information per unit of time than a text, and no other medium allows for less distraction. Text is the least tolerant medium in competition with other stimuli, and yet it also leaves the most room for your own imagination. Though decoding and comprehending a text occurs largely unconsciously with experienced readers, even trivial texts cannot be understood without consciously focusing on them. If you are listening to someone speak, looking at their face is usually enough to keep your mind on track. At first, reading is impossible without speaking aloud. It takes a lot of practice to read silently, without even an internal voice.

While rituals and trance have a special significance in preliterate cultures, literate (aka humanistic) cultures revere conscious self-control above everything else. It is not enough to do good; you have to choose to do it again and again. Conversely, those who do evil knowingly are punished more harshly. Drug use is penalised, yet those who commit crimes under the influence of drugs receive milder punishment.

Being conscious of something is valued all the more since people can only be conscious of so much at one time. Focusing on several things at once is hard to do and so taxing that it quickly wears you out; in other words, your concentration becomes worse and worse. If you want to increase your attentiveness, you have to train it carefully like a muscle and only gradually increase the burden. But even this won't do wonders. Machines accelerate while people procrastinate or celebrate a new slowness. Adolescence, when people have the most energy, is now less a time of impulsive actions than of continual squabbling.

At this point, literature could gain new importance. When you are really concentrating on the fiction that you are reading, it is like dreaming according to a scheduled programme. You can imagine any kind of nonsense and it will hurt no one, while the more technology makes possible, the more of a burden its possible consequences become.

İskenderiyeli Amma Syncletica / Amma Syncletica of Alexandria

Çöl Analarının Deyişleri (270–350)

Amma Syncletica dedi: "Denize açılanlar, bidayette müsait bir rüzgârla yelken açarlar; o vakit yelkenler gerilir, lakin daha sonra rüzgâr ters döner. Sonra gemi dalgalar tarafından savrulur ve artık dümenle kontrol edilemez. Ama ne zaman ki kısa bir müddet hava sakinleşir ve fırtına durulur, o vakit gemi tekrar yelken açar. Bize muhalif olan ruhlar tarafından güdüldüğümüzde bizim durumumuz da böyledir; yelken olarak çarmıha tutunuruz ve böylece emin bir rota tutturabiliriz."

Yine dedi: "Pek çok kişi vardır ki dağlarda yaşar ve şehirdeymiş gibi davranır ve vaktini harcar. İnsanın, kalabalık içinde yaşarken zihnen inzivada olması mümkündür ve münzevi için kendi düşüncelerinin kalabalığında yaşamak dahi mümkündür."

Yine dedi: "Musa'nın mahviyetini tercih edin ve bir kaya olan kalbinizi bir pınara dönmüş bulacaksınız." Yine dedi: "Tıpkı fâş olan bir hazinenin kıymetini kaybetmesi gibi, malum olan bir erdem de kaybolur; tıpkı balmumunun ateşe yaklaştığında erimesi gibi, ruh da övgü tarafından yıkıma uğratılır ve emeğinin bütün neticelerini kaybeder."

Yine dedi: "Tıpkı insanın elinde çiviler olmadıkça bir gemi inşa edememesi gibi, tevazu olmadan kurtarılmak da öyle imkânsızdır."

Yine dedi: "İlk önce fiili hayatta terbiye edilmemiş olanlara bir şey öğretmek tehlikelidir. Zira harap bir eve sahip olan biri oraya misafir kabul ederse, meskeninin yıkılması yüzünden onlara zarar verecektir. İlk önce bir iç mesken inşa etmemiş olan birisinin durumunda da aynıdır; gelecek olanların kaybetmesine sebep olur. İnsan onları sözlerle kurtuluşa götürebilir, lakin kötü davranışla onları yaralar."

Seçen Ben Vickers Çeviren Selahattin Özpalabıyıklar

Sayings of the Desert Mothers (270–350)

Amma Syncletica said: Those who put out to sea at first sailed with a favourable wind; then the sails spread, but later the wind becomes adverse. Then the ship is tossed by the waves and is no longer controlled by the rudder. But when in a little while there is calm, and the tempest dies down, then the ship sails on again. So it is with us, when we are driven by the spirits who are against us; we hold to the cross as our sail and so we can set a safe course.

She also said, 'There are many who live in the mountains and behave as if they were in the town, and they are wasting their time. It is possible to be a solitary in one's mind while living in a crowd, and it is possible for one who is a solitary to live in the crowd of his own thoughts.'

She also said, 'Choose the meekness of Moses and you will find your heart which is a rock changed into a spring of water.'

She also said, 'Just as a treasure that is exposed loses its value, so a virtue which is known vanishes; just as wax melts when it is near fire, so the soul is destroyed by praise and loses all the results of its labour.'

She also said, 'Just as one cannot build a ship unless one has some nails, so it is impossible to be saved without humility.'

She also said, 'It is dangerous for anyone to teach who has not first been trained in the practical life. For if someone who owns a ruined house receives guests there, he does them harm because of the dilapidation of his dwelling. It is the same in the case of someone who has not first built an interior dwelling; he causes loss to those who come. By words one may convert them to salvation, but by evil behaviour, one injures them.'

Selected by Ben Vickers Translated by Benedicta Ward

Nursialı Benedikt / Benedict of Nursia

Aziz Benedictus'un Kaideleri (529–47)

Nasıl Uyuyacaklarına Dair
Her biri ayrı bir yatakta uyusun.
Başrahibe'nin talimatlarına göre,
hayat tarzlarına münasip yatak takımları alsınlar,
Mümkünse hepsi bir yerde uyusun;
ancak sayıları buna müsaade etmezse,
onlardan mesul olan kıdemlilerle beraber
onar veya yirmişer kişi oldukları halde istirahat etsinler.
Odada bir mum sabaha kadar yanar vaziyette muhafaza edilecektir.
Giyinik ve kemerlerini veya zünnarlarını kuşanmış oldukları halde uyusunlar
–ancak yanlarında bıçakları bulunmasın,
aksi halde uykuda kendilerini yaralayabilirler–
ve böylece her zaman
işaret verildiğinde gecikmeden kalkmaya hazır olurlar
ve Tanrı'nın İşi'nde birbirlerinden önde olmak için yarışırlar,
bütün ağırbaşlılık ve edeple.
Gençlerin yatakları gençlerle yan yana olmayacak,
lakin yaşça büyük olanların yatakları arasında olacaktır.
Ki Tanrı'nın İşi için kalktıkları zaman
birbirlerini nezaketle teşvik etsinler,
ve uyuşuk olanların bir mazereti olmasın.

Seçen Ben Vickers Çeviren Selahattin Özpalabıyıklar

Rule of Saint Benedict (529–47)

How They Are To Sleep
Let each one sleep in a separate bed.
Let them receive bedding suitable to their manner of life,
according to the Abbess's directions.
If possible let all sleep in one place;
but if the number does not allow this,
let them take their rest by tens or twenties
with the seniors who have charge of them.
A candle shall be kept burning in the room until morning.
Let them sleep clothed and girded with belts or cords—
but not with their knives at their sides,
lest they cut themselves in their sleep—
and thus be always ready to rise without delay
when the signal is given
and hasten to be before one another at the Work of God,
yet with all gravity and decorum.
The younger shall not have beds next to one another,
but among those of the older ones.

When they rise for the Work of God
let them gently encourage one another,
that the drowsy may have no excuse.

Selected by Ben Vickers Translated by Leonard Doyle

Muhyiddin İbnü'l-Arabî / Muhyiddin Ibn Arabi

Fusûsu'l-Hikem (1229–1240)

Âlem bizzat kendisine perdedir. Dolayısıyla Hakkın kendisini idrak ettiği gibi Hakkı idrak edemez.

Seçen Ania Soliman Çeviren Ekrem Demirli

Fusus Al-Hikam (1229–1240)

The universe veils itself, hence it cannot perceive the Real as it perceives itself.

Selected by Ania Soliman Translated by Binyamin Abrahamov

Sant Tukaram

Der Ki Tuka (1608–49)

Keşke
Keşke bana
sığınma hakkı versen, ey Tanrı,
ayak ucunda,
azizler kuyruğunda.

Sevdiğim dünyayı
geride bıraktım bile.
Böyle donup kalma:
Hamle sırası sende.

Bu fakir aşağı kasttan;
ailem gariban.
Bi' gıdım yardım
çok işe yarar, aman.

Hani uğramıştın bana
300 yıl önce yaşayan
şair Aziz Namdeo'nun hatırına
rüyamda –şiirler bırakarak.

Ses
Kimi sanır ki
benden bu şiirler, bu nefes,
ama
benim değil bu ses.

Kişisel beceri filan
yok bende.
Konuşturan
Evrensel Olan.

Anlam derinliklerini ne bilir
bu fakir?
Yaratıcı Tanrı İnekler Efendisi'nin
söylettikleri şiir.

Dile getirmek
düşmüş bana.
Kaynak ben değil,
görevli kılan Usta.

Der ki Tuka:
Elçiyim yalnızca.
O'ndan bunlar.
Hepsinde O'nun Mührü var.

Yalnız biçimli söz
değildir
şiir,
içte bir duruştur,
varoluştaki
doğruları
yaşatan
bir öz.

Hiçbir süs direnemez
kızgın potada. Ateş
yalnızca saf altın
bırakır ortada.
Der ki Tuka:
Buradayız, neden?
Ortaya çıkarmak için.
Kelime ziyan etmeden.

Kaygısız
Ufaktım
babam öldüğü zaman.
Yaşadım, ailem için
kaygı duymadan.

Ey Tanrı Vişu,
bu krallık Senin,
biraz da benim. Başkası
bir varmış bir yokmuş.

Karım öldü. Huzur içinde
yatsın. Tanrı
bir bağı
ortadan kaldırdı.

Çocuklarım öldü.
Ne denebilir?
Tanrı ortadan kaldırdı
son yanılsamayı.

Anam öldü
gözümün önünde.
Der ki Tuka: Artık yok
son kaygı nedeni de.

Seçen Prabhakar Pachpute Çeviren Tarık Günersel

Says Tuka (1608–49)

If Only You Would
If Only you would
Give me refuge O Lord
To stay at your feet
In a line of saints.

I've already left behind
The world I loved.
Don't stand still:
It's your move now.

My caste is low;
My origins humble.
A little help from you
Will go a long way.

Thanks to Namdeo
You visited me

In a dream that left me
Poetry.

Some of You May Say
Some of you may say
I am the author
Of these poems
But
Believe me
This voice
Is not my own.

I have no
Personal skill.
It is
The cosmic one
Making me speak.

What does a poor fellow like me
Know of the subtleties of meaning?
I speak what Govind
Makes me say.

He has appointed me
To measure it out.
The authority rests
With the Master;
Not me.

Says Tuka, I'm only the servant.
See?
All this bears
The seal of his Name.

To Arrange Words
To arrange words
In some order
Is not the same thing
As the inner poise
That's poetry.

The truth of poetry
Is the truth
Of being.
It's an experience
Of truth.

No ornaments
Survive

A crucible.
Fire reveals
Only molten
Gold.

Says Tuka
We are here
To reveal.
We do not waste
Words.

When My Father Died
When my father died
I was too young to understand;
I had not to worry
About the family then.

Vithu, this kingdom is Yours and mine.
It's not the business of anyone else.
My wife died:
May she rest in peace.
The Lord has removed
My attachment.

My children died:
So much the better.
The Lord has removed
The last illusion.

My mother died
In front of my eyes
My worries are all over
Says Tuka.

Selected by Prabhakar Pachpute Translated by Dilip Chitre

Edgar Allan Poe

Boşboğaz Yürek (1843)

Betimin benzimin atmış olduğuna hiç kuşku yoktu, ama şimdi sesimi iyice yükseltmiş sular seller gibi konuşuyordum. Yine de gürültü artıyordu. Peki, ne yapabilirdim? *Pamuğa sarılı bir saatin tiktaklarını andıran boğuk, hafif, aceleci bir ses*. Soluk almak için ağzımı açıp kapadım, fakat polis memurları onu işitmediler. Daha çabuk çabuk, daha ateşli bir şekilde konuşmaya başladım, ama gürültü sürekli artıyordu. Ayağa kalktım, aşırı el kol hareketleriyle, incir çekirdeğini doldurmayacak şeyler hakkında yüksek sesle ileri geri konuştum, ama gürültü durmadan artıyordu. Neden gitmek bilmiyordu ki bunlar? Adamların verdiği karşılıklara öfkelenmiş gibi sert adımlarla odayı arşınlamaya başladım, ama gürültü artmaya devam ediyordu.

Tanrım! *Ne yapabilirdim*? Çok sinirlenmiştim, bağırıp çağırdım, sövüp saydım! Oturduğum sandalyeyi sağa sola salladım, döşeme tahtaları üzerinde sürüdüm, ama o gürültü bütün sesleri batırıyor, durmadan yükseliyor, yükseliyordu. Ses giderek şiddetini artırdı... artırdı... *artırdı*! Adamlar hâlâ keyifle konuşuyor, gülümsüyorlardı. İşitmemiş olmaları mümkün müydü? Ulu tanrım! Yo, işitmişlerdi! Kuşkulanıyorlardı!.. *biliyorlardı*!.. korkumla eğleniyorlardı! O zaman böyle düşündüm, hâlâ da aynı düşüncedeyim. Ama her şey bu ıstıraptan daha iyiydi; her ne olursa olsun bu alaydan daha kolay katlanılırdı! Bu ikiyüzlü gülümsemelere daha fazla dayanamayacaktım! Çığlık atmazsam ölecekmişim gibi geldi! İşte yeniden başlıyor!.. İşitiyor musunuz? Dinleyin!.. yükseliyor!.. yükseliyor!.. yükseliyor!.. *yükseliyor*!..

Seçen Susan Philipsz Çeviren Hasan Fehmi Nemli

The Tell-Tale Heart (1843)

No doubt I now grew very pale;—but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased—and what could I do? *It was a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton*. I gasped for breath—and yet the officers heard it not. I talked more quickly—more vehemently; but the noise steadily increased. I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations, but the noise steadily increased. Why *would* they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men—but the noise steadily increased. Oh God! what *could* I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased, it grew *louder—louder—louder*! And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew*!—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think. But any thing was better than this agony! Any thing was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!—and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder*!—

Selected by Susan Philipsz

Comte de Lautréamont

Maldoror'un Şarkıları (1868)

"Öyküm için bir önem taşımayan doğum yerimi söylemeyeceğim sana. Ama, ailemin payına düşen utanç, görevim için önemlidir. Annem ve babam (Tanrı bağışlasın onları!), bir yıl bekledikten sonra, Tanrı'nın dileklerini yerine getirdiğini gördüler: Bir çift ikiz, erkek kardeşim ve ben geldik dünyaya. Birbirimizi sevmemiz için fazladan bir neden. Ama iş böyle değildi. Çünkü ikimizden en güzeli, en akıllısı bendim, kardeşim bana düşman kesildi ve duygularını gizlemek zahmetine girmedi. Bu yüzden, annem ve babam sevgilerinin büyük bölümünü bana verirken, ben, kendisiyle aynı candan gelen birine karşı isyan etmeye hakkı olmayan bir ruhu yatıştırmaya çalıştım. O zaman, öfkesine sınır tanımadı kardeşim, ve en inanılmaz kara çalmalarla, ortak anababamızın gönüllerinde yok etti beni. Kurt yiyip çirkef suyu içerek on beş yıl bir zindanda yaşadım. Bu uzun ve haksız tutsaklıkta uğradığım benzersiz işkenceleri ayrıntılarıyla anlatmayacağım sana. Bazen, günün bir ânında, kıskaç, kerpeten ve öteki işkence araçlarıyla donanmış üç cellattan sırasıyla biri birden içeri giriyordu. İşkenceleri

karşısında attığım çığlıklar hiç etkilemiyordu onları. Sel gibi akan kanıma gülüyorlardı. Ey benim kardeşim, bağışlıyorum çektiğim bütün acıların baş nedeni olan seni! Belki de bu kör öfke artık açabilir gözlerini. Çok düşündüm sonsuz zindanımda. İnsanlığa karşı kinimin nasıl oluştuğunu kestirebilirsin. Yavaş yavaş artan çöküş, gövdenin ve ruhun yalnızlığı aklımı başımdan almamıştı henüz, hâlâ sevmeyi sürdürdüklerime, tutsağı olduğum o üçlü demir laleye hınç duyacak kadar. Kurnazlık sayesinde özgürlüğüme tekrar kavuştum. Kendilerine benzeşlerimin adını vermelerine karşın, hiçbir bakımdan bana benzemeyen (kendilerine benzediğimi sanıyorlarsa, niçin zarar veriyorlardı bana?) bu anakara insanlarından usanmış ve zorunlu olarak yaşanmış bir hayatın anılarını belki deniz bana armağan eder diye kendimi öldürmeye kesinlikle karar vermiş durumda, kıyının çakıl taşlarına yöneldim. Kendi gözlerine inanacak mısın? Baba evinden kaçtığım günden bu yana, denizde ve onun billur mağaralarında yaşamaktan, senin düşündüğün kadar yakınmıyorum. Senin de gördüğün gibi kısmen bir kuğu vücudu verdi bana Tanrı. Balıklarla barış içinde yaşıyorum ve sanki kendilerinin hükümdarıymışım gibi, gereksinimim olan besini sağlıyorlar bana. Seni kızdırmazsa, özel bir ıslık çalacağım, nasıl ortaya çıktıklarını göreceksin."
Söylediği gibi oldu. Uyruklarının alayıyla sarılı durumda, eşsiz yüzüşüyle uzaklaştı. Ve, birkaç saniye geçmesine karşın, gözden tamamen uzaklaştı, bir tek dürbün sayesinde, ufkun son sınırlarında gene görebildim onu. Bir eliyle yüzüyor ve ötekiyle, ana karaya yaklaşmış olmanın gözlerine doldurduğu kanı siliyordu. Beni sevindirmek için böyle davranmıştı. Dik bayıra diklemesine fırlattım gösterici aracı, kayadan kayaya sıçradı ve dağılan parçalarını dalgalar yuttu. Bu son gösteri ve son veda ile bir düşteymiş gibi, bir soylu ve mutsuz zekâ karşısında saygıyla eğildim! Bununla birlikte, her şey gerçekten olmuş gibiydi, bu yaz gecesi.

Seçen Deniz Gül Çeviren Özdemir İnce

Les Chants de Maldoror (1868)

'I shall conceal from you the place of my birth, which has no bearing on my story: but the shame reflected upon my family has bearing on my duty. My father and mother (may God forgive them!) after a year of waiting saw Heaven grant their prayers: twins, my brother and I, were born. All the more reason for love between us. But this was not so. Because I was the handsomer of the two and the more intelligent, my brother hated me and made no attempt to conceal his feelings. Consequently my mother and father lavished most of their love on me, while through my sincere and constant friendship I tried to appease a soul that had no right to revolt against him who had come from the same womb. My brother's fury knew no limits, and he so slandered me with the most unbelievable calumnies that the hearts of our mutual parents were closed to me. For fifteen years I lived in a dungeon with maggots and slimy water for food. I will not relate to you in detail the unheard-of tortures I endured during that long and unjust sequestration. Now and then during the day one of the three torturers whose turn it was would enter abruptly, armed with pincers, tongs and various other instruments of torture. The shrieks elicited from me by these torments left them unmoved; the abundant loss of blood made them smile. O, my brother, I have forgiven you – you, the primary cause of all my ills! It must be that blind rage finally opens its own eyes. I made many reflections during my everlasting imprisonment. How my hatred developed towards all humanity in general you can well imagine. Progressive etiolation, solitude of body and soul, had not yet caused me to lose my mind completely, to the point of bearing any resentment against those whom I had never ceased to love: triple pillory of which I was the slave. I succeeded by cunning in gaining my liberty! Disgusted by the inhabitants of dry land, who, although they called themselves my fellow men, appeared hitherto to resemble me in nothing (if they found that I did resemble them, why did they harm me?), I made my

way to the pebbly beach, firmly resolved to give myself to death if the sea were to offer me memories of a life fatally lived. Do you believe your own eyes? Since the day I fled the paternal roof I have been as unhappy as you think, inhabiting the sea and its crystal grottoes. Providence, as you see, has given me in part the structure of a swan. I live in peace with the fish and they procure for me the nourishment I need as if I were their ruler. I will give a special whistle, if it will not annoy you, and you will see how they will reappear.'
It happened as he had predicted. He resumed his royal swimming surrounded by his retinue of subjects. And, although at the end of a few seconds, he had completely disappeared from sight, with a telescope I could still distinguish him on the distant horizon. He swam with one hand, while with the other wiped his eyes which the terrible strain of approaching terra firma had injected with blood. He had acted in this manner to do me pleasure. I flung the revealing instrument against the steep escarpment: it bounded from rock to rock and the waves received its scattered fragments: such was the last demonstration and supreme farewell by which I made obeisance, as in a dream, before a noble and unfortunate intelligence! Yet everything that happened was real, that summer night.

Selected by Deniz Gül Translated by Guy Wernham

Emily Dickinson

Kabaca Bir Hediye ve Engellenmiş Sözlerle (1883)

Kabaca bir hediye ve engellenmiş Sözlerle
Anlatılır insan kalbine
Hiç —
"Hiç"tir Dünyayı
Yenileyen Güç —

Seçen Ania Soliman Çeviren Selahattin Özpalabıyıklar

By homely gift and hindered Words (1883)

By homely gift and hindered Words
The human heart is told
Of Nothing —
'Nothing' is the force
That renovates the World —

Selected by Ania Soliman

Annie Besant

Düşünce Gücü — Kontrolü ve Kültürü (1901)

Düşüncenin Tabiatı

Düşüncenin tabiatı iki bakış açısından incelenebilir: Bilinç, yani bilgi açısından veya değişikliklere yatkınlığı sayesinde bilgiye erişimi mümkün kılan bilginin edinilme şekli açısından. Bu imkân felsefede iki aşırı ucun oluşmasına yol açmıştır; biz ikisinden de kaçınmalıyız, çünkü her ikisi de tezahür etmiş hayatın bir yönünü yok sayar. Biri her şeye bilinç olarak bakar; şeklin bilinci şartlandırma ve mümkün kılmasındaki özselliği göz ardı eder. Diğeri her şeye şekil olarak bakar; şeklin ancak onu canlandıran hayat sayesinde var olabileceği gerçeğini göz ardı eder. Şekil ve hayat, madde ve ruh, araç ve bilinç tezahürde ayrılmazdır ve ikisinin de bağlı oldukları ŞEYİN bölünmez taraflarıdır. Bu ŞEY ne bilinç ne de onun aracıdır; bu, ikisinin de KÖKÜdür. Hayatı göz ardı ederek her şeyi şekillerle açıklamaya çalışan bir felsefe, karşısında, çözmekten tamamıyla aciz olduğu sorunlar bulacaktır. Şekilleri yok sayarak her şeyi hayat ile açıklamaya çalışan bir felsefeyse aşamayacağı ölü duvarlarla karşılaşacaktır.

Düşünce Aktarımı

NEREDEYSE herkes bugünlerde düşünce aktarımı yapmaya can atıyor ve yanında olmayan bir arkadaşıyla telgraf ya da posta olmaksızın iletişim kurma keyfini düşlüyor. Birçoğu çok az çaba ile bunu başarabileceğini düşünür gibi görünüyor ve denemeleri mutlak başarısızlıkla sonuçlandığında oldukça şaşırıyor. Ancak şurası açık ki, düşünce aktarımı yapmadan evvel insanın düşünebiliyor olması gerekir; bir düşünce akımını mekânda harekete geçirebilmek için istikrarlı bir düşünce gücü de gerekli olmalı. İnsanların çoğundaki zayıf ve kararsız düşünceler düşünce atmosferinde ancak bir an için görünüp kaybolan, belli bir biçime yol açmayan ve çok az canlılık bahşedilmiş, hafifçe kırpışan titreşimlere sebep olur. Bir düşünce şeklinin belirli herhangi bir yöne doğru sürülebilmesi için anlaşılır ve iyice canlandırılmış olması ve hedefine ulaştığında orada kendini yeniden üretmeye yetecek güce sahip olması gerekir.

Seçen Lea Porseger Çeviren Kerem Kabadayı

Thought Power — Its Control and Culture (1901)

The Nature of Thought

THE nature of thought may be studied from two standpoints: from the side of consciousness, which is knowledge, or from the side of the form by which knowledge is obtained, the susceptibility of which to modifications makes possible the attainment of knowledge. This possibility has led to the two extremes in philosophy, both of which we must avoid, because each ignores one side of manifested life. One regards everything as consciousness, ignoring the essentiality of form as conditioning consciousness, as making it possible. The other regards everything as form, ignoring the fact that form can only exist by virtue of the life ensouling it.

The form and the life, the matter and the spirit, the vehicle and the consciousness, are inseparable in manifestation, and are the indivisible aspects of THAT in which both inhere,

THAT which is neither consciousness nor its vehicle, but the ROOT of both. A philosophy which tries to explain everything by the forms, ignoring the life, will find problems it is utterly unable to solve. A philosophy which tries to explain everything by the life, ignoring the forms, will find itself faced by dead walls which it cannot surmount.

Thought Transference

ALMOST everyone now-a-days is anxious to practise thought-transference, and dreams of the delights of communicating with an absent friend without the assistance of telegraph or post.

Many people seem to think that they can accomplish the task with very little effort, and are quite surprised when they meet with total failure in their attempts. Yet it is clear that one must be able to think ere one can transfer thought, and some power of steady thinking must be necessary in order to send a thought-current through space. The feeble vacillating thoughts of the majority of people cause mere flickering vibrations in the thought-atmosphere, appearing and vanishing minute by minute, giving rise to no definite form and endowed with the lowest vitality. A thought-form must be clearly cut and well vitalised if it is to be driven in any definite direction, and to be strong enough, on arriving at its destination, to set up there a reproduction of itself.

Selected by Lea Porseger

Gabriel Tarde

Geleceğin Tarihinden Alıntılar (1904)

Bilimlerden bahsedelim önce. Yıldızların, meteorların ve hayvan ve bitki topluluklarının, birçok gözlem ve deney yönteminin artık kullanılmadığı yaşantımızdaki rolleri sona erdiğinde, durağan bir noktaya ulaşan astronominin ve meteorolojinin, paleontolojinin birer kolu haline gelen zooloji ve botaniğin (bunların günümüzde büyük bir önemi olan denizciliğe, savunmaya, endüstriye ve tarıma uygulanışlarından hiç bahsetmiyorum) artık ileriye doğası tek bir adım dahi atmayacaklarını ve tamamıyla unutulacaklarını sanabilirdik. Bereket versin ki bütün bu kaygılar boşa çıktı. Eskiden son derece yararlı olan ve geçmişten miras kalan bilimlerin artık sadece bir lüks eşyası ya da bir tartışma konusu haline geldiklerinde bile insanları ne kadar etkilediğini ve ne kadar coşturduğunu da unutmayalım ayrıca. Geçmiş o kadar çok şey biriktirdi ki, o kadar çok anı, bilgi ve belge biriktirdi ki, insan zihni yüzyıllar boyunca bu büyük zenginlikle beslenebilir rahatlıkla; insanın bütün bu şeyleri, bütün bu bilgi ve belgeleri düzene koymasının zamanı gelmişti artık. Bahsettiğim bilimler başarı açısından çok avantajlılar bu sayede, zira duygulara değil de sadece yazılı kaynaklara ve çeşitli tanıklıklara dayanıyorlar ve her türlü konuda kitapların otoritesine başvuruyorlar (Zira eskiden kutsal kitap derken şimdi kütüphane diyoruz, çok büyük bir fark var kuşkusuz). Avantajlılar, çünkü birçok açıdan olağanüstü derecede zengin olan kütüphaneler, usta bir teorisyeni kesinlikle yarı yolda bırakmıyorlar ve en karşıt fikirlerin bile çok iyi ve yapıcı bir şekilde beslenecekleri zengin kaynaklar sunuyorlar. Zira eskiden bol miktarda hukuk metni vardı ve her türden yasa ve karara rastlamak mümkündü; öyle ki bütün bunlar, davaları, İskenderiye ayaktakımının en ufak dini konularda yaptıkları savaşlar kadar renkli ve ilginç hale getiriyordu. Bilginlerimizin tartışmaları, örümcek yumurtasının vitellüsüne veya haşlamlıların sindirim aygıtına dair polemikler: İşte bugün kafamızı kurcalayan sorular; eğer periyodik bir basınımız olsaydı, bu tartışmalar ve bu sorunlar her yanı kana bulayabilirdi. Zira çözülmez gibi görünen yararsız ve hatta zararlı sorunlar insanları kızıştırmış ve onları şiddete yöneltmiştir her zaman.

Bizim din kavgalarımız bunlardır işte. Gerçekten de geçmişten miras kalan bütün bilimler hiç kuşkusuz belli bir şekilde bir din haline geldi zamanla kaçınılmaz olarak; ve artık değişmez ve kutsal sayılan bu bilgiler üzerinden sonuçlar çıkarmaya çalışan şimdiki bilginlerimiz, çoğunlukla eski dünyanın ilahiyatçılarına benziyorlar tam da. Eski teolojiler gibi dini

bölünmeler ve mezhepler yaratan, kilisemizde yaşanan bölünmelerin temel nedeni olan ve ayrıca oldukça yoğun olan bu yeni teoloji, aynı zamanda bizim seçkin entelektüel topluluğumuzun sahip olduğu en çekici ve en büyüleyici şeydir belki de.

Seçen Liam Gillick Çeviren Bülent Özcan

Underground Man (1904)

Let us first speak of the sciences. One might have thought that from the day that the stars and celestial bodies, the faunas and floras, ceased to play a certain part in our lives or that the manifold sources of observation and experience ceased to flow, astronomy and meteorology would henceforth be brought to a standstill while zoology and botany would have become palæontology pure and simple, without speaking of their application to the navy, army and agriculture, which are all to-day entirely obsolete; in fact, that they would have ceased to make a step forward and would have fallen into complete oblivion. Luckily these apprehensions proved groundless. Let us admire the extent to which the sciences which the past has bequeathed to us, formerly eminently useful and inductive, have for the first time had the advantage of passionately interesting and exciting the general public since they have acquired this double characteristic of being an object of luxury and a deductive subject. The past has accumulated such undigested masses of astronomical tables, papers and proceedings dealing with measurements, vivisections, and innumerable experiments, that the human mind can live on this capital till the end of time. It was high time that it began at last to arrange and utilise these materials. Now, for the sciences of which I am speaking, the advantage is great from the point of view of their success that they are entirely based on written testimony, and in no way on sense perception, and that they on all occasions invoke the authority of books (for we talk to-day of whole bibliographies when formerly people spoke of a single Bible — evidently an immense difference). This great and inestimable advantage consists in the extraordinary riches of our libraries in documents of the most diverse kinds which never leaves an ingenious theorist in the lurch, and is equal to supporting in a plenary and authoritative fashion the most contradictory opinions at one and the same symposium. Its abundance recalls the admirable wealth of antique legislation and jurisprudence in texts and decisions of every hue which rendered the lawsuits so interesting, almost as much as the battles of the populace of Alexandria on the subject of a theological iota. The debates of our savants, their polemics relative to the Vitellin yolk of the egg of the Arachneida, or the digestive apparatus of the Infusoria, constitute the burning questions which distress us, and which if we had the misfortune to possess a regular press, would not fail to drench our streets in gore. For the questions which are useless and even harmful have always the knack of rousing the passions, provided they are insoluble.

These are our religious quarrels. In fact the sum total of the sciences bequeathed to us by the past has become definitely and inevitably a religion. Our savants to-day who work deductively on these data from henceforth changeless and inviolate, exactly recall on a much larger scale the theologians of the ancient world. This new encyclopædic theology, not less fertile than others in schisms and heresies, is the unique but inexhaustible source of divisions in the bosom of our Church which is otherwise so compact. It is perhaps the most profound and fascinating charm of our intellectual leaders.

Selected by Liam Gillick Translated by Cloudesley Brereton

Annie Besant & Charles Webster Leadbeater

Düşünce Şekilleri (1905)

Bay Leadbeater veya benim gözlemlediğimiz veya ikimiz tarafından da gözlemlenen Düşünce Şekilleri'nin çizim ve resimlenmesi üç arkadaşımız tarafından gerçekleştirildi –Bay John Varley, Bay Prince ve Bayan Macfarlane; kendilerine en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz. Başka dünyaların canlı ışıklarını kuşanmış şekilleri bu dünyanın soluk renkleriyle resmetmek o kadar zor ve nankör bir iş ki buna kalkışanlara özellikle şükran borçluyuz. Renkli ateşe ihtiyaçları varken ellerinde sadece toprak renkleri vardı. *Vibration Figures* (Titreşim Figürleri) adlı denemesini ve zarif çizimlerinden bazılarını kullanmamıza izin verdiği için Bay F. Bligh Bond'a da teşekkür etmeliyiz. Bize bazı notlar ve birkaç çizim göndermiş olan başka bir dostumuzsa isimsiz kalmakta ısrar etti; biz de ona ancak yine isimsiz bir şekilde teşekkürlerimizi iletebiliyoruz.

...

Şimdi de düşüncenin ikinci tür etkisine, yani belirgin bir şeklin oluşması olayına bir göz atalım. Bizi meşgul etmekte olan sorunları incelemiş olanlar elemantal özü, yani etrafımızı çevreleyen ve aynı anda hem astral planın, hem de mantal planın maddesini canlandırıp harekete geçiren şu acayip tezahürü tanımakta ve bilmektedirler.

Bu madde, insan düşüncesinin etkisine çok kolay cevap vermektedir ve her empülsiyon (itme, tepi) –ister mantal bedenden, isterse astral bedenden kaynaklanmış olsun– kendi üzerini, bu hayatiyet kazanmış maddeyle kaplamak suretiyle derhal bu maddeyi kendisine geçici olarak hizmet edecek bir araç haline getirivermektedir.

İşte bunun içindir ki bir düşünce veya empülsiyon, geçici bir süre için canlı bir antite hâline; yani ruhu, düşünce şekli, bedeni ise, hayatiyet kazanmış madde olan bir antite haline dönüşmektedir. Teozofi yazarları, elemantal âlemin belli bir seviyesinde monadik öz tarafından hayatiyete kavuşturulan astral veya mantal madde şeklinde ifade edilen o eski tarifin yerine basit ve sade bir tarif getirmişler ve buna "elemantal öz" demişlerdir. Ayrıca düşünce şeklini de sadece "elemantal" diye adlandırır olmuşlardır. Düşünce şekillerinin form-panse renklerinde ve görünümlerinde çok büyük bir çeşitlilik mevcuttur, zira her düşünce şekli, çevresinde, kendi ifadesine elverişli maddeyi cezbetmekte ve bu maddeyi kendi gücünün içine katıp kendine uydurmaktadır. Demek ki düşüncenin niteliği, oluşacak rengi tayin etmektedir. Bu bakımdan, düşünce şeklinin neden olduğu çeşitli durumların ve kombinezonların etüdü büyük yararlar sağlamaktadır.

Seçen Lea Porsager Çeviren Yavuz Keskin

Thought-Forms (1905)

Thought-Forms

The drawing and painting of the Thought-Forms observed by Mr Leadbeater or by myself, or by both of us together, has been done by three friends—Mr John Varley, Mr Prince, and Miss Macfarlane, to each of whom we tender our cordial thanks. To paint in earth's dull colours the forms clothed in the living light of other worlds is a hard and thankless task; so much the more gratitude is due to those who have attempted it. They needed coloured fire, and had only ground earths. We have also to thank Mr F. Bligh Bond for allowing us to use his essay on Vibration Figures, and some of his exquisite drawings. Another friend, who sent us some notes and a few drawings, insists on remaining anonymous, so we can only send our thanks to him with similar anonymity.

...

Let us turn now to the second effect of thought, the creation of a definite form. All students of the occult are acquainted with the idea of the elemental essence, that strange half-intelligent life which surrounds us in all directions, vivifying the matter of the mental and astral planes. This matter thus animated responds very readily to the influence of human thought, and every impulse sent out, either from the mental body or from the astral body of man, immediately clothes itself in a temporary vehicle of this vitalised matter. Such a thought or impulse becomes for the time a kind of living creature, the thought-force being the soul, and the vivified matter the body. Instead of using the somewhat clumsy paraphrase, 'astral or mental matter ensouled by the monadic essence at the stage of one of the elemental kingdoms,' theosophical writers often, for brevity's sake, call this quickened matter simply elemental essence; and sometimes they speak of the thought-form as 'an elemental.' There may be infinite variety in the colour and shape of such elementals or thought-forms, for each thought draws round it the matter which is appropriate for its expression, and sets that matter into vibration in harmony with its own; so that the character of the thought decides its colour, and the study of its variations and combinations is an exceedingly interesting one.

Selected by Lea Porsager

Santiago Ramón y Cajal

Nöronların Yapısı ve Bağlantıları (1906)

Sinir akımlarının bir birimden diğerine, bir tür endüksiyon veya temassız etkiyle aktarıldığı kabul edilmeli.

Duyu sinir lifleri ve daha önce bahsi geçen aksonlar arasındaki ara bağlantıyı temsil ettikleri için, hücre gövdesi ve dendritlerin de eksen silindirleri gibi iletken aygıtlar oldukları kabul edilmeli. ...

Çok nazik dikkatinize fazla yük bindirmeden, kendimi tüm çalışmalarımdan birkaç çarpıcı örnek seçmekle sınırlandıracağım ...

Uç dallanmalara ek olarak, duyusal kök lifler de ana gövdeden veya yükselen ve alçalan kollardan dik açılarda önemli bir sayıda yan dalcık çıkarıyorlar. Bunlar sayesinde duyusal kök lifler gri maddedeki tüm nöronlara bağlanıyorlar.

...

Diğer yandan, serebral korteksin bu iki tür iletken ve hücreleri arasında kurulan bağlar teorik olarak çok ilginçtirler. Bu bağların, bizim nöron doktrini gerçeğine ikna olmamızdaki katkısı büyüktür.

...

Merkezden dışa doğru uzanan liflerin görevi nedir? Duval'in düşündüğü gibi onların görevi, duyusal geçit eklemlerinde sinir impulsunun yeterince ilerleyebilmesi için olmazsa olmaz çok özel bağlar oluşturmak mıdır? Yoksa aksine, artan sinir akımlarının geçebilmesi için duyu istasyonlarında hızla biriken bir tür enerjiyi beyinden mi taşıyorlar? Maalesef bilimin bu evresinde, bu sorulara tatmin edici ve kesin cevaplar verebilmek imkânsız.

...

Nöronların karşılıklı ilişkilerinin biçimine dair araştırmalar bitirildiğinde ya da en azından çok ileri bir düzeye geldiğinde, nörologların dikkatlerini sinir protoplazmının yapısı gibi çok zor ve çok önemli bir konuya yöneltmeleri gayet doğaldı.

...

Bu bilim insanları tarafından tasarlanmış olan yöntemler ne yazık ki çok değişken ve zordu ve başka daha mükemmel ve uygulanabilir yöntemlerin bulunabilmesi için çok ağır çalışmalar yapıldı. Bu teknik araştırma Simarro'nun, kendimizin ve Bielschowsky, Donaggio, Lugaro ve diğerlerinin sinir lifleri yöntemine yol açtı.

...

Bu kolayca kontrol edilebilir gözlemlerin önemi kimsenin gözünden kaçmayacak; çünkü düşündüğümüz gibi, belirli durumlarda sinir lifi aslında sinir dallanmalarının serbest ucunda son bulmuyor. Bu uçların yalnızca sinir protoplazmının iletim organı olduğunu düşünen Bethe ve Apithy'nin görüşü kabul edilemez.

...

Nöronların normal ve normal dışı şartlarda yeni uzantılar oluşturma yeteneklerini gösteren bu tuhaf oluşumların yorumlanmasına daha sonra geleceğiz.

... son yirmi beş yılın seçilmiş yöntemleriyle yapılmış gözlemlerden çıkarılan bazı fizyolojik sonuçların çekişmeli olduğu söylenmeli ve doğal olarak da tartışmasız dogmalar gibi görülmemeliler. Günümüz biliminin, iyi temellere oturmuş çıkarımlarına rağmen, geleceğe dair kehanet hakkı yoktur. İddialarımız, modern yöntemlerimizin açığa çıkarabildiklerinden daha ileri gidemez.

... çözümsel bir açıdan bakarsak, bütün sinir merkezlerinin motor sinirlerin, duyu ve duyusal sinirlerin arasındaki sürekli bir ağ yapıdan oluşması çok daha kullanışlı, çok daha ekonomik olurdu. Fakat ne yazık ki doğa bizim kolaylık ve birliğe dair düşünsel ihtiyacımızın farkında değil ve çoğu kez karışıklık ve çeşitlilikten zevk alıyor gibi.

Ayrıca bizler, şüphe için bir nedenimizin olmadığına inanıyoruz. Gelecekteki çalışmaları beklerken sakin olalım ve çalışmalarımızın geleceğine güvenelim.

...

Eğer gelecekteki bilim bizim için büyük sürprizler ve harika zaferler içeriyorsa, onun günümüz gerçeklerinden yola çıktığı halde bilgimizi sınırsız bir biçimde tamamlayıp geliştireceği kabul edilmeli.

...

His, Kölliker, Retzius, von Lenhossék, Duval, Van Gehuchten, Lugaro, Schiefferdecker, Dejerine, vs. gibi bilge ve uzman nörologlar aynı fikirdeler. Söz konusu hücreler arası birlik bir yanılsama sonucu değilse, raslantısal eğilimler, mükemmel bir biçimde gözlemlenmiş olan sonsuz sayıdaki serbest uç çeşitliliği karşısında hiçbir önemi olmayan bozukluklar sergiliyorlar.

...

Son iki yıldır üzerinde çalıştığımız ve hemen ilgi toplayacak bir konu olduğu için, sinirlerde yenilenme ve normal doku gelişimi konusu üzerinde biraz daha ısrarcı olmama izin verin. Ayrıca, gözlemlerimizden varılan sonuçlar – kritik önemlerinin haricinde – ağ fizyolojisi hakkında çok ilginç olguları açığa çıkarıyor.

Çeviren Hüseyin Nacak

The Structure and Connexions of Neurons (1906)

[I]t must be admitted that the nerve currents are transmitted from one element to the other as a consequence of a sort of induction or influence from a distance.

It must also be supposed that the cell bodies and the dendrites are, in the same way as the axis cylinders, conductive devices, as they represent the intermediary links between afferent nerve

fibres and the afore-mentioned axons.
In order not to put too great a strain on your very kind attention, I will limit myself to choosing from all my works several striking examples ...
... in addition to these terminal arborisations, the sensory root fibres also give off at right angles a considerable number of collateral twigs, either from the main trunk or from the ascending and descending branches; thanks to these, the sensory root fibres connect up with all the neurons of the grey matter.
...
On the other hand, the connexions established between these two types of conductors and the cells of the cerebellar cortex are very interesting theoretically. They have contributed greatly to persuading us of the truth of the neuronal doctrine.
...
What is the role of the centrifugal fibres? Are they, as Duval thinks, conductors destined to produce in the sensory pathway articulations a very intimate contact which would be indispensable for the satisfactory propagation of the nervous impulse? Or rather do they transport some form of energy from the brain, the rapid accumulation of which in the sensory stations is necessary for the passage of ascending nerve currents? Unfortunately, at this stage of science, it is impossible to give satisfactory and categorical answers to these questions.
...
Once the research into the morphology of the reciprocal relations of neurons was finished or at least very advanced, it was only natural that the neurologists should direct their attention to the very difficult and very important subject of the constitution of nerve protoplasm.
...
The methods conceived by these scientists were unfortunately very inconstant and difficult, and very hard work has been performed to find other more perfect and feasible methods. This technical research has led to the neurofibrillar procedures of Simarro, ourselves and Bielschowsky, Donaggio, Lugaro, etc.
...
The importance of these easily controllable observations will escape nobody; for if, as we think, in certain cases the neurofibril does not actually end in the free end of nerve branches, the opinion of Bethe and of Apithy, who consider these filaments as the sole conducting organs of nerve protoplasm, cannot be accepted.
...
Later we will come across the interpretation of these bizarre formations, which demonstrate the capacity of the neurons to produce new expansions, under normal and pathological conditions.
... it must be said that some of the physiological inferences drawn from observations made by the elective methods of these last twenty five years have been contended, and naturally cannot be considered as unimpeachable dogmas. Present-day science, in spite of its well-founded conclusions, has not the right to foretell the future. Our assertion can go no further than the revelations of contemporary methods.
... it would be very convenient and very economical from the point of view of analytical effort if all the nerve centres were made up of a continuous intermediary network between the motor nerves and the sensitive and sensory nerves. Unfortunately, nature seems unaware of our intellectual need for convenience and unity, and very often takes delight in complication and diversity.
Besides, we believe that we have no reason for scepticism. While awaiting the work of the future, let us be calm and confident in the future of our work.
...
If future science reserves big surprises and wonderful conquests for us, it must be supposed that she will complete and develop our knowledge indefinitely, while still starting from the present facts.
...
Neurologists as wise and expert as His, Kölliker, Retzius, von Lenhossék, Duval, Van Gehuchten, Lugaro, Schiefferdecker, Dejerine, etc. etc. are of the same opinion. If the said intercellular unions are not the result of an illusion, they represent accidental dispositions, perhaps deformities whose value would be almost nil in the face of the nearly infinite quantity of the perfectly observed facts of free ending.
...
Allow me to insist a little on this point of the regeneration and normal histogenesis of nerves, because it is a question of immediate interest to which we have devoted two years of work. Besides, the conclusions deriving from our observations — apart from their critical importance — reveal very curious phenomena on the physiology of the reticulum.

Henri Bergson

Yaratıcı Evrim (1907)

Matematikçinin üzerinde çalıştığı dünya, her an ölen ve yeniden doğan bir dünyadır; bu aynı zamanda Descartes'ın sürekli yaratılışta bahsettiği dünyadır. Ancak bu zaman kavrayışıyla bir evrim, yani hayatın karakteristik çizgisi nasıl tahayyül edilir? Evrim, bir birleştirici çizgi olan süreyi, şimdiki zaman üzerinden geçmişin gerçek sürekliliğini içerir. ...
Değişimin sürekliliği, şimdiki zaman içinde geçmişin korunması, gerçek süre: Görünen o ki bunlar canlı varlıkla bilincin paylaştığı niteliklerdir. Daha ileri gidilerek, hayat da bilinçli her eylem gibi bir icat, onun gibi durmak bilmeyen bir yaratımdır denebilir mi?

Çeviren Ceyda Akaş Kabadayı

Creative Evolution (1907)

[T]he world the mathematician deals with is a world that dies and is reborn at every instant – the world which Descartes was thinking of when he spoke of continued creation. But, in time thus conceived, how could evolution, which is the very essence of life, ever take place? Evolution implies a real persistence of the past in the present, a duration which is, as it were, a hyphen, a connecting link.
... Continuity of change, preservation of the past in the present, real duration – the living being seems, then, to share these attributes with consciousness. Can we go further and say that life, like conscious activity, is invention, is unceasing creation?

Translated by Arthur Mitchell

Alexander Bogdanov

Kızıl Yıldız (1908)

Mars'ın doğasında beni ilk etkileyen ve en zor alıştığım şey, bitkilerin kırmızı rengiydi. Onlara bu rengi veren ve bileşimi Dünya'daki bitkilerde bulunan klorofile çok yakın olan madde, doğanın yaşamda yaptığı tasarrufta klorofilinkine son derece benzer bir rol oynuyor, havadaki karbondioksit ve güneş ışınlarının enerjisi sayesinde bitkilerin dokularını yaratıyordu.
Dikkatli biri olan Netti, gözlerimi tahriş olmaktan korumak için koruyucu gözlük takmamı önerdi. Kabul etmedim.
"Bu, bizim sosyalist bayrağımızın rengi," dedim. "Sizin sosyalist doğanıza da alışmalıyım."
"Eğer öyleyse, sosyalizmin Dünya florasında da olduğunu, ama gizli bir biçimde bulunduğunu itiraf etmek gerekir," dedi Menni. "Yeşil bitkilerin yaprakları kırmızı tona da sahipler. Ancak bu kırmızı ton çok daha güçlü olan yeşille maskelenmiş durumda. Sizin ormanlarınızın ve tarlalarınızın da bizimkiler gibi kızıl olması için yeşil ışınları tümüyle emen ve kırmızı ışınları geçiren camdan yapılmış gözlük takmak yeterli olacaktır."
Mars'taki kendine özgü bitki ve hayvan türlerini ya da Mars'ın temiz ve berrak, nispeten seyreltik ama oksijen bakımından zengin atmosferini ya da zayıflamış bir Güneş'in ve küçük ay'ların, iki büyük ve parlak akşam ve sabah yıldızının, yani Venüs ve Dünya'nın yer aldığı yeşile çalan bir renkteki derin ve karanlık gökyüzünü anlatmaya burada zaman ve yer ayıramıyorum. O zaman garipsediğim ve yabancıladığım, şimdi ise rengârenk anılar içinde hoşuma giden ve değer verdiğim bu şeylerin anlatacaklarımla sıkı bir ilişkisi yok. İnsanlar ve insanların ilişkileri benim için her şeyden daha önemli; ve bütün bu fantastik ortamda en masalsı, en gizemli olan asıl bunlar.
...
Menni'nin yazı masasının üstünde orta yaşlı bir Marslının portresi asılıydı. Yüz hatları Menni'yi çok andırıyordu, ancak yüzündeki katı enerji, soğuk kararlılık ve ürkütücü ifadeyle, yüzüne her zaman sadece sakin ve kesin bir iradenin yansıdığı Menni'den ayırt ediliyordu. Menni bana bu adamın hikâyesini anlattı.
Menni'nin atası olan bu adam büyük bir mühendismiş. Sosyalist devrimden çok önce, Büyük Kanallar'ın açıldığı dönemde yaşamış; bu dev boyutlu çalışmalar onun yaptığı plana göre, onun yönetimi altında yürütülmüş. Ününü ve gücünü kıskanan birinci yardımcısı ona karşı bir entrika çevirmiş. Üzerinde birkaç yüz kişinin çalıştığı ana kanallardan biri, bataklık, sağlıksız bir yerden başlıyormuş. Binlerce işçi burada hastalanıp ölmüş, sağ kalanların arasında da hoşnutsuzluk baş göstermiş. Tam baş mühendisin, burada çalışırken canından olanların ailelerine ve hastalanarak çalışma gücünü yitirenlere emekli maaşı bağlanması için Merkezi Mars Hükümeti'yle görüşmeler yaptığı sırada baş yardımcı, hoşnutsuz işçiler arasında ona karşı gizli bir propaganda başlatmış: Büyük Çalışmalar Planı'nı tümüyle bozacağı için aslında olanaksız olduğu halde buradaki çalışmaların başka bir yere kaydırılması ve tamamen gerçekleştirilebilir bir şey olan baş mühendisin istifası talebiyle işçileri greve kışkırtmış. Baş mühendis bunları öğrendiği zaman açıklama yapması için baş yardımcısını yanına çağırmış ve onu oracıkta öldürmüş. Mahkemede her türlü savunmayı reddetmiş ve tek söylediği, bu davranışın haklı ve gerekli olduğuymuş. Uzun süreli hapis cezasına çarptırılmış.

Seçen Pelin Tan & Anton Vidokle Çeviren Ayşe Hacıhasanoğlu

Red Star (1908)

What first surprised me about the nature on Mars, and the thing I found most difficult to get used to, was the red vegetation. The substance which gives it this colour is similar in chemical composition to the chlorophyll of plants on Earth and performs a parallel function in their life process, building tissues from the carbon dioxide in the air and the energy of the sun. Netti thoughtfully suggested that I wear protective glasses to prevent irritation of the eyes, but I refused.
'Red is the colour of our socialist banner', I said, 'so I shall simply have to get used to your socialist vegetation'.
'In that case you must also recognise the presence of socialism in the plants on Earth,' Menni remarked. ' Their leaves also possess a red hue, but it is concealed by the stronger green colour. If you were to don a pair of glasses which completely absorb the green waves of light but admit the red ones, you would see that your forests and fields are as red as ours.'
I lack the time and space to describe the peculiar Martian flora and fauna, nor can I devote much attention to the atmosphere of the planet, which is pure and clear, relatively thin, but rich in oxygen. The sky is deep, dark green, and the most prominent celestial bodies are the sun — much smaller than it appears on Earth — the two tiny moons, and two bright evening or morning stars, Venus and Earth. All of this was strange and foreign to me then and seems splendid and precious to me now as I look back upon it, but it is not essential to the purpose of my narrative. The people and their relationships are what concern me most, and they were the most fantastic and mysterious of all the wonders of this fairy-tale world.
...
Above Menni's desk hung a portrait of a middle-aged Martian who resembled Menni, although his almost sinister expression of grim energy and cold resolve was alien to Menni, whose face merely reflected a tranquil and resolute will. Menni told me the story of this man's life.
He was one of Menni's ancestors, a great engineer who lived long before the social revolution, during the epoch of the Great Canals. It was he who planned, organised and supervised that grandiose project. His first assistant envied his fame and power and launched a conspiracy against him. Several hundred thousand men were employed on the construction of one of the main canals, which passed through a swampy, disease-infested region. Thousands perished, and great discontent spread among the survivors. While the chief engineer was busy negotiating with the central government of Mars about pensions for the families of the dead and the incapacitated, his assistant was secretly rousing the dissatisfied workers against him, inciting them to strike and demand transfers to other regions. This was impossible, as it would have disrupted the entire plan of the Great Project, but he also urged them to call for the resignation of the chief engineer, which, of course, was quite feasible. When the latter learned of all this, he summoned his assistant for an explanation and killed him on the spot. The engineer declined to defend himself at his trial, declaring that he considered his behaviour just and necessary. He was sentenced to a long prison term.

Selected by Pelin Tan & Anton Vidokle Translated by Charles Rougle

Zabel Yesayan

Yıkıntılar Arasında (1911)

Bir gece, çocuklar yattıktan sonra onları görmek istedim ve yatakhanelerine doğru yollandım. Unutulmaz ve tüyler ürperten bir tablo çıktı karşıma... Alabildiğine geniş koğuşta, sırayla yere serili yataklar üzerinde, yarı çıplak çocuk bedenlerinin karmaşasıydı bu. Yer darlığından sanki birbirlerine yapışık halde yatmışlardı, soluk alıp verme ve farklı sebeplerle hava boğucu, solumak imkânsız hale gelmişti. Yarı karanlıkta sarsıcı, karabasan gibi bir şey dolanmaktaydı. Çocukların vücutları çarşafsız yatakların kara kirinde kaybolmuş, sadece yer yer el ve kol hatları görülüyordu. Ve o yatakhaneler, saldırıya uğrayıp delik deşik edilmiş mezarlıklar gibi hüzünlü göründüler gözüme.

Bazen çocuklardan biri gördüğü rüyanın etkisiyle başını kaldırıyor, korkuyla etrafına bakınıyor ve bir çığlık atıyor. Bu çığlıkla yerdeki şekilsiz beden kümeleri hafifçe kıpırdamaya başlıyor ve bazen aralarından rahatı bozulmuş başka başlar da dikiliyordu. İlk günlerde çocuklardan birinin uykusunda sayıklamasıyla bir koğuş dolusu çocuğun, yarı uykulu ve korku içinde kalkarak nerede olduklarını anlamadan, kendilerini katliamın içinde sanarak bağrışmaya başladığı oluyormuş.

Soğukkanlılığımı korumaya kararlı olduğum halde bu şefkatten, anne sevgisi ve ilgisinden yoksun çocuk yığını beni derinden sarstı. Oradan uzaklaşmak istedim, varlığımızla uykularını bozabilirdik... Bazıları derin derin iç çekiyordu, hepsi de uyanmış, huzursuz bakışlar yöneltiyorlardı bize.

Çıkmaya hazırlanırken, ayaklarımın dibinde bir kız çocuğunu fark ettim, ışıl ışıl bir çift göz hiç kırpılmaksızın bana bakıyordu... Sarı saçları yastığının üstüne dağılmıştı; zayıf, ince boynu, çelimsiz kol ve bacakları hem ruhsal hem de fiziksel bir sefaleti temsil ediyorlardı. Kendimi tutamayıp ağlamaya başladım. Hıçkırıklarım boğuk olsa da çocuklar beni duyup uyandılar. Birkaç saniye sessizlik hüküm sürdü, tüm nefesler tutulmuştu... Başlar dikildi ve içlerinden biri ağlamaya başladı. Bu işaret üstüne hepsi birden, yüzlerce çocuk, korkunç bir sinir boşalmasıyla, sefil şiltelerinin üzerinde, çelimsiz uzuvlarıyla dövünerek ağlamaya, feryat figan ailelerini çağırmaya başladılar.

Yetimleri teskin etmek uzun zamanımızı aldı. Nihayet yorgun başları yastığa düştüğünde, hâlâ o küçük kızın ışıl ışıl gözleri üzerimdeydi. Gitmeden önce neden uyumadığını öğrenmek istedim; yanına yaklaştığımda, kollarını boynuma uzattı ve uzun bir süre beni yanında alıkoydu. Ayrılmadan önce hepsine bir kez daha baktım. Ortalık sessiz ve sakinleşmişti, artık sabaha kadar rahat uyuyacaklarını söylediler. Oysa bana öyle geliyordu ki o çocuklar durmaksızın, bükülmez bir inatla, geçirdikleri o dehşet günlerini rüyalarında yaşıyorlar ve karabasan, esmer kafalarının üzerinde sürekli dolanıp duruyordu.

Seçen Ayreen Anastas Çeviren Kayuş Çalıkman Gavrilof

Among the Ruins (1911)

One evening I expressed a desire to visit the children after they had gone to bed, and was ushered to their dormitory. A terrible, unforgettable sight met my eyes. In that spacious hall, on mats arranged in rows on the floor, was a welter of young, half-naked limbs... Because there wasn't enough room for all of them, the children seemed to be piled up on each other. What with their breathing and all their other exhalations, the air was stifling and unbreathable. Something unnameable, something nightmarish and unsettling drifted through the semi-obscurity. The children's bodies were indistinguishable from the blackness of the sheetless beds; only the outlines of their limbs could be made out here and there, an arm, a leg. Those rooms seemed as sad to me as desecrated, devastated graveyards.

Sometimes one of the children, prompted by a bad dream, would raise his head and look right and left, shuddering. One cry of his would be enough to throw all those shapeless, almost undifferentiated piles into agitated motion and, sometimes, uneasy heads would be lifted here and there. In the first few days, it sometimes happened that the ravings of one of the children rattled all the others sleeping in the same room; still half-asleep, not knowing where they were, they would all jump to their feet screaming, in the belief that they were reliving the hours of the massacre.

Although I had resolved to maintain my sangfroid, I was deeply shaken by that throng of children, deprived of affection and a mother's love and care... I decided to leave so that we wouldn't disturb their sleep with our presence. Some were sighing, and all had woken up and were casting uneasy glances our way...

We were getting ready to leave when I noticed a little slip of a girl almost directly at my feet. Two bright, unblinking eyes were looking at me. Her blond hair was strewn over the pillow, and her emaciated neck and emaciated arms and legs spoke of such severe mental and physical suffering that I lost control of myself, and started to cry. And, although I managed to stifle my sobs, the children heard me and woke up. For an instant, a strange stillness prevailed: they were all holding their breath; then heads were raised, and a child started to cry. At that, as if on signal, all at once, hundreds of children overcome by a terrifying attack of nerves suddenly began sobbing, screaming, and weeping, twisting and turning their frail, strengthless limbs on their shabby straw mats and calling out to the parents they had lost...

It took us a long time to calm them down. When their tired heads at last came to rest on their pillows, the little girl's two bright eyes were still looking at me. Before leaving, when I stepped closer to see why she hadn't gone back to sleep, she stretched out a pair of arms toward my neck and held me close for a long time... Before I left, I looked at all the children again. The room was quiet and peaceful. I was assured that now they would sleep soundly till morning. It seemed to me, however, that those children would dream unceasingly, with relentless insistence, of the days of horror they had lived through, and that the nightmare would hover constantly over their dark-haired heads.

Selected by Ayreen Anastas Translated by G. M. Goshgarian

Yeğişe Çarents / Yeghishé Charents

Seçilmiş Şiirler (1919–20)

UYKUSUZLUK
Süzülür dörtnala, süzülür atlar,
Süzülür karanlıkta, döver nallar,
Nallar döver, döver toprağı.
Gece nihayetsiz, yol iz belirsiz.

Koşturur yel gibi, koşturur atlar,
Kâh yakın, kâh uzak; döver nallar,
Nallar döver; döver şimdi şakaklarımı.
Dünya belirsiz, fani; dünya: Dikmek nalları!..

ÖLÜM HAYALETİ

Gerili yayı gibi metruk viyolonselin
Dehşetli bir özlemle ürperir yüreğim.
Son lir: Doruğudur o özlemlerimin
Yağlı urgan ve iki direk, göğe uzanan,
Bahtımın kara alayı sanki, sanki muradına ermemiş
Kadim bir vaat, ya da af sözü tutulmayan
İşte, şehirde darağacının direkleri şimdi,
Dikilmişler kibirle, beklerler asılacak olanı.
Dikilmişler bürünüp sessizliğe, iki direk: Birbirine sarılı
Ve salınır orta yerde, gevşekçe, ağır ağır,
Bir gri urgan; bu yürekler acısı günlerim gibi,
Öksüz Nairi ruhumun alevsiz kederi.
İnmiş çevresine ruhsuz bir akşam vakti
Ve gölgesiz bir sessizlik; kıpırtısız, kaçınılmaz,
Günlerin getirdiği keder gibi, nasıl da dayanılmaz,
Ölümün hüznüdür kıstıran benim bihaber yüreğimi.
Ve dükkânlar, alacakaranlık çökmüş üstlerine ve işte
Doluşmuş o insanlar şimdi direklerin çevresine,
Ölümün o kırık lirine bunca yakın dururken, ne isterler,
Bunca elem içinde, bunca gönülsüz toplanmışken?
Kim öyleyse, bunca zalim düşler kuran?
Kim, ışıklı sabahlarını ruhumun
Parıltısız akşamlara vardıran?
Neyin nesi şu gri urgan ve iki direk, göğe uzanan?
Ben olmalıyım herhal, yüreğimin bütün meczupluğuyla,
Size ateş getirmeyen uzaklardan...
Demek, ben olmalıyım arzulamayan, o lirin, nurlu
İlahi ezgilerini, Nairi ülkemin parlak geleceğini...

Peki, gideyim şimdi, avunmak bilmez özlemimle,
Ozan düşlerimle, tutkularımın ateşiyle,
Bir olup kasvetli şarkısıyla sefil günlerimin
Ve son sevdasıyla Nairi düşlerimin-
Sönen, mecalsiz günün akşamına sokulup
Gideyim gulyabani gibi, hayalet gibi
Uzatayım çatılmış direklerin özlemine boynumu
Ve sallanayım alnım açık, dehşetli... ...
Benden gayrı sakın kimse uğramasın gadre,
Sakın yanaşmasın darağacına başka bir gövde...
Ve görüversinler gözlerimin içinde asılmışı,
Ey tedirgin yurdum, senin nurlu yarınını!
Dışarı uğramış gözlerimde, şu asılmışlara özgü,
Görsün yarınki parlak günlerini onlar.
Benden gayrı sakın kimse uğramasın gadre,
Sakın düşmesin darağacına başka bir gölge...

Seçen Sonia Balassanian Çeviren Ohannes Şaşkal

Selected Poems (1919–20)

INSOMNIA

Horses galloping, galloping and galloping;
Throbbing in the dark, stomping the shoes.
Stomping the shoes, pounding the ground
The night is unbound, the path is unknown.

Horses are going, going and going,
They are near, they are far, stomping their shoes;
Stomping the shoes on my temples now,
Unknown is the world, a passage and death.

A VISION OF DEATH

Like a tightly stretched string of a forsaken cello,
My heart is vibrating with fears uncontrolled;
It is the peak of my longings—my very last lyre—
A tight rope that is hanging from crossed wooden poles.
Like the darkest derision of my fortune and doom,
An old pledge and promise, so vainly harangued,
The poles of the gallows stand proud in the city,
Patiently waiting for the one to be hanged.
The gallows stands silent—while there, in the center,
Glumly and gloomily, this dark rope still sways,
Like the flameless eruption of my orphaned sad being—
Out of these tender and heart breaking days.
A flameless sad evening has calmly descended,
A silence that is tearing the heavens apart,
Like the aching abrasion of today and tomorrow
Or the anguish of downfall interning my heart.
The stores, dimly stooped, and the crowd congregated
Around the gallows with ominous crossed wooden poles,
So close to death's dismal and delicate lyre—
Do they really seek something to be sadly consoled?
Who invented this vicious delusion?
Who has chosen to turn the bright dawns of my soul
Into shadowy evenings—this sinister gallows,
A dark rope that is hanging from crossed wooden poles.
Could it possibly be me and my heart faint and moonstruck,
That failed to deliver festive flames from afar
And wished that no lyre should be blessing the haloed
Hopes of my homeland and her forthcoming star?

So I will advance now. With a grief-stricken longing,
With a poet's ambitions, and the blazes in hand,
With the glowering song of my days so unsmiling,
With the last love and dream of my sweet native land,
I'll advance in this fading and flickering twilight,

Like a lonely ghost haunted, like a phantom long-chased,
To offer my neck to the crossed wooden poles—
Wishing to swing, oh so mournfully chaste!
May no other victim be claimed but me,
May no other feet make their steps to the gallows.
In my eyes of the hanged, oh my troubled motherland,
Let them see the halo of all your tomorrows.
In my eyes of the hanged, protruded and bulging,
Let them notice the halo of all your tomorrows.
May no other victim be claimed but me,
May no other shadow come close to the gallows.

Selected by Sonia Balassanian Translated by Edward Balassanian

Alfred North Whitehead

Süreç ve Gerçeklik (1929)

Her olgu, biçimlerinden fazlasıdır ve her biçim olgular dünyasının her yanına iştirak eder. Olgunun kesinliği, biçimleri sebebiyledir; ancak bireysel olgu bir yaratıktır ve yaratıcılık tüm biçimlerin ardındaki nihayettir; biçimlerle izah edilemez ve yaratıkları tarafından şekillendirilir.
...
Yaratıcılık evrensellerin evrenseli, nihai vakayı tanımlayandır. Münferiden evreni oluşturan çokluğun, müştereken evreni oluşturan tek gerçek duruma dönüşmesine vesile olan nihai ilkedir.

Çeviren Kerem Kabadayı

Process and Reality (1929)

Each fact is more than its forms, and each form 'participates' throughout the world of facts. The definiteness of fact is due to its forms; but the individual fact is a creature, and creativity is the ultimate behind all forms, inexplicable by forms, and conditioned by its creatures.
...
'Creativity' is the universal of universals characterising ultimate matter of fact. It is that ultimate principle by which the many, which are the universe disjunctively, become the one actual occasion, which is the universe conjunctively.

Walter Benjamin

Taze İncirler (1930)

Yeme konusunda her zaman ölçülü davranmış olan kimse, bir yemeği hiçbir zaman tam olarak deneyimlememiş, hiç idrak etmemiştir. Bu şekilde insan olsa olsa tat almayı öğrenir, ancak doymazlığı iştahın muntazam caddesinden oburluğun balta girmemiş ormanlarına sürükleyen yanlış yolu asla tanımaz. İştahın ölçüsüzlüğü ile onu tatmin eden şeyin tekdüzeliği oburlukta bir araya gelir. Tıkınmak her şeyden önce tek bir şey demektir: Kökünden sapına kadar yemek. Hiç kuşkusuz, imha edilenin içinde zevkin erişebildiğinden çok daha derinlere uzanır. İnsanın mortadellayı bir ekmek somunu gibi ısırırken, yüzünü bir kavunun içine sanki bir yastıkmış gibi gömerken, hışır hışır bir kağıttaki havyarları yalayıp yutarken ve koca bir tekerlek edam peyniriyle dünya üzerinde yenebilecek diğer ne varsa unutuvermesi gibi... Tüm bunları ilk nasıl öğrenmiştim? En zor kararlardan birini vermem gerekmesinden hemen önce gerçekleşti. Bir mektubun postalanması ya da yırtılıp atılması söz konusuydu. İki gündür yanımda gezdiriyordum ancak birkaç saatliğine aklımdan tamamen çıkmıştı. Çünkü gürültülü bir hafif trenle güneşin kemirip aşındırdığı arazilerin arasından geçerek Secondigliano'ya doğru gidiyordum. Köy tüm ağırbaşlılığıyla gündelik hayatın sükûneti içindeydi. Geçen pazar gününün cümbüşünden geriye kalan tek iz, uçlarında çarkıfelekler dönmüş, havai fişek ateşlenmiş direklerdi. Şimdiyse bomboş duruyorlardı. Direklerin bazılarının ortalarında Napolili bir azizin veya bir hayvanın resmi işlenmiş armalar takılıydı. Kadınlar açık ahırlarda oturmuş mısır koçanı soyuyordu. Sersemlemiş bir şekilde kendi yolumda aylak aylak gezinirken gölgelik bir yerde duran içi incir dolu bir el arabası gördüm. Arabaya doğru yönelmem tamamen boşgezerlikten, üçbeş Soldi karşılığında çeyrek kilo incir almamsa savurganlıktandı. Satıcı kadın oldukça cömertçe tarttı. Ancak siyah, mavi, açık yeşil, mor ve kahverengi meyveler el kantarının küfesindeyken kadının yanında meyveleri sarmak için kağıt olmadığı ortaya çıktı. Secondiglianolu ev kadınları alışveriş için kendi kaplarını yanlarında getiriyordu ve satıcı kadın seyyahlara karşı hazırlıksızdı. Ama ben meyveleri bırakıp gitmeye utandım. Böylece pantolon ve ceket ceplerim incirlerle dolu, uzanmış iki elimde incirler, ağzımda incirlerle oradan ayrıldım. Yemeden duramıyordum; beni ele geçirmiş olan bu etine dolgun meyve yığınından bir an önce kurtulmaya çalışmalıydım. Ama bu artık yemek değil, daha çok yıkanmak gibiydi; o reçinemsi koku tüm eşyalarıma işlemiş, ellerime yapışmış, önüme kattığım yükümü çevreleyen havayı kaplamıştı. Ardından bıkkınlık ve tiksintiden oluşan son dönemeçler de katedildiğinde umulmadık bir damak manzarasına geçit veren lezzetin zirvesi geldi: Yarılmış meyve etinin perçemi andıran lifli dalgalarından başkasını bilmeyen tatsız, eşiksiz, yeşilimsi bir açgözlülük seli; zevkin alışmışlığa, alışmışlığın kötü bir huya topyekûn dönüşümü. O incirlere karşı içimde nefret kabardı; hepsini bitirip özgür olmak, bu dolup taşan, patlayan şeyleri başımdan savmak için acele ediyordum; imha etmek için yedim. Isırmak en kadim amacını yeniden bulmuştu. Cebimin dibindeki son inciri çekip aldığımda mektup da ona yapıştı. Mektubun kaderi o anda belli olmuştu; o da büyük arınmaya kurban gitmek zorundaydı; mektubu alıp yırtarak bin parçaya ayırdım.

Seçen Meriç Algün Ringborg Translated by Kerem Kabadayı

Fresh Figs (1930)

No one who has never eaten a food to excess has ever really experienced it, or fully exposed himself to it. Unless you do this, you at best enjoy it, but never come to lust after it, or make the acquaintance of that diversion from the straight and narrow road of the appetite which leads to the primeval forest of greed. For in gluttony two things coincide: the boundlessness of desire and the uniformity of the food that sates it. Gourmandising means above all else to devour one thing to the last crumb. There is no doubt that it enters

more deeply into what you eat than mere enjoyment. For example, when you bite into mortadella as if it were bread, or bury your face in a melon as if it were a pillow, or gorge yourself on caviar out of crackling paper, or, when confronted with the sight of a round Edam cheese, find that the existence of every other food simply vanishes from your mind. – How did I first learn all this? It happened just before I had to make a very difficult decision. A letter had to be posted or torn up. I had carried it around in my pocket for two days, but had not given it a thought for some hours. I then took the noisy narrow-gauge railway up to Secondigliano through the sun-parched landscape. The village lay in still solemnity in the weekday peace and quiet. The only traces of the excitement of the previous Sunday were the poles on which Catherine wheels and rockets had been ignited. Now they stood there bare. Some of them still displayed a sign halfway up with the figure of a saint from Naples or an animal. Women sat in the open barns husking corn. I was walking along in a daze, when I noticed a cart with figs standing in the shade. It was sheer idleness that made me go up to them, sheer extravagance that I bought half a pound for a few soldi. The woman gave me a generous measure. But when the black, blue, bright green, violet and brown fruit lay in the bowl of the scales, it turned out that she had no paper to wrap them in. The housewives of Secondigliano bring their baskets with them, and she was unprepared for globetrotters. For my part, I was ashamed to abandon the fruit. So I left her with figs stuffed to my trouser pockets and in my jacket, figs in both of my outstretched hands, and figs in my mouth. I couldn't stop eating them and was forced to get rid of the mass of plump fruits as quickly as possible. But that could not be described as eating; it was more like a bath, so powerful was the smell of resin that penetrated all my belongings, clung to my hands and impregnated the air through which I carried my burden. And then, after satiety and revulsion – the final bends in the path – had been surmounted, came the ultimate mountain peak of taste. A vista over an unsuspected landscape of the palate spread out before my eyes – an insipid, undifferentiated, greenish flood of greed that could distinguish nothing but the stringy, fibrous waves of the flesh of the open fruit, the utter transformation of enjoyment into habit, of habit into vice. A hatred of those figs welled up inside me; I was desperate to finish with them, to liberate myself, to rid myself of all this overripe, bursting fruit. I ate to destroy it. Biting had rediscovered its most ancient purpose. When I pulled the last fig from the depths of my pocket, the letter was stuck to it. Its fate was sealed; it, too, had to succumb to the great purification. I took it and tore it into a thousand pieces.

Selected by Meriç Algün Ringborg Translated by Rodney Livingstone

Katarzyna Kobro & Władysław Strzemiński

Uzay Kompozisyonları: Uzay-Zaman Ritmi ve Hesaplamaları (1931)

Uzay doğrudan kavranılabilecek bir şey değil ve kendi içinde neredeyse algılanamazdır. Uzayı, onun sınırlarından biri ile karşılaşarak deneyimleyebiliyoruz.

Seçen Ania Soliman Seçen Hüseyin Nacak

Space Compositions: Space-Time Rhythm and Its Calculations (1931)

Space is not directly graspable and in itself is almost imperceptible. We are able to experience space by encountering one of its borders.

Selected by Ania Soliman Translated by Ania Soliman

Virginia Woolf

Dalgalar (1931)

Güneş daha doğmamıştı. Deniz, gökyüzünden yalnızca, kumaşın kıvrımlarını andıran belirsiz kıpırdanmalarla ayrılıyordu. Yavaş yavaş tanyeri ağardıkça ufukta denizle göğün arasında, kara bir çizgi yayıldı; yol yol oldu gri kumaş yoğun çırpınmalarla birbiri ardından, derinden, birbirini izleyen, birbirini kovalayan, sürekli...

Kıyıya yaklaştıkça yükseldi her çizgi, topladı kendisini, dağıldı, ak damlacıklardan ince bir örtü serdi kumlara. Uykusunda bilinçsizce soluk alıp veren birinin iç çekmesi gibi durakladı dalga, sonra yeniden yayıldı. Eski bir şarap şişesindeki tortu dibe çökmüş, camı yeşile kesmişçesine ufuktaki kara çizgi yavaş yavaş belirginleşti. Ardından da gökyüzü açıldı; oradaki beyaz tortu çökelmiş ya da ufkun altına uzanmış bir kadının kolu bir lambayı kaldırmış gibi ak, yeşil, sarıdan çizgiler, yelpaze kanatları denli yayıldı gökyüzüne. Sonra kadın lambasını yükseltti, yükseltti: Tel tel oldu sanki hava; şenlik ateşinden kükreyerek yükselen dumanlı yalımlara benzer kızıl, sarı dillerde titreyerek, yanarak yeşil yüzeyden koptu. Şenlik ateşinin dilleri, gri gökyüzünün ağırlığını üzerinde yükselten, onu yumuşak maviden milyonlarca atoma dönüştüren bir tek buğuda, akkorda eridi ağır ağır. Denizin yüzeyi saydamlaştı usulca, koyu çizgiler silininceye kadar küçük küçük dalgalanarak, parıldayarak uzandı. Lambayı tutan kol onu yavaş yavaş yükseltti, yükseltti geniş bir yalım dilimi iyice belirgin oluncaya dek; ateşten bir yay ufkun kıyısında tutuşuyordu, çevresinde deniz altın ışıklarla donandı.

Çeviren Oya Dalgıç

The Waves (1931)

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woollen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. The surface of the sea slowly became transparent and lay rippling and sparkling until the dark stripes were almost rubbed out. Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold.

Georges Simenon & Leon Trotsky

Leon Troçki Röportajı (1933)

Troçki'yle yapacağım bir röportaj için kendimi yaşlı ve eski Konstantinopolis'i İstanbul ve Galata'ya bağlayan, Paris'teki Pont Neuf'ten çok daha işlek bir köprünün üzerinde buldum. Niye Poissy, Bougival ya da Saint-Cloud taraflarında, Seine nehrinin üzerinde geçirilen güzel bir pazar günü izlenimine kapıldım? Hiç bilmiyorum.

Birbirine karışmış iskelelerdeki gemilerin tamamı bana bateaux-mouche'ları düşündürüyor. Daha mı büyükler? Kesinlikle. Hatta hafiften denizci havası da taşıyorlar ve pervane tuzlu suyu dövüp duruyor. Ama bu bir oran meselesi. Tüm dekor çok daha büyük, gökyüzü bile daha uzak.

Burada bir yaka Avrupa, diğeri Asya. Seine'deki römorkör ve mavnaların yerini Karadeniz'e doğru giden ya da Çanakkale Boğazı'na sokulacak büyük kargo gemileri ve dünyanın tüm ülkelerinin bayraklarının uçuştuğu gemiler alıyor.

Troçki? Kendisine iki gün önce bir röportaj teklif etmek için yazdım. Ertesi günün sabahı telefonun sesiyle uyandırılmıştım bile.

— Bay Simenon? Ben Troçki'nin sekreteriyim. Bay Troçki sizi saat 4'te kabul edecek. Açıklamalarının çoğunlukla çarpıtılması sebebiyle Bay Troçki'nin soruların kendisine önceden gönderilmesini arzu ettiğini size söylemeliyim. O da sizi yazılı olarak cevaplayacak...

Üç soru sordum. Gökyüzü mavi; hava, koyu yeşil yosunların dalgalanışının açıklıkla görüldüğü derin su kadar duru. Marmara Denizi'nde, İstanbul'a bir saat uzaklıkta, burada basitçe "Adalar" olarak adlandırılan dört ada var su üstünde ve biz çoktan ilkinin iskelesine yanaştık.

...

İşte Prinkipo, bir yerlerinde Troçki'nin evinin bulunduğu ada.

...

Troçki? Bir araba, villaların çevrelediği bir yol boyunca beni götürüyor. Çoğu satılık ya da kiralık, zira kriz Türkiye'de de devam ediyor. Panjurlar kapalı ama bahçeler neredeyse obez denecek irilikte güllerle dolu. Aşağıda durgun denizin maviliği yansıyor. Araba duruyor. Arabacım kolunu uzatıyor. Bana sadece iki duvar arasındaki daracık bir sokağı inmek kalıyor. Hava, su, yapraklar, gökyüzü, her şey o kadar sessiz, o kadar hareketsiz ki aralarından geçerken güneş ışınları kırılacakmış gibi geliyor.

Bununla birlikte ızgaranın arkasında bir adam var. Türk polisi ceketinin açık yakasından beyaz bir gömlek görünüyor ve bahçesinde kendi halinde takılan bir emekli gibi ayağına yumuşak terliklerini geçirmiş.

Oradan bir başka polis çıkıyor, bu seferki sivil giyimli ya da sadece gömlek giymiş, çünkü yıkanmış ve kulaklarını bir havlunun ucuyla temizliyor.

— Bay Simenon?

100 metreye 50 metreden büyük olmayan sık bir bahçedeyim. Küçük bir köpek tozun içinde yuvarlanıyor. Bir hamakta mola vermiş genç bir adam İngilizce bir broşür okuyor ve bana bir bakış bile atmıyor.

...

— Bay Simenon?

...

— Kendisini şimdi görmek ister misiniz?

Odalarda duvarlar çıplak, tamamen beyaz, sadece raflar ve oyalanacak kitaplar var. Kitaplar tüm dillerde ve kapağı oldukça eprimiş [Louis-Ferdinand Céline'in romanı] Gecenin Sonuna Yolculuk'u ayırt ediyorum.

— Bay Troçki daha yeni bitirdi ve çok derinden sarsıldı. Zaten edebiyat alanında en iyi bildiği Fransız edebiyatıdır.

Troçki elimi tutmak için ayağa kalkıyor, ardından beni hafifçe süzerek çalışma masasına tekrar oturuyor.

Onu binlerce defa tarif ettiler, ben de bunu yapmak istemiyorum. İstediğim, hissettiğim sakinlik ve dinginlik izleniminin aynısını vermek, evin içindeki, dekordaki, bahçedeki sakinliğin ve sessizliğin aynısını.

Troçki basit ve samimi şekilde, sorularıma verdiği yanıtları içeren daktiloya çekilmiş sayfaları veriyor bana.

— Bunları Rusça yazdırdım ve sekreterim bu sabah çevirdi. Sizden sadece saklamam için ikinci bir kopya rica edeceğim.

Masanın üstünde tüm dünyadan dağınık gazeteler ve yığının altında da *Paris-Soir var*. Troçki gelişimden önce mi göz attı?

Açık kapıdan, bahçenin ucunda iki teknenin salındığı küçücük bir iskele görünüyor: yöreye ait küçük bir kayık ve takılıp çıkarılabilen bir motora sahip bir kano.

— Gördüğünüz gibi, sabahın altısından beri balık tutuyorum...

Polislerinden birini beraberinde götürmek zorunda olduğunu söylemiyor bana, ama ben biliyorum.

Bir hareketle neredeyse beş kilometre ötedeki Anadolu tepelerini gösteriyor.

— Kışın orada ava çıkılıyor...

Masasında, gazetelerin yanında yazmaya başlanmış bir makale.

Hepsi bu, evdeki tüm hayat bu. Günde bir ya da çoğunlukla iki defa Troçki Marmara'nın sakin sularına ağlarını ve oltalarını atıyor.

Zamanının geri kalanında, dünyaya hem çok yakın hem de uzakta olan bu odada oluyor.

— Maalesef gazeteleri birkaç gün gecikmeli alabiliyorum.

Gülüyor. Dinlenmiş bir yüz, sakin bir bakış. Fakat bu bir çabanın ödülü mü? Gücünü zorlamak zorunda mı? Çalışmasına devam etmek için nekahet döneminde olan birinin tereddütlü hareketlerini anımsatan bu sakınımlı hayata katlanmak zorunda mı?

Belki de sadece bilgelik mi?

— Bana soru sorabilirsiniz.

Doğru. Sadece burada anlatacaklarını yayımlamamaya söz verdim. Troçki bana vermiş olduğu açıklamaları yorumluyor. Sesi, hareketleri, çevredeki sükûnetin uyumu.

Uzun uzun Hitler'den bahsediyoruz. Konu kafasını meşgul ediyor. Kaygılı olduğu hissediliyor. Avrupa'nın hemen her yerinde işittiğim çelişkili görüşleri tekrar ediyorum kendisine, Führer'in eseri hakkında değil ama kişiliği ve özgün değeri hakkındakileri.

Berlin'den bu kadar uzakta, Prinkipo'daki bu evde, beni etkileyen bir-iki kelimeyi sarf ettiğim için verdiğim söze ihanet ettiğime inanmıyorum.

— Hitler kendini de işini yaparken yarattı. Derece derece, safha safha mücadele sırasında öğrendi.

Sorularıma verilen yanıtlar mı? Beraber okuyalım.

Seçen William Kentridge Çeviren Ceyda Akaş Kabadayı

Interview with Leon Trotsky (1933)

In order to interview Trotsky I found myself on the bridge that connects old and new Constantinople, Stamboul and Galata, a bridge more crowded than the Pont-Neuf in Paris. Why do I have an impression of a beautiful Sunday on the Seine near St. Cloud, or Bougival or Poissy? I have no idea.

All the boats around the tangled boarding planks make me think of *bateaux-mouches*. Are they bigger? To be sure. They even have a marine air, and the propeller beats against the salty water. But it's a question of proportion. The entire *décor* is more vast, the sky itself farther away.

Here one bank is called Europe and the other Asia. In place of the tugs and barges of the Seine there are many cargo ships and liners flying flags of all the countries of the world that head out to the Black Sea, or weave through the Dardanelles.

Trotsky? I wrote to him the day before yesterday to ask him for an interview. Yesterday morning I was already awakened by the ringing of the telephone.

'M. Simenon? This is M. Trotsky's secretary. M. Trotsky will receive you tomorrow at 4:00. Before this I must tell you that M. Trotsky, whose declarations have been too often twisted, would like to receive your questions in writing in advance. He'll respond in writing ...'

I asked three questions. The sky is blue, the air as limpid as the deep waters where the movements of dark green algae can nevertheless be seen. Down there, in the Sea of Marmora, one hour from Constantinople, four islands emerge, the 'Islands' as they are called here, and we are already touching the landing dock of the first of them.

...

And here is Prinkipo, the island where Trotsky's house somewhere stands.

...

Trotsky? A cart carries me along a route lined with villas. Many are for sale or rent, for the crisis is hard in Turkey, too. The blinds are closed, but the gardens are full of roses so fat that they seem to be obese. On the other side we glimpse the smooth blue sea. The cart stops. The coachman extends his arm. All I have left is to descend via an alleyway between two walls. Everything is so calm, so immobile, the air, the water, the leaves, the sky that in passing one has the impression of breaking the sun's rays.

Yet there is a man behind the grill. His Turkish police officer's tunic is open on a white shirt and, like a peaceful retiree in his garden, he's wearing soft shoes.

Another policeman comes out, this one in plainclothes, or rather in shirt sleeves, for he's just finished washing himself and he's drying his ears with the end of a towel.

'Monsieur Simenon?'

I am in a lush garden that's only 100 metres by fifty. A little dog rolls in the dust. A dishevelled young man, in a hammock, reads an English pamphlet without even looking up at me.

...

'Monsieur Simenon?'

...

'Would you like to see him now?'

The walls are naked in the rooms, white, and there are only bookshelves to lend a little diversity. The books are in all languages, and I notice *Voyage au bout de la nuit* with a worn-out cover.

'M. Trotsky just read it and he was deeply moved. By the way, when it comes to literature it's the French that he knows best.'

Trotsky rises to give me his hand, then sits at his desk, gently allowing his regard to light on my person. He's been described a thousand times, and I wouldn't like to attempt it myself. What I'd like to do is give the same impression of calm and serenity that I received, the same calm, the same serenity as in the garden, in the house, in the *décor.*

Trotsky, simple and cordial, extends to me the typed pages that contain his responses to my questions.

'I dictated them in Russian and my secretary translated them this morning. I would only ask of you that you sign a second copy that I will keep.'

There are newspapers from all over the world spread across his desk, and Paris-Soir is on the top of the pile. Did Trotsky go through it before my arrival?

Through the open bay window is glimpsed a minuscule port at the end of the garden where two boats float: a little Turkish *caique* and a motorboat.

'You see,' Trotsky smiled, ' I've been fishing since six o'clock in the morning.'

He doesn't tell me that he's forced to bring one of the policemen, but I know it.

With a gesture he points out the hills of Asia Minor, which are barely five kilometres away.

'Over there there's hunting in the winter ...'

On the table, near the newspapers, an article that he's begun.

That's the whole life of the household. Once, often twice a day, Trotsky goes to put his lines in the calm waters of the Sea of Marmora.

The rest of the time he is in this office, at one and the same time so far and so close to the world.

'Unfortunately, I only get the newspapers several days late.'

He smiles. His face is at rest, the gaze tranquil. But isn't this at the price of an effort? Isn't he forced to save his strength? In order to continue his work, doesn't he force himself to follow this prudent life, which make one think of the hesitant gestures of a convalescent?

But perhaps this is nothing but wisdom.

'You can question me.'

It's true. But what will now be said I promised not to publish. Trotsky comments on the declarations he gave me. And his voice, his gestures are at one with the ambient peace.

We talk at length about Hitler. The subject preoccupies him. One can feel how worried he is. I repeat to him the contradictory opinions I heard around Europe, not on Hitler's work, but on his personality, on his very worth.

I don't think I'm betraying my promise in repeating some of the phrases that struck me in the house in Prinkipo, so far from Berlin.

'Little by little Hitler made himself as he accomplished his work. He learned step by step, stage by stage, over the course of the struggle.'

The answers to my questions? We read them together.

Selected by William Kentridge Translated by Mitch Abidor

T. S. Eliot

Dört Kuartet — "Burnt Norton" (1936)

Şimdiki zaman ve geçmiş zaman
Belki birliktedir gelecek zamanda,
Ve gel-zamanı kapsar geçmiş zaman.
Zamanların hepsi ölümsüzce varsa
Zamanların hiçbiri kurtarılamaz.
Ne olabilirdi, bir soyutlamadır ki
Sürekli bir olanak halinde kalır
Bir varsayım dünyasında ancak.
Ne olabilirdi ile ne oldu soruları
Tek bir sonu imler ki daima vardır.
Anılarda yankılanır ayak sesleri
Geçitten aşağı ki bizler geçmedik
Hiç açmadığımız kapıya doğru

Gül bahçesine. Sözlerim yankılanır
Böylece, kafanızda.
Ama neden
Tedirgin eder gül tasındaki tozları,
Bilmiyorum.

Öbür yankılar
Çınlar bahçede. İzlesek mi onları?
Çabuk, dedi kuş, bulun onları, bulun,
Tam köşede. Çitteki ilk gedikten,
İlk dünyamıza bizim, izlesek mi
Düzenci ardıçkuşunu? İlk dünyamıza.
Oradaydı onlar, ağırbaşlı, görünmez.
İlerleyerek çiğnemeden ölü yaprakları,
Güz sıcağında, tınlayan havada,
Ve cıvıldadı kuş, yanıtlarcasına
Çalılığa sinmiş duyulmadık müziği,
Ve belirsiz bakış uzandı, çünkü güller
Görülmüş çiçeklerin görünüşündeydi.
Oradaydık konuklarla biz, ağırlanan ve ağırlayan.
Sonra ilerledik, onlar da, tören düzeninde,
Issız bahçe yolundan şimşir çevreli göbeğe,
Çünkü seyredecektik boşaltılmış havuzu.
Kuruydu havuz, kuru beton, boz kenarlı,
Ama havuz günışığından bir suyla doluydu,
Ve nilüfer yükseldi, sessizce, sessizce,
Yüzey parıldadı, sanki yüreğiydi ışığın,
Ve onlar arkamızdaydı, havuzda yansıyarak.
Derken bir bulut geçti ve boşaldı havuz.
Gidin, dedi kuş, çünkü ağaçlar çocuk doluydu,
Coşkuyla gizlenmiş, dokunsan gülecekler.
Gidin gidin gidin, dedi kuş, insanoğlu
Dayanamaz bunca çok gerçeğe.
Geçmiş zaman ve gelecek zaman
Ne olabilirdi ile ne oldu soruları
Tek bir sonu imler ki daima vardır.
...
Durağan noktasında dönen dünyanın. Ne ten ne tensizlik;
Ne bir yerden ne bir yere; durağan noktada, ordadır raks,
Ama ne tutuş var ne hareket. Buna durağanlık demeyin,
Orda geçmişle gelecek birleşir. Ne hareket bir yerden
ne de bir yere,
Ne yükseliş ne düşüş. O nokta olmasa, durağan nokta,
Raks olmazdı ki hiç, oysa yalnızca raks var.
Ancak diyebilirim ki oradaydık, ama diyemem nerede.
Ve diyemem nice kaldık, bu, zamanını saptamak olur.

Seçen Christine Taylor Patten Çeviren Suphi Aytimur

Four Quartets — 'Burnt Norton' (1936)

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.
But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
In the autumn heat, through the vibrant air,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at.
There they were as our guests, accepted and accepting.
So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty.
Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.
Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.

Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
...
At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is.
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor
towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

Selected by Christine Taylor Patten

Herbert Marcuse

Otorite Üzerine Bir Çalışma (1936)

Kişinin varlığı farklı alanlara mensup ve bölünebilir olarak düşünülmedikçe birey, kişi olarak aynı zamanda hem özgür hem özgür-olmayan, hem özerk hem de yaderk olamaz. Benliğin "töz" olarak maddeselleştirilmesinden vazgeçildiğinde böyle düşünmek tamamıyla mümkündür. Ancak belirleyici olan bu bölünmenin nasıl gerçekleştiğidir. Bölüştürme dualistik bir şekilde, ikiye ayırma olarak yapılır: nispeten kendi içine kapalı iki alanla başlanır; bunlardan birisi tümüyle özgürlük âlemi, diğeriyse tümüyle özgür-olmama âlemi olacak şekilde, birer totalite olarak özgürlük ve özgür-olmama bu alanlara paylaştırılır.

Seçen Grace Schwindt Çeviren Kerem Kabadayı

A Study on Authority (1936)

The individual can't be free and unfree, autonomous and heteronomous, unless the being of the person is conceived as divisible and belonging to various spheres. This is quite possible once one ceases to hypostatise the I as the 'substance'. But the decisive factor is the mode of this division. If it is undertaken dualistically, the world is split in half: two relatively self-enclosed spheres are set up and freedom and unfreedom as totalities divided between them in such a way that one sphere is wholly a realm of freedom and the other wholly a realm of unfreedom.

Selected by Grace Schwindt Translated by Joris De Bres

Walter Benjamin

Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair (1938)

Marx'ın zaman zaman şakadan sözünü ettiği bir şey olan malın ruhu, eğer gerçekten var olsaydı, özdeşleyim yanı açısından herhalde ruhlar evreninde o güne kadar rastlanmış en güçlü ruh olurdu. Çünkü her insanı, eline ve evine geçmek istediği bir alıcı olarak görürdü. Özdeşleyim, Flâneur'ün kalabalık içersinde kendini kaptırdığı esrikliğin doğasını oluşturur. "Şair, gönlünce kendisi ve bir başkası olabilme gibi eşsiz bir ayrıcalıktan yararlanan insandır. Tıpkı bir beden aramak için dolanıp duran ruhlar gibi, şair de istediği zaman bir başkasının kişiliğine girer. Herkesin kişiliği ona açıktır; eğer belli yerler kapalıymış gibi gözüküyorsa, bunun nedeni o yerlerin şairin gözünde görülmeye değer olmayışıdır." Burada dile gelen, malın kendisidir. Hatta son sözler, içi güzel ve pahalı şeylerle dolu bir vitrinin önünde yutkunup duran birine malın neler fısıldadığı hakkında epey sağlam bir fikir verebilecek niteliktedir. Bu güzel ve pahalı şeyler, vitrinin önünden geçeni beğenmemişlerdir ve onunla özdeşleşmezler. "Les foules" şiirinin cümlelerinde, başka sözcüklerle olmak üzere, fetişin kendisi konuşur; bu fetişle birlikte Baudelaire'in hassas yaradılışı, olağanüstü güçlü titreşimler oluşturur; bu titreşimler sayesinde anorganikle özdeşleşme, Baudelaire'in esin kaynaklarından birine dönüşmüştür.

Seçen Daria Martin Çeviren Harry Zohn

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism (1938)

If the soul of the commodity which Marx occasionally mentions in jest existed, it would be the most empathetic ever encountered in the realm of souls, for it would have to see in everyone the buyer in whose hand and house it wants to nestle. Empathy is the nature of the intoxication to which the *flâneur* abandons himself in the crowd. 'The poet enjoys the incomparable privilege of being himself and someone else as he sees fit. Like a roving soul in search of a body, he enters another person whenever he wishes. For him alone, all is open; if certain places seem closed to him, it is because in his view they are not worth inspecting'. The commodity itself is the speaker here. Yes, the last words give a rather accurate idea of what the commodity whispers to a poor wretch who passes a shop-window containing beautiful and expensive things. These objects are not interested in this person; they do not empathise with him. In the sentences of the significant prose poem 'Les Foules' there speaks, with other words, the fetish itself with which Baudelaire's sensitive nature resonated so powerfully; that empathy with inorganic things which was one of his sources of inspiration.

Selected by Daria Martin Translated by Harry Zohn

Walter Benjamin

Tarih Felsefesi Üzerine Tezler (1940)

Klee'nin "Angelus Novus" diye bilinen bir tablosunda, sanki hep öyle bakıp seyretsin diye yapıldığı yerden artık neredeyse kalkıp başka yerlere gideceğe benzeyen bir melek tasvir edilmiştir.

Gözleriyle dik dik bakan, ağzı açılmış, kanatları gerilmiş, bu insanoğlunun tarihin tasvirini yapmasıdır. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları gibi görebildiğimiz olayları, o ardı ardına dizilmiş yıkımlar ve felaketler yığını olarak tek bir katastrof biçiminde görmektedir. Melek, kendisine kalsa orada daha duracak, ölüleri ayaklandıracak ve yıkılmış, parçalanmış her şeyi yeniden bir tümlüğe kavuşturacak gibidir. Fakat Cennet'ten bir fırtına kopup gelmektedir; meleğin kanatlarına çarpan rüzgâr öylesine şiddetlidir ki, melek artık kapatamaz olmuştur kanatlarını. Bu fırtına, karşı konulmaz biçimde meleği, arkasını döndüğü geleceğe doğru uçurmakta, önündeki döküntü ve moloz yığını ise yerden göklere doğru yükselmektedir. Bu fırtına, bizlerin ilerleme dediğimiz şeydir.

Seçen Francis Alÿs Çeviren Ünsal Oskay

Theses on the Philosophy of History (1940)

A Klee painting named Angelus Novus shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.

Selected by Francis Alÿs

T. S. Eliot

Dört Kuartet — "East Coker" (1940)

Tekrarladığımı söylüyorsun
Önceden söylediğim şeyleri. Söyleyeceğim yine.
Söyleyeyim mi yine? Oraya varabilmek için,
Olduğun yere varabilmek, olmadığın yerden
Bir yoldan geçmelisin ki orada esriklik yoktur.
Bilmediğin şeylere erişmek için
Bir yoldan geçmelisin ki bilisizlik yoludur.
Edinmediğin şeyleri edinmek için
Edinmemişlik yollarından geçmelisin.
Sen ne değilsen ona erişmek için
Bir yoldan geçmelisin ki sen yoksun.
Ve bilmediğin her neyse, bildiğin tek şeydir o
Ve edindiğin şeyler edinmediğin şeylerdir
Ve nerede isen orada değilsindir.

Seçen Christine Taylor Patten Çeviren Suphi Aytimur

Four Quartets — 'East Coker' (1940)

You say I am repeating
Something I have said before. I shall say it again.
Shall I say it again? In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,
You must go by a way wherein there is no ecstasy
In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.
In order to possess what you do not possess
You must go by the way of dispossession.
In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.

Selected by Christine Taylor Patten

Maurice Blanchot

Ölüm Hükmü (1948)

Pek çok kez yaptığım gibi yatağın kenarına oturdum. Onu hayal ettiğimden daha uzun duruyordu; başı küçük bir yastıkta dinleniyordu ve bu yüzden canlı bir insandan çok sırtüstü yatan bir kuklanın kıpırtısızlığına sahipti. Yüzü ciddi ve hatta sertti. Sımsıkı kapalı dudakları, son anda şiddetle kenetlenen ve şimdi bile gevşemeyen dişleri aklıma getirdi. Gözkapakları yarı kapalıydı. Siyah saçlarının parlaklığı yanında teninin çarpıcı beyazlığı kalbimi burktu. Bir zamanlar capcanlı olan. İşte o zaman ellerine baktım. Çok şükür ki kavuşmamışlardı, fakat çarşafın üstünde eğri bir şekilde duruyorlardı, parmakları hafifçe büken son bir kasılmayla hantalca pençeleşmişlerdi. Hareket etmek için gösterdikleri son çabanın beceriksizliğiyle o denli küçük, o denli çelimsiz ve o büyük ruhun yapa yalnız verdiği sonsuz savaş için o denli çelimsiz görünüyorlardı ki bir an için üzüntüye boğuldum. Onun üzerine eğildim, ilk adıyla seslendim ve hemen –bir saniye bile geçmediğini söyleyebilirim– kapalı ağzına sıkışmış bir nefes dışarı çıktı, yavaş yavaş ince ve zayıf bir çığlıkla karışan bir iç çekiş; neredeyse aynı anda –bundan eminim– kolları kımıldadı, kalkmaya çalıştı. O sırada göz kapakları tamamıyla kapalıydı. Fakat, bir belki iki saniye sonra ansızın açıldılar ve açıldıklarında anlatamayacağım korkunç bir şeyi açığa çıkardılar, yaşayan bir varlığın maruz kalabileceği en korkunç bakıştı bu; ve sanırım eğer o anda titreseydim ve korksaydım, her şey yok olabilirdi. Fakat sevgim o kadar büyüktü ki o anda olanların tuhaflığını bile düşünmedim; böyle bir düşünce bende asla var olmadı, beni ona doğru çeken o sonsuz an yüzünden olanlar bana tamamen doğal geliyordu, onu kollarıma aldım kolları bana sıkıca tutundu, bu andan itibaren yalnız canlı değil aynı zamanda doğal, neşeli ve nerdeyse tamamen iyileşmişti.

Seçen Sarkis Çeviren Arzu Dalgıç Aydın & Berna Kılınçer

Death Sentence (1948)

I sat down on the edge of the bed, as I had done many times. She was a little more stretched out than I would have imagined; her head lay on a little cushion and because of that she had the stillness of a recumbent effigy and not of a living being. Her face was serious and even severe. Her lips, tightly pressed together, made me think of her violently clenched teeth which had shut at the last moment and even now did not relax. Her eyelids, too, were lowered. Her skin, strikingly white next to the black brilliance of her hair, wrung my heart. She who had been absolutely alive was already no more than a statue. It was then that I looked at her hands. Fortunately they were not joined, but as they lay askew on the sheet, awkwardly clutched in a last contraction which slightly twisted the fingers, they seemed so little to me, so diminished by the clumsiness of their last effort, so much too weak for the immense battle which that great soul had fought, all alone, that for an instant I was overwhelmed by sadness. I leaned over her, I called to her by her first name; and immediately – I can say there wasn't a second's interval – a sort of breath came out of her compressed mouth, a sigh which little by little became a light, weak cry; almost at the same time – I'm sure of this – her arms moved, tried to rise. At that moment, her eyelids were still completely shut. But a second afterwards, perhaps two, they opened abruptly and they opened to reveal something terrible which I will not talk about, the most terrible look which a living being can receive, and I think that if I had shuddered at that instant, and if I had been afraid, everything would have been lost, but my tenderness was so great that I didn't even think about the strangeness of what was happening, which certainly seemed to me altogether natural because of that infinite movement which drew me towards her, and I took her in my arms, while her arms clasped me, and not only was she completely alive from that moment on, but perfectly natural, gay and almost completely recovered.

Selected by Sarkis Translated by Lydia Davis

Simone Weil

İnsan Olmanın Yükümlülükleri Üzerine Bir Açıklama Çalışması (1949)

Dünyanın dışında bir gerçeklik var, yani zamanın ve uzayın dışında, insanın zihinsel evreninin dışında, insan becerilerinin ulaşabileceği alanın dışında.
Bu gerçekliğe insan kalbinin tam merkezinde karşılık gelen, her daim orada bulunup bu dünyadaki başka hiçbir nesnede bulunmayan, mutlak iyiye duyulan özlemdir.
Ölümlü dünyada bu gerçeklik, insan düşüncesinin dönüp dolaşıp tosladığı abeslikler ve çözümsüz çelişkilerde de tezahür eder.
Nasıl ki bu dünyanın gerçekliği olguların yegâne temeliyse, öteki gerçeklik de iyinin yegâne temelidir.
Bu dünyaya hepsi sadece ondan gelir: Tüm güzellik, tüm adalet, tüm doğruluk, tüm meşruluk, tüm düzen, varolmaya elverişli tüm iyilik, her türlü insan davranışının zorunluluklara itaati bu dünyaya ondan iner.
İyinin durduğu yerden insanların muhitine inmesindeki yegâne aracı, insanlar arasında dikkatini ve aşkını ona döndürmüş olanlardır.
İnsani becerilerin yetişemeyeceği bir yerde dursa da kişi aşkını ve dikkatini ona döndürme gücüne sahiptir.
Hiçbir şey, bir insanın her kim olursa olsun bu güçten mahrum bırakıldığını varsaymaya müsaade etmez.

Bu gücün, fani dünyada uygulanmadığı sürece bir gerçekliği yoktur.
Uygulanması için yegâne şart rızadır.
İnsan bu rızayı açıkça veya kendi içinden ifade edebileceği gibi ifade etmeyebilir de. Ruhunda gerçekten yeri olsa bile bilincinde açıkça kendini göstermeyebilir. İfade edilsin ya da edilmesin, tek ve yeter şart orada bulunmasıdır.

Seçen Georgia Sagri Çeviren Ceyda Akaş Kabadayı

Draft for a Statement of Human Obligations (1949)

There is a reality outside the world, that is to say, outside space and time, outside man's mental universe, outside any sphere whatsoever that is accessible to human faculties.
Corresponding to this reality, at the centre of the human heart, is the longing for an absolute good, a longing which is always there and is never appeased by any object in this world.
Another terrestrial manifestation of this reality lies in the absurd and insoluble contradictions which are always the terminus of human thought when it moves exclusively in this world.
Just as the reality of this world is the sole foundation of facts, so that other reality is the sole foundation of good.
That reality is the unique source of all the good that can exist in this world: that is to say, all beauty, all truth, all justice, all legitimacy, all order, and all human behaviour that is mindful of obligations.
Those minds whose attention and love are turned towards that reality are the sole intermediary through which good can descend from there and come among men.
Although it is beyond the reach of any human faculties, man has the power of turning his attention and love towards it.
Nothing can ever justify the assumption that any man, whoever he may be, has been deprived of this power.
It is a power which is only real in this world in so far as it is exercised. The sole condition for exercising it is consent.
This act of consent may be expressed, or it may not be, even tacitly; it may not be clearly conscious, although it has really taken place in the soul. Very often it is verbally expressed although it has not in fact taken place. But whether expressed or not, the one condition suffices: that it shall in fact have taken place.

Selected by Georgia Sagri Translated by Richard Rees

Karl von Frisch

Arılar (1950)

Zengin bir besin kaynağını henüz keşfetmiş olan arıların davranışlarını incelemek için, gözlem kovanının yanına içi şekerli su dolu bir cam tabak konulabilir. Yiyecek arayan bir işçi arı bu besin noktasına geldiğinde şekeri emerken üzerine renkli bir işaret konulur ki böylece onu daha sonra kovanın içinde de ayırt edebilelim. Kovana geri döndükten sonra bu işaretli arımızı önce şekerli suyun çoğunu diğer arılara dağıtırken görürüz. Sonra arı, benim yuvarlak dans dediğim performansına başlar. Aynı nokta üzerinde bir sağa bir sola dönerek, büyük bir enerjiyle tekrar tekrar daireler çizer. Dans genellikle aynı noktada yarım dakika veya biraz daha uzun sürer. Çoğu zaman, dans eden arının daha sonra peteğin üzerindeki

başka bir noktaya geçerek bu yuvarlak dansı yinelediği görülür, ardından genellikle daha fazla şeker toplamak için besin noktasına geri döner.
Dans sırasında dansçının yanındaki arılar da büyük bir heyecana kapılırlar; dansçı arı daireler çizdikçe, onun arkasında toplanıp antenlerini onun bedenine doğru yaklaştırırlar. İçlerinden biri aniden geri dönüp kovandan ayrılır. Diğerleri de aynı şeyi yapar ve bu arıların bazılarını aynı besin noktasında görürüz. Kovana geri döndüklerinde onlar da dans ederler ve kovanın içinde ne kadar çok arı dans ederse besin noktasına da o kadar çok arı üşüşür. Kovanın içinde yapılan dansın, bir yerlerde besin olduğunu haber verdiği açıktır. Ama dansla uyarılan arıların besinin yerini nasıl buldukları muammadır.
... yiyecek arayan arıların geri dönüşünün, buldukları zengin bir besin kaynağının uzaklığı hakkında bir mesaj getirdiği açıktır.
Bu mesajın niteliğini araştırmak için, iki besin noktasına aynı anda daha çok besin koyabilir ve her birinden besin toplayan arıları işaretleyebiliriz. Şimdi gözlem kovanına baktığımızda sahiden ilginç bir manzarayla karşılaşırız: 10 metre ötedeki besin kaynağında işaretlediğimiz bütün arılar, tıpkı yukarıda anlattıklarımız gibi yuvarlak dans yaparlar. Ama daha uzaktaki besin kaynağından gelen bütün arılar oldukça farklı bir tarzda dans etmektedir. Bu arılar, benim "kuyruk sallama dansı" dediğim bir performans sergilerler. Gövdelerinin alt kısmını bir o yana bir bu yana sallayarak düz bir çizgide kısa mesafe uçarlar; sonra sola doğru tam 360 derece döner, bir kez daha dümdüz uçup sağa döner ve bunu üst üste tekrar ederler.
...
Arılar çiçeklerden besin toplarken, kovanlarından genelde bir mil ya da daha uzağa uçarlar. Bu koşullar altında, sadece bir besin kaynağının 100 metreden yakın ya da uzak olduğunu bildiren bir mesajın çok az bir biyolojik değeri olabilir. Aslına bakılırsa kuyruk sallama dansı, uzakta zengin bir besin kaynağı olduğunu duyurmakla kalmaz; aynı zamanda bu kaynağın ne kadar uzakta olduğunu da anlatır. Sallama dansında belli bir zaman dilimi içinde yapılan dönüşlerin sayısına bakarak mesafeyi neredeyse kesin olarak belirleyebiliriz. Zorlu denemelerden sonra, bir besin kaynağını giderek daha uzağa taşıyarak sonunda 10 kilometreye kadar (6,2 mil) çıkabildik. 100 metre ila 10 kilometre arasındaki uzaklıklardan gelen arıların dans ederken birim zamanda yaptıkları dönüşleri saydık. Burada bunun gibi 6.267 gözlemin sonucu gösterilmektedir. 100 metrede arılar 15 saniyede 9 ya da 10 tam daire çizdiler; bu sayı 300 metrede yaklaşık 7; 500 metrede 6; 1.000 metrede 4,7; 2.000 metrede 3,3; 5.000 metrede 2,2; 10.000 metrede ise 1,25 olarak hesaplandı. Çok uzak mesafelerden gelindiğinde, arıların dansı, genellikle sadece gövdenin alt kısmı sallanarak yapılan uzun düz uçuştan ibarettir ve sonra kesilir. Bu durum ve diğer gözlemler sayesinde, dans figüründeki düz uçuşun, dansçının sallama hareketleriyle ve buna eşlik eden vızıldamayla belirginleşen ve kesin olarak tayin edilebilen devam etme süresine bağlı olarak arılara mesafeyi gösterdiğinden emin olduk. Ölçümlerimize göre "sallama süresi" 300 metrelik mesafe için yaklaşık ½ saniye, 500 metre için yaklaşık bir saniye, 1.000 metre için yaklaşık 1⅓ saniye, 2.000 metre için yaklaşık 2 saniye, 4.500 metre için 4 saniyedir –hedefin uzaklığı artıkça sallama süresi de artmaktadır. Sallama hareketleri esnasında arının çıkardığı sesler, göğüsteki uçma kasları tarafından üretilen bir dizi ton yükselişinden oluşur. Bir saniyede yaklaşık 30 yükseliş görülür; bu kısa tekil tonların 250 hertze yaklaşan (saniyedeki devir) titreşim frekansı, kanat vuruşu frekansıyla uyumludur. Dans eden arıyla temas halindeki arılar, hassas dokunma duyuları sayesinde sesi ve sallama hareketlerini algılayabilmekte ve böylece ne kadar uzağa uçmaları gerektiğini öğrenebilmektedir.

Bees (1950)

To study the behaviour of bees which have just discovered a rich source of food one may set out near the observation hive a glass dish filled with sugar-water. When a foraging worker comes to this feeding place she is marked with a coloured spot while she is sucking up the sugar, so that we can recognise her later in the hive. After she has returned to the hive our marked bee is first seen to deliver most of the sugar-water to other bees. Then she begins to perform what I have called a round dance. On the same spot she turns around, once to the right, once to the left, repeating these circles again and again with great vigour. Often the dance is continued for half a minute or longer at the same spot. Frequently the dancer then moves to another spot on the honeycomb and repeats the round dance and afterwards ordinarily returns to the feeding place to gather more sugar.
During the dance the bees near the dancer become greatly excited; they troop behind her as she circles, keeping their antennae close to her body. Suddenly one of them turns away and leaves the hive. Others do likewise, and soon some of these bees appear at the feeding place. After they have returned home they also dance, and the more bees there are dancing in the hive the more appear at the feeding place. It is clear that the dance inside the hive reports the existence of food. But it is not clear how the bees that have been aroused by the dance manage to find the feeding place.
... it seemed clear that the returning foragers brought a message about the distance of the rich food source they had found.
In order to study the nature of this message we can give plenty of food at both feeding places at the same time and mark the bees collecting food at each. When we now look into the observation hive we see a truly curious sight: all the bees marked at the 10-metre food source are performing round dances just like those described above. But all the bees that have come from the more distant feeding place are dancing in quite a different manner. They perform what I have called a 'tail-wagging' dance.' They run a short distance in a straight line while wagging the abdomen very rapidly from side to side; then they make a complete 360-degree turn to the left, run straight ahead once more, turn to the right, and repeat this pattern over and over again.
...
When bees are actively collecting food from flowers they often fly out to a distance of a mile or more from their hive. Under these circumstances a message telling only that a food source was nearer or father than 100 meters could scarcely have much biological value. As a matter of fact, the wagging dance not only announces that there is a rich source that is far away; it also tells how far away. We can determine the distance quite accurately from the number of turns in the wagging dance that are made in a given time. By gradually moving a feeding site to greater and greater distances we reached 10 kilometers (6.2 miles), after rather strenuous experiments. We counted the number of turns per unit time made by dancers returning from distances running from 100 metres up to 10 kilometres. [Here we have shown] the result of 6,267 such observations. At 100 metres there were 9 to 10 complete cycles of the dance within 15 seconds; for 300 metres, about 7; for 500 metres, 6; for 1,000 metres, 4.6; for 2,000 metres, 3.3; for 5,000 metres, 2.2; for 10,000 metres, 1.25. At very great distances the wagging dance often consists only of the long linear wagging run and is then discontinued. This circumstance and other observations have convinced us that the linear run in the dance figure shows the bees the distance, indeed by means of its duration, which is strongly emphasised and sharply delimited through the dancer's waggling motions and by a simultaneous buzzing sound. According to our measurements the 'duration of waggling' lasts about ½ second for a distance of 300 metres, about 1 second for 500 metres, 1⅓ second for 1,000 metres, 2 seconds for 2,000 metres, 4 seconds for 4,500 metres

– it grows with increasing distance to the goal. The sound during the waggling movements consists of a series of short bursts of tone that are produced by the flight muscles in the thorax. In one second there is a series of about 30 bursts; being about 250 Hertz (cycles per second), the frequency of vibration of these short individual tones conforms with the wingbeat frequency. The bees that are in contact with the dancer can perceive the sound and the waggling movements with their delicate sense of touch and thus are informed how far they need to fly.

Charles Bukowski

Bakış (1951)

bir keresinde bir mağazadan
bir oyuncak tavşan satın aldım
ve şimdi oturmuş beni sorguluyor
pembe şeffaf gözleriyle

o golf topları ve camdan duvarlar
istiyor
bense sessiz bir gök gürültüsü

farklılığımız aramızda oturuyor

Seçen Grace Schwindt Çeviren Avi Pardo

The Look (1951)

I once bought a toy rabbit
at a department store
and now he sits and ponders
me with pink sheer eyes:

He wants golf balls and glass
walls.
I want quiet thunder.

Our disappointment sits between us.

Selected by Grace Schwindt

Fredrik Carl Mülertz Størmer

Kutup Işıklarının Fotoğraflanması Sorunu (1955)

Kutup ışıklarının aydınlığı günışığındaki görüngülere kıyasla oldukça cılızdır; Samanyolu'nun ışık yoğunluğu ile gökyüzünde sadece Vega ve Arcturus gibi en parlak yıldızların görülebildiği ışık yoğunluğu arasında değişiklik gösterir. Öte yandan en parlak şekiller genelde çok hareketli olup, anbean biçim ve konum değiştirir.
1892 öncesinde kutup ışıklarının başarılı bir fotoğrafını elde etmeye yönelik girişimler bu sebeplerden sonuçsuz kaldı. Ya levhalar yeterince hassas değildi ya da objektiflerin ışık gücü yetersizdi; dahası, cam kalınlığı hayli fazla olan büyük objektifler kutup ışıklarından gelen ultraviyole ışınların çoğunu emiyordu.
Kutup ışıklarının ilk başarılı resmi, 1892 yılında, Norveç'in kuzeyinde bulunan Bossekop'ta, Brendel tarafından, 7 saniyelik pozlama süresiyle duyarlılık kazandırılmış ortokromatik levha üzerine çekildi. Işın yapısına sahip bir şeridin fotoğrafı çekilmişti. Objektifin diyafram açıklığı, F/3•5'e tekabül edecek şekilde 60 mm, odak uzaklığı ise 210 mm idi.
1909 yılında bu kitabın yazarı, kutup ışıklarını fotoğraflamak için farklı objektif ve levhalarla sistematik deneylere başladı.
Oslo'daki fotoğrafçılık dükkânlarında yaptığı düzenli araştırmalar esnasında, çocuklar için üretilmiş ve objektifi gelecek vadeder görünen küçük bir sinema kamerası buldu. Dresdenli Ernemann tarafından üretilmişti ve merceğinin diyafram değeri oldukça düşüktü; F/2 diyafram değeriyle odak uzaklığı, diyafram açıklığı çapının yalnızca iki katıydı. Üstelik objektifin odak uzaklığı 50 mm idi ve camın toplam kalınlığı azdı.
Bu objektif, Lumière'in "étiquette violette" [Auguste ve Louis Lumière'in ürettiği étiquette violette cinsi] levhalarıyla beraber kullanıldığında sorunu çözdü. İlerleyen yıllarda görüldüğü üzere, güçlü kutup ışığı perdeleri için gerekli pozlama süresi artık yarım saniyeye kadar düşürülebiliyordu. Bu objektif ile F-biçimli, yani alev şeklindekiler dışında tüm kutup ışıkları fotoğraflanabiliyordu ve yıldızlar da resimde görünür olduklarından fotoğrafın çekilme saati tam olarak bilindiği takdirde yönleri de belirlenebiliyordu.
Yazarın 1910 yılında Bossekop'a yaptığı ilk sefer sırasında bir miktar fotoğraf toplanmıştı ... Bunların arasından belki de en güzeli 28 Şubat-1 Mart gecesi çekilmiş ve yukarıda bahsi geçen seferin raporunda Levha 67 olarak çoğaltılmış resimdir. Dünya çapında dergi ve kitaplarda birçok defa basılmıştır.
...
Norveç'in güneyindeki istasyonlarda farklı türden levhalar kullanılmıştır; örneğin, ultraviyole Sonja E.W. levhalar ve bilhassa kırmızı ortamda duyarlılığı yüksek pankromatik Agfa ISS levhalar, sıradan kutup ışıkları ve özellikle kırmızı renktekiler için mükemmeldir. Bu ekipmanla her bir kare için saniyenin üçte biri gibi bir pozlama süresiyle sinematografik resimler bile çekilebilir.
...
Tarif edilen türde bir merceğe sahip pratik bir fotoğraf makinesi O. Krogness tarafından üretilmiş ve Supplements to the Photographic Atlas'ın altıncı sayfasında tanıtılmıştır ... Söz konusu fotoğraf makinesi ile 9 cm x 12 cm boyutlarında bir levha üzerine hızlı bir şekilde art arda altı resim çekilebilmektedir. Bunun gibi fotoğraf makineleri 1932 Uluslararası Kutup Yılı boyunca kutup ışığı istasyonlarında ve birden fazla seferde kullanılmıştır; Norveç'in güneyindeki kutup ışığı istasyonlarında ise sürekli kullanımdadır.
Kullanılan slaytlar (levha tutucular) şu özelliğe sahip olmalıdır: Kapağın slayttan çıkmasını engellemek için kapak küçük kancalarla sabitlenmelidir; zira karanlıkta kapağı yeniden yerleştirmek hayli zordur.

Mavi, mor ve ultraviyoleye hızlı tepki veren her levha kutup ışığı fotoğraflamak için uygundur; kırmızı kutup ışıkları içinse hızlı pankromatik levhalar en iyi seçim olacaktır. Tedarik edilebilen en hızlı levhaların kullanılması hayati öneme sahiptir.
Örneğin kırmızı benekler gibi, yeşil ve sarıyla karışık kırmızı kutup ışıkları fotoğraflanacaksa, kırmızı dışındaki renkleri eleyen kırmızı filtreli pankromatik levhalar kullanılmalıdır.

Seçen Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite Çeviren Kerem Kabadayı

The Problem of Photographing the Aurora (1955)

The aurora has a very feeble luminosity compared with phenomena in daylight, varying from the intensity of the Milky Way to an intensity comparable with the sky when only the brightest stars, e.g. Vega and Arcturus, can be seen. On the other hand the most brilliant forms are in general very mobile, changing form and position every moment.
Attempts made before 1892 to secure successful photographs of aurorae therefore failed. Either the plates were not sensitive enough or the light power of the objective was too feeble; moreover big objectives with a rather great thickness of glass absorbed too much of the ultraviolet light from the aurora.
In 1892 the first successful picture of an aurora was taken by Brendel at Bossekop, northern Norway, with an exposure of 7 seconds on a sensitised orthochromatic plate. The photograph was taken of a band with ray structure. The objective had an opening of 60 mm and a focal distance of 210 mm, corresponding to F/3·5.
In 1909 the author of this book began systematic experiments with different objectives and plates for photographing the aurora.
During a systematic search in the different photographic shops in Oslo he found a small cine-camera for children, whose objective seemed promising. It was by Ernemann of Dresden and the F ratio of the lens was small, only F/2, that is the focal distance was only double the diameter of the opening. Moreover, the objective had a focal distance of 50 mm and the total thickness of glass was small.
This objective used with plates Lumière étiquette violette, solved the problem. The exposure for strong auroral curtains could now be reduced to half a second, as was shown in the following years. With this objective all forms of aurorae except the form F, flames, could be photographed, and as stars were visible on the picture, this could be orientated by knowing the exact time when the picture was taken.
On the author's first expedition to Bossekop in 1910, a collection of pictures was secured ... The most beautiful among them is perhaps the picture taken during the night 28 February–1 March, reproduced in the above-mentioned report of the expedition as Plate 67. It has been reproduced many times books and journals all over the world.
...
Different kinds of plates were used at the stations in southern Norway; for instance the blue-ultra-violet plates Sonja EW and in particular the panchromatic plates Agfa ISS with a high sensitivity in the red are excellent for common aurorae and especially for red ones. With this equipment even cinematographic pictures could be taken with an exposure of about one-third of a second for each picture.
...
A practical camera with a lens of the type described is that constructed by O. Krogness, and described in Supplements to the Photographic Atlas, p.6 ... With this camera six pictures can be taken in rapid succession on a plate of size 9 x 12 cm. Cameras like this were used on the aurora stations during the polar year 1932, and on several expeditions; at the aurora stations in southern Norway they are in steady use.

The slides (plateholders) used should have the following characteristic: the lid of the slide must be secured with small hooks so that it cannot be taken out of the slide; because, in darkness, it is very difficult to put it in again.
Any plate which is fast for blue, violet, and ultraviolet is satisfactory for auroral photography; for red aurorae fast panchromatic plates are best. It is essential to use the fastest plates that can be procured. If it is required to photograph red aurorae which are mingled with yellow-green ones, as for instance red spots, panchromatic plates with red filter, excluding other than red colours, must be used.

Selected by Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite

Hannah Arendt

İnsanlık Durumu (1958)

Beşerî meseleler alanı, tam söylersek, insanların birlikte yaşadıkları hemen her yerde var olan insani ilişkiler ağından oluşmaktadır. "Kim"liğin konuşmak suretiyle ifşası da, eylemin yol açtığı yeni bir başlangıç da daima sonuçlarının dolaysızca hissedilebileceği önceden mevcut bir ağa dâhil olurlar. Eylem ve konuşmak birlikte, nihayetinde her yeni doğan insanın benzersiz yaşam hikâyesi olarak ortaya çıkan, temasa geçtiği herkesin yaşam hikâyesini benzersiz bir biçimde etkileyen yeni bir süreci başlatırlar. Birbirleriyle çatışan sonsuz sayıda irade ve niyetlerle [yüklü] bu önceden mevcut insani ilişkiler ağı yüzünden, eylem neredeyse hiçbir zaman hedefine varamaz; ama aynı zamanda yalnızca eylemin gerçek olduğu bu aracı-ortam sayesindedir ki, imalatın doğal olarak elle tutulur şeyler üretmesi gibi, amaçlanmış olsun olmasın eylem hikâyeler "üretir". Bu hikâyeler sonradan belgelere veya anıtlara geçebilir ya da kullanım nesneleri veya sanat eserlerinde görselleşebilir ya da anlatılabilir, yeniden anlatılabilir ve çeşitli biçimlerde işlenebilir. [Ancak] canlı gerçeklikler oldukları sıradaki doğaları, bu şeyleştirmelerden tamamen farklıdır. Öznesine, her hikâyenin odağındaki "kahraman"a dair, insan elinden çıkma herhangi bir ürünün onu yapan ustası hakkında söylenebileceklerden çok daha fazlasını anlatırlar, ama layıkıyla söylersek ürün değildirler. Herkes yaşamına, eylem ve konuşma aracılığıyla kendini insani dünyaya dâhil ederek başlasa da, kimse kendi yaşam öyküsünün üreticisi ya da yazarı değildir. Başka bir deyişle hikâyeler, eylem ve konuşmanın neticeleri, bir faile işaret eder, ama bu fail [kendi hikâyesinin] yazarı ya da üreticisi değildir. Hikâyeyi başlatan, kelimenin ikili anlamıyla, yani tam söylersek eyleyen ve maruz kalan olarak onun öznesidir, ama kimse kendi hikâyesinin yazarı değildir.
Doğum ile ölüm arasındaki her bireysel yaşamın, nihayetinde başı ve sonu bulunan bir hikâye halinde anlatılabilir olması, başı ve sonu olmayan bir büyük hikâye olan tarihin, siyaset ve tarih öncesi koşuludur. Ama her insan yaşamının kendi hikâyesini anlatıyor olmasının ve yığınla eyleyeni ve söyleyeni ile ama somut yazarlarından yoksun olarak tarihin sonuçta bir hikâye kitabı haline gelmesinin nedeni, her iki durumun da eylem ürünü olmasından ileri gelir. Bu anlamda modern çağda tarih felsefesini onca uğraştırmış olan tarihteki büyük meçhullük, sadece tarihe bir bütün olarak bakıldığında ve öznesi olan insanlığın asla etkin bir fail durumuna gelmesi mümkün olmayan bir soyutlama olduğunun görülmesiyle birlikte ortaya çıkmaz; bu aynı meçhullük, Antikite'de başladığından beridir siyaset felsefesini uğraştırmıştır ve Platon'dan bu yana filozofların beşerî meseleler alanına karşı duydukları horlayıcı tutumda da onun etkisi vardır.
...

Sahne gerisindeki görünmez eyleyen, zihnî bir karmaşadan doğan, gerçek deneyime karşılık gelmeyen bir uydurmadır. Bu nedenle eylemden doğan hikâye yanlış bir şekilde, aslında ipleri oynatan ve oyunu yönlendiren bir yazarın var olduğu hayalî bir hikâyeye döner. Tıpkı bir sanat eserinin onu yapan birini açıkça işaret etmesinde olduğu gibi, hayalî hikâye de bir yapanı gösterir; bu durum, bizzat hikâyenin bir özelliği değil, hikâyenin ortaya çıktığı durumla ilgilidir. Gerçek ve hayalî hikâyeler arasındaki ayrım kesinlikle ikincisinin "yapıntı" olmasında, birincisinin de olmamasında yatar. Yaşadığımız müddetçe içinde bulunduğumuz gerçek hikâyenin, yapılmış olmadığı için, ister görülür ister görünmez olsun bir yapanı yoktur.

The Human Condition (1958)

The realm of human affairs, strictly speaking, consists of the web of human relationships which exists wherever men live together. The disclosure of the 'who' through speech, and the setting of a new beginning through action, always fall into an already existing web where their immediate consequences can be felt. Together they start a new process which eventually emerges as the unique life story of the newcomer, affecting uniquely the life stories of all those with whom he comes into contact. It is because of this already existing web of human relationships, with its innumerable, conflicting wills and intentions, that action almost never achieves its purpose; but it is also because of this medium, in which action alone is real, that it 'produces' stories with or without intention as naturally as fabrication produces tangible things. These stories may then be recorded in documents and monuments, they may be visible in use objects or art works, they may be told and retold and worked into all kinds of material. They themselves, in their living reality, are of an altogether different nature than these reifications. They tell us more about their subjects, the 'hero' in the centre of each story, than any product of human hands ever tells us about the master who produced it, and yet they are not products, properly speaking. Although everybody started his life by inserting himself into the human world through action and speech, nobody is the author or producer of his own life story. In other words, the stories, the results of action and speech, reveal an agent, but this agent is not an author or producer. Somebody began it and is its subject in the twofold sense of the word, namely, its actor and sufferer, but nobody is its author.

That every individual life between birth and death can eventually be told as a story with beginning and end is the prepolitical and prehistorical condition of history, the great story without beginning and end. But the reason why each human life tells its story and why history ultimately becomes the storybook of mankind, with many actors and speakers and yet without any tangible authors, is that both are the outcome of action. For the great unknown in history, that has baffled the philosophy of history in the modern age, arises not only when one considers history as a whole and finds that its subject, mankind, is an abstraction which never can become an active agent; the same unknown has baffled political philosophy from its beginning in antiquity and contributed to the general contempt in which philosophers since Plato have held the realm of human affairs.

...

The invisible actor behind the scenes is an invention arising from a mental perplexity but corresponding to no real experience. Through it, the story resulting from action is misconstrued as a fictional story, where indeed an author pulls the strings and directs the play. The fictional story reveals a maker just as every work of art clearly indicates that it was made by somebody; this does not belong to the character of the story itself but only to the mode in which it came into existence. The distinction between a real and a fictional story is precisely that the latter was 'made up' and the former not made at all. The real story in which we are engaged as long as we live has no visible or invisible maker because it is not made.

James Baldwin

Bundan Sonrası Ateş (1963)

Daha da kötüsü, ülkemin ve yurttaşlarımın, geçmişte de bugün de, yüzbinlerce hayatı daha mahvettiğini ve mahvetmeye devam ettiğini, bundan haberleri dahi olmadığını, bilmek bile istemediklerini biliyorum. Ülkemin ve yurttaşlarımın işlediklerini düşündüğüm, bu yüzden ne benim ne zamanın ne de tarihin onları hiçbir zaman affetmeyeceği suç bu işte. Yıkım ve ölüm söz konusu olduğunda bir insan sert ve filozofça davranabilir, hatta davranmak için çaba göstermelidir, insan insan olalı, insanlığın çoğunun en iyi başardığı iş budur zaten. (Ama unutma: İnsanlığın çoğu insanlığın tümü değildir.) Ancak, mahva neden olanların aynı zamanda masum olmalarına izin verilemez. Suçu oluşturan masumiyettir.

Seçen Vernon Ah Kee Çeviren Kıvanç Güney

The Fire Next Time (1963)

And I know, which is much worse, and this is the crime of which I accuse my country and my countrymen, and for which neither I nor time nor history will ever forgive them, that they have destroyed and are destroying hundreds of thousands of lives and do not know it and do not want to know it. One can be, indeed one must strive to become, tough and philosophical concerning destruction and death, for this is what most of mankind has been best at since we have heard of man. (But remember: most of mankind is not all of mankind.) But it is not permissible that the authors of devastation should also be innocent. It is the innocence which constitutes the crime.

Selected by Vernon Ah Kee

J. G. Ballard

Kristal Dünya (1966)

Gündüzleri, taşlaşmış ormanların içinden olağanüstü kuşlar uçuyor, hanedan armalarındaki semenderlere benzeyen, değerli taşlarla bezeli timsahlar billur ırmağın kıyılarında parıldıyordu. Geceleri, ışıklı adam ağaçların arasından hızla geçiyordu; kolları altından tekerlekler, kafası hayali bir taç gibi...

...

"Aman, bu gerçekten de çok güzel!" Dr. Sanders kadının gösterdiği takıyı almak için ileriye doğru uzandı ancak kadın ellerini geri çevirdi. Hemen altında günışığında parıldayan şey, kuvars gibi bir mineralden kesilmiş muazzam bir kristal orkideye benziyordu. Çiçeğin tüm yapısı taklit edilmiş ve ardından kristal zemin içerisine gömülmüştü; devasa bir kesme cam avizenin içine büyü yoluyla yaşayan bir numune yerleştirilmiş gibiydi. Kuvarsın iç yüzeyleri, dikkate değer bir

beceri ile, orkidenin bir düzine görüntüsünü kırarak sanki prizmalardan oluşan bir labirentin içinden bakılıyormuş gibi birbirlerinin üzerine yansıtacak şekilde kesilmişti. Dr. Sanders kafasını oynattığında mücevherden kesintisiz bir ışık pınarı yayıldı.
Dr. Sanders cüzdanını almak için elini cebine götürdü ve kadın tekrar gülümseyerek takılardan birkaçını daha göstermek üzere kapağı geriye doğru çekti. Orkidenin hemen yanında yeşim benzeri yarı saydam taştan kesilmiş, ince bir sürgüne bağlı bir yaprak filizi duruyordu. Yaprakların her biri çok ince bir zanaatkârlıkla üretilmişti; damarları kristalin altında soluk bir örgü oluşturuyordu. Koltuk tomurcuklarından sürgünün hafifçe eğrilmesine kadar aslına sadık kalınarak betimlenmiş olan yedi yapraklı filiz, Afrika'nın kaba ve masif heykelciliğinden çok bir Ortaçağ Japon kuyumcusunun sanatına özgüymüş gibi görünüyordu.
Filizin yanındaysa daha da tuhaf bir parça vardı; taşlarla bezenmiş dev bir süngeri andıran, oyulmuş bir ağaç mantarı. Hem bu parça hem de yaprak filizi, onları çevreleyen dayanağın yüzeylerinde kırılıp yansıyan bir düzine görüntüyle parlıyordu. Dr. Sanders eğilerek kendini takılarla güneşin arasına konumlandırdı, ancak içlerindeki ışık sanki dahili bir kaynaktan yayılıyormuşçasına parıldamaya devam etti.

Çeviren Kerem Kabadayı

The Crystal World (1966)

By day fantastic birds flew through the petrified forests, and jewelled crocodiles glittered like heraldic salamanders on the banks of the crystalline river. By night the illuminated man raced among the trees, his arms like golden cartwheels, his head like a spectral crown...
...
'My, that is a beauty!' Dr. Sanders reached forward to take the ornament she had exposed, but the woman held back his hands. Glittering below her in the sunlight was what appeared to be an immense crystalline orchid carved from some quartzlike mineral. The entire structure of the flower had been reproduced and then embedded within the crystal base, almost as if a living specimen had been conjured into the centre of a huge cut-glass pendant. The internal faces of the quartz had been cut with remarkable skill, so that a dozen images of the orchid were refracted, one upon the other, as if seen through a maze of prisms. As Dr. Sanders moved his head, a continuous font of light poured from the jewel.
Dr. Sanders reached into his pocket for his wallet, and the woman smiled again and drew the cover back to expose several more of the ornaments. Next to the orchid was a spray of leaves attached to a twig, carved from a translucent jadelike stone. Each of the leaves had been reproduced with exquisite craftsmanship, the veins forming a pale lattice beneath the crystal. The spray of seven leaves, faithfully rendered down to the axillary buds and the faint warping of the twig, seemed characteristic more of some medieval Japanese jeweller's art than of the crude massive sculpture of Africa.
Next to the spray was an even more bizarre piece, a carved tree fungus that resembled a huge jewelled sponge. Both this and the spray of leaves shone with a dozen images of themselves refracted through the faces of the surrounding mount. Bending forward, Dr. Sanders placed himself between the ornaments and the sun, but the light within them sparkled as if coming from some interior source.

John Cage

Pazartesi'den İtibaren Bir Yıl İçinde (1967)

Konuyu değiştireyim. Zaman duygusu yok mu? Sırası geldiğinde bir ortamdan diğerine kayıyor mu? dediğimde ne söylemek istiyorum? Bu nedenden biz işimizi deneysel (öngörülemez) kıldık. a) Rastlantı işlemleri kullandık. Olasılık sayısının kesinlikle sınırlı olduğu durumlarda yararlı olduğunu görünce, b) sunumunun belirlemediği bir kompozisyon kullandık (kısmen sunumcuların birbirinden bağımsızca yarattığı bölümlerin belirlediği –nota yok). Bunun da her sunumcunun bilincinde değişim olduğu zamanlar yararlı olduğunu gördük, c) kendi kendini belirlemeyen sunumlar kullanıyoruz.

Seçen Lawrence Weiner Çeviren Semih Fırıncıoğlu

A Year from Monday (1967)

To change the subject. What do I mean when I say: he has no time-sense? Shifting from one situation to another at appropriate moments? For this reason we made our work experimental (unpredictable). a) We used chance operations. Seeing that they were useful only where there was a definite limitation in the number of possibilities, b) we used composition which was indeterminate of its performance (characterised in part by parts independently made by each performer – no score). Seeing that that was useful only where there was a change of consciousness on the part of each performer, c) we use performance which is indeterminate of itself.

Selected by Lawrence Weiner

Paul Celan

Büyük Kızgın Kubbe (1967)

çırpına çırpına
çukurundan kurtulup taşan
o siyah yıldız sürüsüyle:

silisleşmiş alnına bir koçun
dağladım bu resmi
boynuzların arasına, onda,
şarkılarında sarmalların
kabarıyor pıhtılaşmış iliği
kalpdenizlerin.

Ne-
lere karşı
direnmez ki?

Dünya gitti, ben taşımalıyım seni.

Seçen Bracha L. Ettinger Çeviren Danyal Nacarlı

Vast, Glowing Vault (1967)

with the swarm of
black stars pushing them-
selves out and away:

onto a ram's silicified forehead
I brand this image, between
the horns, in which,
in the song of the whorls, the
marrow of melted
heart-oceans swells.

In-
to what
does he not charge?
The world is gone, I must carry you.

Selected by Bracha L. Ettinger Translated by Michael Hamburger

Octavio Paz

John Cage'i Okumak (1968)

Müzik
Yaratır sessizliği,
Mimari
Yaratır uzamı.
Hava fabrikaları
Sessizlik
Müziğin uzamı:
Uzam
Genişletilmemiş:
Sessizlik yoktur
Aklın dışında.
Sessizlik bir düşüncedir,
Müziğin sabit fikri.

Seçen Füsun Onur Çeviren Ali Cengizkan

On Reading John Cage (1968)

Music
invents silence,
architecture
invents space.
Factories of air.
Silence
is the space of music:
an unextended
space:
there is no silence
save in the mind.
Silence is an idea,
the idée fixe of music.

Selected by Füsun Onur Translated by G. Aroul

Bilge Karasu

Ada (1970)

Başını çevirdiğinde karşısındaki karanlık artmağa başlıyor. Andronikos neden sonra anlıyor karanlığın niye arttığını. Adaya çok yaklaşmıştır artık. Kayalık tepenin karanlık kütlesi arkasında gökyüzü belli belirsiz aydınlanıyor. Yorgun kolları artık düşüncesiz, istemsiz, katılaşmışlığın duyusuz kolaylığı içinde kürekleri kaldırıp indirmeğe devam ediyor. Kulakları işitmiyor artık. Kürekler suya girip çıkıyor, sular sabahın dinginliği içinde sandalın iki yanında yırtılıyor, yamanıyor. Başını çevirdiğinde ada hızla büyüyor şimdi karşısında. Işıma arttıkça da küçülüyor gibi. Işık artık denizin yüzünü yalamağa başlayacak neredeyse. İnce bir yel ürpertiyor şimdi Andronikos'u; adadan getirdiği bir çam uğultusu ile, bir çam kokusu ile ürpertiyor onu. Ne zamandır böyle bir koku gelmemişti burnuna. Günlük kokusundan, bu gecenin balık, yosun, tuz kokusundan ayrı, yeni. Andronikos'un böyle yeniliklerle oyalanacak vakti yok oysa... Canı oyalanmak istiyor. Ama vakti yok. Olmamalı. Niye olmamalıymış sanki? Andronikos'un ağzı biraz çarpılıyor. Manastırda, başkentte, Bizans'ta, insanlar arasında, bu çarpılma bir çeşit gülümseme sayılırdı; bir zamanlar... İnsanlar arasında yaşadığı zamanlar; düne değin... Düne değin; insanlar arasında yaşadığına inandığı, yaşadığına kendini inandırdığı, inandırmağa çalışarak aldattığını anladığı güne, düne değin. Dün değil, önceki gün. Sabah oluyor şimdi, dün de bir günlük geride.
Vakit bol bundan sonra. Vakit çok. Ölmek için de, bir şeyler yapmak için de, vakit bol, çok, çok bol. Bolluğun değeri, anlamı olmayacak ölçüde bol. Ne yapmalı bu vakti? Bir şeyler yapmalı, bir şeyler kurmalı. Ama kurmak... Kurmak için, kurmak gücünü bulmak için...
Andronikos gülüyor. Hâlâ kaptırabiliyor kendini bu gibi saçmalara, saçma düşünce zincirlerine... Kendini aldatmaktan başka işe yaramayan bu kısır...
Kısır bile değil. Kısırlığı baştan kabul etmiş. Bu çeşit döngülere kısır bile dememeli. Kısırlığı baştan kabul ettiğini unutmamalı. Sevgi sözünü bol bol kullanabilmek, başı dönesiye, esriyesiye, karşısındakileri inandırasıya, karşısındakileri kusturasıya sevgi sözü ile oynayabilmek için sevginin bütün evreni ayakta tuttuğuna başta kendini inandırabilmek

için, kısırlığı baştan kabul ettiğini unutmamalı...
Avuçları daha çok kanamasın diye kürekleri, yola çıktığından bu yana kaçıncı kez –ne olacak, kaçıncı kez diye saymak, kaçıncı kez diye düşünmek neye yarar, ne çıkar böyle sayımlardan, bu da artık önemsiz; hiç değilse sayı saymasını unutmalı bir zaman– bırakıyor elinden. Ellerini suya batırıyor. Avuçları, sanki başkasının avuçları, kendinin değil; sızlıyor. Cızırdıyor gibi, kızgın yağ dolu bir tavaya su sıçramışçasına cızırdar gibi...
Bu da bitecek zaten. Artık kürek kullanmak da yok. Taş taşımak var belki birkaç günlüğüne yahut saatliğine. Onu da bilmiyor.
Oysa bir şeyler kurmak için inanmalı insan. Her şeyden önce, inanmalı...

Seçen Hera Büyüktaşçıyan

Island (1970)

He turns to look ahead. He must be getting close to the island, since the dark imposing mass of its rocky peak has grown more distinct in the advancing dawn. His exhausted arms pull the oars with the numbed ease of a body that has grown indifferent to thought or will. He can hardly hear sounds. The oars plunge into the water, withdraw, plunge again; the sea tears open, yielding to the boat, mends itself in the morning calm.
He turns to look again. The island, getting larger as he approaches, appears to shrink in the glow of the sun rising from behind it. The first rays are about to touch the surface of the sea. A soft breeze makes Andronikos shiver, carrying the whisper, the scent of pine needles from the island. It has been a very long time since he experienced a new scent, different from everyday scents or even last night's smell of fish, seaweed, salt... Still, Andronikos has no time to enjoy such distractions, though his soul craves them. He knows it shouldn't but can't say why. An indistinct grin settles on his lips, which would have been considered a smile of sorts in the monastery, in Byzantium. Once upon a time, when he used to belong to a community, more precisely, until yesterday — when he finally realised that he had made himself believe all along, that he had deceived himself into thinking that he believed he belonged to a community. No, it wasn't yesterday but the day before. Morning is breaking; yesterday is already more than a day ago.
From now on, he'll have time. Abundant time. To die, to live, to experience new things... In fact, so much time that it will have no intrinsic meaning or value. How best to use this time? He ought to do something. Perhaps create something. Yet to create, to find the strength to create something...
Andronikos laughs. He still can't resist the seduction of such nonsense, such absurd reasoning. This deceptive, good for nothing, impotent...
No, not impotent. Such reasoning shouldn't even be called impotent. He shouldn't forget that he accepted impotence from the start. So that he could use the word 'love' often, freely, with dizzying abandon, until he made believers of others, made them nauseous with his play on words, until he convinced himself, too, that love is the mainmast of the universe, he accepted impotence from the start...
He releases the oars to keep his palms from bleeding too much. How often he has had to release them since the start of his journey, he's lost count. (Why even count? He should stop counting at least for now.) He plunges his hands into the water. He can hardly feel his battered palms, as though they're not his, except for their pain, a sharp, hissing pain — like water spilled in scalding oil. This, too, will pass, he thinks, this exertion at the oars. Soon he'll have to carry stones. For the next few days or just hours perhaps. He doesn't know.
Yet to create something, one must first believe. Above all else, believe...

Selected by Hera Büyüktaşçıyan Translated by Aron Aji & Fred Stark

R. D. Laing

Düğümler (1970)

Her şey her şeyde
Her insan tüm insanlarda
Herkes her insanda
Her varlıkta tüm varlık
Hepsi her birinde
Her biri hepsinde
Zihindir tüm ayırımlar – zihince, zihinde, zihnin
Ayırım yoksa yok demek ayıracak zihin

İçtedir bir

Çeviren Tarık Günersel

Knots (1970)

All in all
Each man in all men
all men in each man
All being in each being
All in each
Each in all
All distinctions are mind, by mind, in mind, of mind
No distinctions no mind to distinguish

One is inside

Rainer Werner Fassbinder

Yaşamın Taklit Edilişi: Douglas Sirk Filmleri Hakkında (1971)

Aşk Rüzgârları'ndaki [*Written on the Wind*] Rock Hudson, gerçekten dünyanın en inatçı domuzu. Dorothy Malone'un içindeki özlemi az da olsa mutlaka seziyordur. Kadın kendini ona sunar; durumu anlasın diye az çok ona benzeyen tiplerle alenen iş tutar. Rock'ın tek söyleyebildiği ise "Seni asla memnun edemem". Tanrı biliyor ki, memnun edebilir. Dorothy odasında bir ölünün dansını ederken –bu belki de deliliğin başlangıcıdır– babası ölür. Ölür, çünkü suçludur. Çocuklarına sürekli diğerinin, yani Rock'ın onlardan daha iyi olduğunu hatırlatıp durmuştur; ta ki gerçekten de öyle olana kadar. Çünkü hiçbir zaman istediği şeyi yapamamış olan babanın gözünde, Rock'ın –hiç para kazanmamış ve ne zaman isterse ava çıkabilen– babası her zaman daha iyi olandı. Çocuklar, zavallı enayilerdir. Baba muhtemelen hatasını anlar ve suçluluktan nalları diker. İzleyici her halükarda anlamıştır. Ölümü korkunç falan değildir.

Robert, Lauren'ı sevmediği için ondan bir çocuk istemektedir. Ya da Robert, herhangi bir şey başarma imkânı olmadığı için en azından bir çocuk yapmak istemektedir. Cesaret, bir zayıflığı ortaya çıkarmıştır. Robert yeniden içmeye başlar. Artık Lauren Bacall'ın kocasına sunacak hiçbir şeyi olmadığı görülür. Kocasıyla dışarı çıkıp beraber içmek ve ıstırabını anlamak yerine giderek daha soylulaşır ve saflaşır, daha da fazla mide bulandırıcı bir hale gelir; kendisi de soylu ve mide bulandırıcı olan Rock Hudson'a aslında ne kadar yakışacağı giderek daha açıkça görülür. Bir şeyler olmak için yetiştirilmiş, kafaları manipüle edilmiş hayallerle dolu insanların hepsi göt olmuştur. Eğer Lauren Bacall, Robert Stack'in yanında, onun sırtından veya onun için yaşayacağına, onunla beraber yaşamış olsaydı, Robert da doğacak çocuğun gerçekten kendisinden olduğuna inanabilirdi; onca inlemesine de gerek kalmazdı. Ama şu halde çocuk, daha çok Rock Hudson'danmış gibidir gerçekten; Lauren'la hiç birlikte olmamasına rağmen.

Dorothy kötü bir şey yapar –erkek kardeşini Lauren ve Rock'ın üzerine salar. Buna rağmen sinemada herhangi bir insanı Dorothy'yi sevdiğim kadar çok nadiren sevmişimdir. İzleyici olarak, Douglas Sirk'le beraber insanların çaresizliğinin izlerini sürüyorum. *Aşk Rüzgârları*'nda iyi, "normal" ve "güzel" hep çok iğrençken, kötü, zayıf ve pervasızca olan her şey, iyileri manipüle edenlerde bile bir izan duygusu uyandırıyor.

Ve bir kere daha, her şeyin gerçekleştiği, büyük bir merdivenin hâkim olduğu söylenen ev. Ve aynalar. Ve her yerde çiçekler. Ve altın. Ve soğuk. Çok paraya yapılacak cinsten bir ev. İnsanın parası olduğunda satın aldığı ve içerisinde bir türlü rahat edemediği hareketli dekor parçalarıyla dolu bir ev. Oktoberfest'te olduğu gibi her şey hareketli, rengârenk ve sen onlar gibi yapayalnızsın. Douglas Sirk'ün Hedley'ler için inşa ettirdiği bu evde duygular en tuhaf çiçeklerini açıyor olmalı. Sirk'ün ışığı her zaman doğaya olabildiğince aykırıdır. Hiç olmaması gereken yerlerdeki gölgeler, yabancısı olmak isteyeceğiniz duyguları makul kılar. Aynısı *Aşk Rüzgârları*'ndaki kamera açıları için de geçerli –neredeyse sadece eğik ve çoğunlukla aşağıdan: Hikâyedeki tuhaflığın izleyicinin kafasında değil, beyaz perdede olması için seçilmiş. Douglas Sirk'ün filmleri insanın kafasını özgürleştirir.

Seçen Daria Martin Çeviren Kerem Kabadayı

Imitation of Life: On the Films of Douglas Sirk (1971)

Rock Hudson in *Written on the Wind* is the most stubborn pig in the world. He must sense some of the longing Dorothy Malone is feeling. She throws herself at him, she carries on in public with guys who resemble him somehow, to make him get the message. All he can say is, 'I would never be able to satisfy you.' But he would, God knows. While Dorothy is dancing in her room, the dance of a dead woman –that may be the beginning of madness – her father dies. He dies because he's guilty. He always reminded his children that the other one, Rock, was the better man, until he really was. Because Rock's father, who hasn't earned any money and can go hunting when he feels like it, was always the better man in the eyes of the father, who could never do the things he wanted to. The children are the poor wretches. Probably he realises his guilt and drops dead of it. In any case the moviegoer realises it. His death isn't horrible.

Because Robert doesn't love Lauren, he wants a child by her. Or because Robert doesn't have any prospects of accomplishing anything, he wants to beget a child, at least. Courage detects a weakness. Robert begins to drink again. Now it becomes clear that Lauren Bacall doesn't have anything to offer her husband. Instead of going out drinking with him and showing some understanding for his pain, she just becomes more and more noble and pure, more and more nauseating, and you see more and more clearly how well she would suit Rock Hudson, who's also nauseating and noble. These people who were raised for a specific purpose and have their heads full of manipulated dreams are totally

screwed up. If Lauren Bacall had lived with Robert Stack instead of living next to, off of, and for him, he would have been able to believe that the child she bears was really his. He wouldn't have had to groan. But this way his child is really more Rock Hudson's, even though Rock never did it with Lauren.

Dorothy does something evil – she makes her brother suspicious of Lauren and Rock. Yet even so, I love her as I've seldom loved a person in a movie. As a viewer I'm with Douglas Sirk on the trail of human despair. In *Written on the Wind* everything good and 'normal' and 'beautiful' is always very disgusting, and everything evil, weak, and confused makes you feel sympathy. Even for those who manipulate the good people.

And then the house where all this takes place. Dominated, people say, by the grand staircase. And mirrors. And always flowers. And gold. And coldness. The sort of house you build for a lot of money. A house with all the fancy doodads you get when you have money, and among which you don't feel comfortable. It's like at the Oktoberfest, where everything is animated and colorful, and you're lonely like them. In this house, which Douglas Sirk had built for the Hedleys, feelings must put forth the weirdest blossoms. The light in Sirk's films is always unnaturalistic as possible. Shadows where there shouldn't be any help to render plausible emotions that you would prefer to keep at arm's length. The same with the camera angles in *Written on the Wind* – mostly oblique, mostly from below: chosen so that the strangeness of the story doesn't manifest itself in the mind of the viewer but on the screen. Douglas Sirk's films liberate the mind.

Selected by Daria Martin Translated by Krishna R. Winston

Ivan Illich

Okulsuz Toplum (1971)

Zengin ve fakire aynı şekilde satılmak zorunda olan pek çok ütopyacı tasarımlar ve geleceğe ait senaryolar, yeni ve maliyeti yüksek teknolojilerden sözetmektedir. Herman Kahn, Venezuela'da, Arjantin'de ve Kolombiya'da öğrencilerle ilgili bir dizi araştırmalar yapmıştır. Sergio Bernardes'in 2000 yılı Brezilyası için kurduğu hayale göre o zaman köhne füze bataryaları jet limanları, 1960'ların, 1970'lerin şehirlerinin alt-üst olacağı şu anki Birleşik Devletler'de mevcut olan makinelerden daha yenileri parıldayacaktır. Buckminster Fuller'den ilham alan gelecekçiler daha ucuz ve daha egzotik araç-gereçlere bel bağlamışlardır. Açıkçası, bize az araçla çok iş yapmamızı sağlayacak yeni, muhtemel teknolojinin süpersonik ulaşımdan ziyade hafif metrolar, yatay yerleşimden ziyade dikey yerleşim planı kabul edilmesini hesaba katmaktadırlar. Günümüzün tüm gelecekçi plânlamacıları kaçınılamaz toplumsal sonuçlarla (birkaç kişinin imtiyazı haline gelecek olan mal ve hizmetleri, giderek artan bir şekilde tüm insanoğlunun daha çok talep etmesi) yüz yüze gelmeyi reddederken, teknik olarak mümkün olanları ekonomik olarak uygulanabilir hale getirmeye çalışmaktadırlar.

İnanıyorum ki, arzu edilebilir bir gelecek, tüketim yaşamı üzerinde baştan sonra plânlanmış etkin bir yaşamı seçmemize, sadece yapıp yapmamamızı, üretip tüketmemizi sağlayacak bir yaşam modelini devam ettirmekten ziyade, bunu bizim kendiliğinden, bağımsız, birbirleriyle ilişkili olmamızı temin edecek bir yaşam modeline bağlıdır. Gelecek, yeni ideolojiler ve teknolojiler geliştirmemizden ziyade, daha çok etkin bir yaşamı destekleyen kurumları seçimimize bağlıdır. Teknolojik kaynaklarımızı, tercihen böylesi büyümekte olan kurumlara yatırım olarak değerlendirme isteği kadar; alışkanlıklardan ziyade kişisel gelişimi destekleyen kurumları tanımamıza yol açacak bir dizi kritere ihtiyacımız vardır.

...
Teknoloji, insana ya meydana getirme ya da yapma ile doldurabileceği ihtiyarî bir zaman sağlamaktadır. Üzüntüye sebep olan işsizlik ve mutluluk veren boş zaman arasında seçim yapmak bütün kültürler için söz konusudur. Söz konusu bu durum, kültürün seçtiği kurumsal tarza bağlıdır. Bu seçim, tarıma ya da kölelik üzerine bina edilmiş antik bir kültürde düşünülemezdi. Fakat endüstri sonrası insanı için kaçınılmaz bir hal almıştır.
Mevcut zamanı doldurmanın bir yolu, eşyaların tüketimi için ve aynı zamanda hizmet üretimi için artan talebi hızla geliştirmektir. Birincisi, yeni eşyaların tüketimi için söz konusu yeni ürünlerin (şeylerin) daima büyüyen teşhirini sağlayan bir ekonomiyi dolaylı olarak 'hizmet' kurumlarının ürünlerine dönüştürmeye yönelik başarısız bir teşebbüsü dolaylı olarak belirtmektedir. Bu durum, okullaşmanın ve eğitimin, tıbbi hizmetin ve sağlığın, televizyon izlemenin ve eğlencenin, hızın ve etkili hareket yeteneğinin, saptanmasına yol açmaktadır. Birinci seçenek gelişme adı altında yer almaktadır.
Daha uzun süreli dayanıklı malların sınırlı sunumu, mevcut zamanı doldurma ve insan etkileşiminin arzu edilebilirliğini ve fırsatını artırabilecek kurumlara girişi sağlamak yolunda radikal bir alternatiftir.
Dayanıklı mamüllerin yer aldığı bir ekonomi, modası geçmiş bir ekonomiyle taban tabana zıttır. Dayanıklı mamüllerin bulunduğu bir ekonomi ürünlerin faturalarını kısıtlama anlamına gelmektedir. Ürünler, onlarla birşeyler 'yapma' yolunda maksimum fırsatı sağlamış olmak zorundadırlar. Her bir kalem, başkasının yardımına ihtiyaç duymadan sökülüp takılabilecek, tekrar kullanılabilecek ve onarılabilecek şekilde yapılmıştır.
Ürünlerin dayanıklı, onarılabilir ve tekrar kullanılabilir oldukları yolunda, ilânlarda yapılan bu açıklamalar kurumsal olarak üretilmiş hizmetlerin artışı anlamına gelmemektedir. Fakat bundan ziyade harekete geçme, katılım ve başkasının yardımına ihtiyaç duymamak için sürekli eğitim yapan kurumsal bir yapıdır. Toplumumuzun –tüm kurumların endüstri sonrası bürokrasisine doğru cezbedildiği şu anda– ürün üzerinde hareket etmenin yoğunluğunun hüküm sürdüğü– endüstri sonrası mutlu bir geleceğe doğru olan hareketi, hizmet kurumlarında yeni bir tarzın ve herşeyden önce yeni bir eğitimin canlandırılmasıyla başlamak zorundadır. Arzu edilebilir ve yaşanır olan bir gelecek, teknolojik becerimizi başarılı kurumlarının gelişmesi yönünde kullanmaya duyacağımız istekliliğe bağlıdır. Bu durum, eğitim araştırması alanında şu anki eğilimlerin tersine çevrilmesi yönünde bir istek anlamına gelmektedir.

Seçen Fernando García-Dory Çeviren Mehmet Özay

Deschooling Society (1971)

Most utopian schemes and futuristic scenarios call for new and costly technologies, which would have to be sold to rich and poor nations alike. Herman Kahn has found pupils in Venezuela, Argentina, and Colombia. The pipe dreams of Sergio Bernardes for his Brazil of the year 2000 sparkle with more new machinery than is now possessed by the United States, which by then will be weighted down with the antiquated missile sites, jetports, and cities of the sixties and seventies. Futurists inspired by Buckminster Fuller would depend on cheaper and more exotic devices. They count on the acceptance of a new but possible technology that would apparently allow us to make more with less—lightweight monorails... Rather than supersonic transport; vertical living rather than horizontal sprawling. All of today's futuristic planners seek to make economically feasible what is technically possible while refusing to face the inevitable social consequence: the increased craving of all men for goods and services that will remain the privilege of a few.
I believe that a desirable future depends on our deliberately choosing a life of action over a life of consumption, on our engendering a life style which will enable us to be spontaneous, independent, yet related to each other, rather than maintaining a life style which only allows us to make and unmake, produce and consume – a style of life which is merely a way station on the road to the depletion and pollution of the environment. The future depends more upon our choice of institutions which support a life of action than on our developing new ideologies and technologies. We need a set of criteria which will permit us to recognise those institutions which support personal growth rather than addiction, as well as the will to invest our technological resources preferentially in such institutions of growth.

...
Technology provides man with discretionary time he can fill either with making or with doing. The choice between sad unemployment and joyful leisure is now open for the entire culture. It depends on the institutional style the culture chooses. This choice would have been unthinkable in an ancient culture built either on peasant agriculture or on slavery. It has become inevitable for postindustrial man.
One way to fill available time is to stimulate increased demands for the consumption of goods and, simultaneously, for the production of services. The former implies an economy which provides an ever-growing array of ever newer things which can be made, consumed, wasted, and recycled. The latter implies the futile attempt to 'make' virtuous actions into the products of 'service' institutions. This leads to the identification of schooling and education, of medical service and health, of program-watching and entertainment, of speed and effective locomotion. This first option now goes under the name of development.
The radically alternative way to fill available time is a limited range of more durable goods and to provide access to institutions which can increase the opportunity and desirability of human interaction. A durable-goods economy is precisely the contrary of an economy based on planned obsolescence. A durable-goods economy means a constraint on the bill of goods. Goods would have to be such that they provided the maximum opportunity to 'do' something with them: items made for self-assembly, self-help, reuse, and repair.
The complement to a durable, repairable and reusable bill of goods is not an increase of institutionally produced services, but rather an institutional framework which constantly educates to action, participation and self-help. The movement of our society from the present – in which all institutions gravitate toward post-industrial bureaucracy – to a future of postindustrial conviviality – in which the intensity of action would prevail over production – must begin with a renewal of style in the service institutions – and, first of all, with a renewal of education. A future which is desirable and feasible depends on our willingness to invest our technological know-how into the growth of convivial institutions.

Selected by Fernando García-Dory

Robert Smithson

Sarmal Dalgakıran (1972)

New York'ta, o kentsel çöldeyken, Bob Fiore ve Barbara Jarvis ile bağlantı kurup filmimi toparlamaya yardım etmelerini istedim. Film bir dizi kopukluk olarak başladı, belirsiz ve değişken şeylerden toplanmış, dengelenmiş parçalardan oluşan dikenli bir çalılık, içeriği birbirini takip eden karelerde sıkışıp kalmış; durağanıyla, hareketlisiyle bir akışmazlıklar akıntısı. Ve bu "çekimlerden" oluşan karmaşanın üzerine eğilen film editörü, henüz bir araya gelmemiş bir dünyaya dair izlenimlerini düzenlemeye çalışan bir paleontoloğu andırıyor; daha tamamlanması gereken bir diyar, sona ermemiş bir zaman kesiti, birkaç film makarasına işlenmiş mekânsız bir araf. Negatif kesicinin askısından sarkan film şeritleri, Utah'tan ıvır zıvır, düşük ve aşırı ışıklı çekim hataları, içine girilmesi imkânsız bir malzeme yığını. Güneş, sarmallık ve tuz, uzayan çekimlere gömülü. Filmler ve film yapmakla ilgili her şey arkaik ve kaba. Bu Arkeozoik mecra, insanı bilinen en eski jeolojik çağlara taşıyor. Bakımlık [moviola], kamyonları dinozorlara çeviren bir "zaman makinesi"ne dönüşüyor. Öldürdüğü mamutun bağırsaklarını çeken bir Neandertalin inceliğiyle Fiore, bakımlıktan uzun uzun film şeritleri çekiyor. 13. Cadde'deki çatı katının penceresinden bakarken insan Pleistosen fauna, buzul yükselmesi, yaşayan fosiller ve tarihöncesinden harikalar görmeyi bekliyor. İki mağara adamı gibi, New York City'den Sarmal Dalgakıran'a nasıl ulaşacağımızı çizdik. Bir ilkel geri dönüş jeopolitiği ortaya çıktı.

Seçen Tacita Dean Çeviren Kerem Kabadayı

The Spiral Jetty (1972)

Back in New York, the urban desert, I contacted Bob Fiore and Barbara Jarvis and asked them to help me put my movie together. The movie began as a set of disconnections, a bramble of stabilised fragments taken from things obscure and fluid, ingredients trapped in a succession of frames, a stream of viscosities both still and moving. And the movie editor, bending over such a chaos of 'takes' resembles a paleontologist sorting out glimpses of a world not yet together, a land that has yet to come to completion, a span of time unfinished, a spaceless limbo on some spiral reels. Film strips hung from the cutter's rack, bits and pieces of Utah, out-takes overexposed and underexposed, masses of impenetrable material. The sun, the spiral, the salt buried in lengths of footage. Everything about movies and moviemaking is archaic and crude. One is transported by this Archeozoic medium into the earliest known geological eras. The movieola becomes a 'time machine' that transforms trucks into dinosaurs. Fiore pulled lengths of film out of the movieola with the grace of a Neanderthal pulling intestines from a slaughtered mammoth. Outside his 13th Street loft window one expected to see Pleistocene faunas, glacial uplifts, living fossils, and other prehistoric wonders. Like two cavemen we plotted how to get to the Spiral Jetty from New York City. A geopolitics of primordial return ensued.

Selected by Tacita Dean

Clarice Lispector

Água Viva (1973)

Ve "ben" diyorsam eğer, nedeni "sen" veya "biz" veya "biri" demeye cesaret edememem, kendimi kişileştirerek ve küçümseyerek alçakgönüllü olmaya mecbur olmamdır. Ama ben o "sen-misin"im.
Evet, son söz benim olsun isterim, ama o aynı zamanda öyle bir ilk söz olsun ki gerçeğin elde edilemez kısmıyla karışsın. Mantıktan uzaklaşmaktan hâlâ korkarım, çünkü içgüdüye, doğruya ve geleceğe çekilirim: Bugünün icadı, yarını meydana getirmenin tek yoludur. Sonra bir bakmışsın gelecektesin, her saat sana ayrılmış. Öyleyse mantıktan uzaklaşmamın ne zararı var? Ben hammaddeyle uğraşırım. Düşüncenin ötesine gizlenmiş olanın peşindeyim. Beni sabitlemenin yararı yok: Buna izin vermez, sıyrılır geçerim, etiket bana tutunamaz. Çok yeni ve gerçek, kendini merak eden bir sayfa aralıyorum; o kadar çekici ve kişisel ki çizebilmem veya tanımlayabilmem mümkün değil. Seninle geçirdiğim, seni sevdiğim anlar gibi; derinlerine inmekten geride bırakamadığım anlar. Etrafımı saran enerjiyle temas hali bu ve irkiliyorum. Deli, delice bir uyum. Bakışlarım kendini dünyaya tümüyle teslim etmiş ilkel bir insanın bakışları olmalı, biliyorum; iyiyi ve kötüyü kaba hatlarıyla kabul eden, kötüye saç gibi dolanmış iyiyi ve iyi olan kötüyü bilmek istemeyen tanrılar gibi ilkel bir insan.
Kendi ölümünü beraberinde getiren ve diğerlerinin doğduğu apansız anları –dizimleri ve rastlantısallıkları müthiş güzel başkalaşım anlarını işaretlerim.
Şimdi gün doğuyor ve şafak beyaz bir sis sahilin kumlarında. Öyleyse her şey benim. Yemeğe elim değmiyor, günün uyanışından öte uyanmak istemiyorum. Büyüdükçe içimde belli belirsiz bir umudu öldüren ve beni doğrudan sert güneşin suratına bakmaya zorlayan günle birlikte büyüyorum. Fırtına esiyor ve kâğıtlarımı dağıtıyor. O çığlıklar rüzgârını, eğik uçan kanatlarını açmış kuşun ölüm hırıltısını duyuyorum.

Seçen Anna Boghiguian Çeviren Marco de Pinto

Água Viva (1973)

And if I say 'I' it's because I dare not say 'you', or 'we' or 'one.' I'm forced to the humility of personalising myself, belittling myself, but I am the are-you.
Yes, I want the last word which is also so primary that it gets tangled up with the unattainable part of the real. I'm still afraid to move away from logic because I fall into instinct and directness, and into the future: the invention of today is the only way to usher in the future. Then it's the future, and any hour is your allotted hour. So what's the harm of moving away from logic? I deal in raw materials. I'm after whatever is lurking beyond thought. No use trying to pin me down: I simply slip away and won't allow it, no label will stick. I'm entering a very new and genuine chapter, curious about itself, so appealing and personal that I can't paint it or write it. It's like moments I had with you, when I would love you, moments I couldn't go past because I descended into their depths. It's a state of touching the surrounding energy and I shudder. Some mad, mad harmony. I know that my gaze must be that of a primitive person surrendered completely to the world, primitive like the gods who only allow the broad strokes of good and evil and don't want to know about good tangled up like hair in evil, evil that is good.
I pin down sudden instants that carry within them their own death and others are born — I pin down the instants of metamorphosis and there's a terrible beauty to their sequence and concurrence.
Now day is breaking, a dawn of white mist on the sands of the beach. Everything is mine, then. I barely touch food, I don't want to awaken beyond the day's awakening. I'm growing with the day that as it grows kills in me a certain vague hope and forces me to look the hard sun straight in the face. The gale blows and scatters my papers. I hear that wind of cries, the death rattle of a bird open in oblique flight.

Selected by Anna Boghiguian Translated by Stefan Tobler

Sri Nisargadatta Maharaj

Ben O'yum (1973)

Bağımsızlığınızı hem düşüncede hem eylemde doğrulayın. Sonuçta her şey sizin kendi hakkınızdaki inancınıza, gördüklerinizin ve işittiklerinizin, düşündüklerinizin ve hissettiklerinizin gerçek olduğu hakkındaki kanınıza bağlı bulunuyor. Neden inancınızı sorgulamıyorsunuz? Hiç kuşku yok, bu dünya bilincin perdesine sizin tarafınızdan resmedilmiştir ve o tümüyle size özel dünyanızdır. "Ben-im" duygunuzdur bu dünyada olup da bu dünyadan olmayan. Hiçbir mantık ya da imgeleme çabasıyla "Ben-im"i, "Ben-değilim"e çeviremezsiniz. Varlığınızı inkârla dahi onu doğrulamış olursunuz. Dünyanın sizin kendi projeksiyonunuz olduğunu bir kez idrak ettiğinizde, ondan kurtulmuşsunuzdur. Kendi imgeleminiz dışında var olmayan bir dünyadan kurtulmaya da ihtiyacınız yoktur! Resim güzel-çirkin, nasıl olursa olsun, onu siz yapmaktasınızdır ve onunla bağlı, sınırlı değilsiniz. Kimsenin onu size zorla kabul ettirmediğini, onu zorla başınıza sarmadığını, bunun, hayali olanı gerçek gibi kabul etme alışkanlığınızdan ötürü böyle olduğunu idrak edin. Hayal ürünü olanı hayal ürünü olarak görün ve korkudan kurtulun.
Nasıl ışık halıdaki renkleri meydana çıkarırsa, ama ışık renk değilse, öylece, dünya sizden dolayı vardır ama siz dünya değilsiniz.
Dünyayı yaratıp ayakta tutana siz Tanrı ya da takdir-i İlâhi diyebilirsiniz ama nihai olarak, Tanrı'nın varlığının kanıtı sizsiniz, bunun tersi değil. Çünkü Tanrı hakkında herhangi bir soruyu sormak için sizin varlığınız gerekir.

Seçen Taner Ceylan Çeviren Jale Gizer Gürsoy

I Am That (1973)

Assert your independence in thought and action. After all, all hangs on your faith in yourself, on the conviction that what you see and hear, think and feel is real. Why not question your faith? No doubt, this world is painted by you on the screen of consciousness and is entirely your own private world. Only your sense 'I am', though in the world, is not of the world. By no effort of logic or imagination can you change the 'I am' into 'I am not'. In the very denial of your being you assert it.
Once you realise that the world is your own projection, you are free of it. You need not free yourself of a world that does not exist, except in your own imagination! However is the picture, beautiful or ugly, you are painting it and you are not bound by it. Realise that there is nobody to force it on you, that it is due to the habit of taking the imaginary to be real. See the Imaginary as imaginary and be free of fear. Just as the colours in this carpet are brought out by light but light is not the colour, so is the world caused by you but you are not the world. That which creates and sustains the world, you may call it God or providence, but ultimately you are the proof that God exists, not the other way round. For, before any question about God can be put, you must be there to put it.

Selected by Taner Ceylan Translated by Maurice Frydman

Jacques Lacan

Les Non-Dupes Errent / Seminer (12 Mart 1974)

Kadın yoktur ... ama bir düğüm, daha doğrusu bir kıvrım olduğunda bir kadın belirebilir ... kadın bir kıvrımı sabitler ... cinsel birleşmede başarılı olabilir. Ancak bu birleşme bir'in iki ile, her birinin her biriyle, bu üç ipliğin her birinin birleşmesidir. Cinsel birleşme, deyim yerindeyse, kadının iplik eğirmesine içseldir. Kadın da rolünü işte bu noktada oynar –kendisi için üç olmanın ne demek olduğunu göstererek. Bir başka deyişle, İmgesel, Simgesel ve Gerçek ancak üç/üçlü olmalarıyla, sadece bununla ayırt edilir ... özne kendisini burada bulamaz. Bu üç katlılık sayesinde –bir kadın bu üç katlılığı bazen ıskalayarak tutturur, bir başka deyişle, cinsel birleşmeyi kendi içinde gerçekleştirerek onunla yetinir/tatmin olur– işte bunun sayesinde, düğümün bir işlevi olduğu fikri sayesinde, erkek biraz sağduyu kazanır. Kıvrımın düğümlenmesi bize ... düzenden önceki Gerçeği ... yani İmgesel ve Simgesel ile birlikte üçlü oluşturan şeyi verir. Gerçeğin kendisi de üç unsurdan meydana gelir –yani jouissance, beden ve ölümden, tabii bu üçü, cinselliğin teyit edilemeyecek çıkmazıyla birbirine düğümlenmiş olduğu ölçüde ... Gerçeğin içinde bilgi vardır ve gerçekleştiğini görmeye alışkın olduğumuz şeyin içinde bağlantının nasıl kurulduğunu biz bilmesek de Gerçek işler, çalışır.

Seçen Bracha L. Ettinger Çeviren Savaş Kılıç

Les Non-Dupes Errent / Seminar (12 March 1974)

The woman does not exist ... but a woman can occur, when there is a knot, or rather a plait ... she ties up a plait ... she manages to succeed at sexual union. Only this union is the union of one with two, or of each with each, of each of these three strands. The sexual union, if I may say so, is internal to her spinning / to its weave. And that is where she plays her part, in really showing us what a knot is – by showing what it is for her to succeed in being three. In other words the Imaginary, the Symbolic and the Real are only distinguished by being three parts, and just that ... without the subject finding him or herself. It's through this tripleness – which a woman may sometimes obtain by failing it, in other words, which satisfies her as achieving ... within herself the sexual union – it's through this that man gains some commonsense, through the idea that a knot has a use ... The knotting of the plait gives us ... the Real before the order ... the one that makes three along with the Imaginary and the Symbolic ... The Real itself is made up of three, namely, jouissance, the body and death, in as much as they are knotted, that is only, of course, by the unverifiable impasse of sex ... There is knowledge in the Real, which functions without us being able to know how the connection is made in what we are used to seeing happen.

Selected by Bracha L. Ettinger Translated by Bracha L. Ettinger

Jacques Lacan

Seminer (18 Kasım 1975)

Sanat, zanaatkârlık... semptom anlamında kendini dayatanı hangi bakımdan bozabilir[:] ... yani hakikati.

Seçen Ania Soliman Çeviren Savaş Kılıç

Seminar (18 November 1975)

How can art, the artisan, undo ... what is imposed in terms of symptom, namely ... the truth?

Selected by Ania Soliman Translated by Cormac Gallagher

Jacques Lacan

Le Sinthome (17 Şubat 1976)

... sinthome [Σ] ... Simgesel, İmgesel ve Gerçeğin bir arada olmaya devam etmelerini sağlayan şey, ... sinthome dediğim, adını verdiğim, kabul ettiğim şey, burada bir halkayla, sicim halkasıyla işaretlenmiştir, diyelim ki düğüm çizgisinin *şaştığı* yerde ortaya çıktığı varsayılır tarafımdan... İsterse düğümün akamete uğradığı yer olsun bu. ... Eşdeğerlilik yoksa, konuşan-varlıkta [*parlêtre*], insanda, cinsel ilişki dediğimiz şeyin kendi kendini ayakta tutabildiği tek şey, tek huzurlu köşe budur. ... Freud'un doğal saydığı ilişkide –ki bunun hiçbir anlamı yoktur–, *cinsel ilişkide* muhatap olduğumuz şey *sinthome*'dur.

Seçen Bracha L. Ettinger Çeviren Savaş Kılıç

Le Sinthome (17 February 1976)

The *sinthome* [Σ] is something that allows the Symbolic, the Imaginary and the Real to go on holding together. ... what I call, what I designate, what I can stand of the *sinthome*, which is marked here with a circle of string, is meant to take place at the very spot where, say, the trace of the knot *goes wrong*. ... It's a 'slip of the knot'. ... There is no equivalence, that's the only thing, that's the only recess where what the speak/through-being *[parl'être]* the human being, by which the sexual rapport is sustained. ... The sinthome's direct link, it is this something which must be situated in its doings with the Real, with the real of the unconscious ... it is the *sinthome* we must deal with in the very rapport Freud maintained was natural – which doesn't mean a thing – : *the sexual rapport*.

Selected by Bracha L. Ettinger Translated by Bracha L. Ettinger

Georges Perec

Yaşam: Kullanma Kılavuzu (1978)

Yapboz sanatı ilk bakışta küçük, öyle pek fazla önemli olmayan bir sanat, Gestalt kuramının basit bir öğretisi gibidir: bakışlarımızı yönelttiğimiz ya da ilgilendiğimiz şey –algısal bir edim, öğrenme, bir psikoloji sistemi ya da ilgi alanımızdaki ağaçtan bir yapboz– önce ayrıştırılıp sonra incelenecek bir parçalar toplamı değildir, bir bütündür, yani bir biçim, bir yapıdır: parça bütünden önce var olmamıştır, ne daha dolaysız ne daha eskidir ondan, parçalar bütünü belirlemez, bütün parçaları belirler: eksiksiz olanın ve kurallarının, bütünün ve yapısının bilinmesi, bunları oluşturan parçaların ayrı ayrı bilinmesine indirgenemez; bu şu demektir: bir yapboz parçasına üç gün bakıp, onun görünüşü ve rengiyle ilgili tüm bilgilere sahip olduğunuzu sanırsınız, oysa bir milim ilerleme kaydetmemişsinizdir bu alanda: bu parçayla öteki parçalar arasında ilinti kurmaktır söz konusu olan ve bu anlamda yapboz sanatıyla go sanatı arasında bir ortak nokta vardır; yalnızca bir araya getirilmiş parçalar bir anlam ve okunabilirlik niteliği kazanacaktır: yapboz parçalarını tek tek ele almanın hiçbir anlamı yoktur; bu olanaksız bir sorudan başka bir şey değildir, donuk, saydamsız bir meydan okumadır; ama dakikalar sonra ve birçok hatadan sonra ya da güçlü bir esinle yarım dakikalık bir süre içinde, parçalardan biriyle yanıbaşındaki arasında bir bağ kurdunuz mu, parça kaybolur ve bir parça olarak varlığını sürdürmez artık: bu ilişkiden önce gelen büyük zorluk yapboz –muamma– sözcüğünün İngilizcede yalnızca, "artık varlık nedeni olmayan" değil, bir açıklık ve gerçeklik durumunu kazandıkça "hiçbir zaman var olmamış" anlamına gelmiş olması galiba: sihirli bir biçimde birleştirilen iki parça hem bir teklik olmuştur hem de hata, duraksama, bunalım ve bekleyiş kaynağı...

Seçen Meriç Algün Ringborg Çeviren İsmail Yerguz

Life: A User's Manual (1978)

To begin with, the art of the jigsaw puzzle seems of a little substance, easily exhausted, wholly dealt with by a basic introduction to Gestalt: the perceived object – we may be dealing with a perceptual act, the acquisition of a skill, a physiological system, or, as in the present case, a wooden jigsaw puzzle – is not a sum of elements to be distinguished from each other and analysed discretely, but a pattern, that is to say, a form, a structure: the element's existence does not precede the existence of the whole, it comes neither before nor after it, for the parts do not determine the pattern, but the pattern determines the parts: knowledge of the pattern and of its laws, of the set and its structure, could not possibly be derived from discrete knowledge of the elements that compose it. That means that you can look at a piece of a puzzle for three whole days, you can believe that you know all there is to know about its colouring and shape, and be no further on than when you started. The only thing that counts is the ability to link this piece to other pieces, and in that sense the art of the jigsaw *puzzle* has something in common with the art of go. The pieces are readable, take on a sense, only when assembled; in isolation, a puzzle piece means nothing – just an impossible question, an opaque challenge. But as soon as you have succeeded, after minutes of trial and error, or after a prodigious half-second flash of inspiration, in fitting it into one of its neighbours, the piece disappears, ceases to exist as a piece. The intense difficulty preceding this link up – which the English word puzzle indicates so well – not only loses its *raison d'être*, it seems never to had any reason, so obvious does the solution appear. The two pieces so miraculously conjoined are henceforth one, which in its turn will be a source of error, hesitation, dismay, and expectation. ...[O]ne can make a deduction which

is quite certainly the ultimate truth of jigsaw puzzles: despite appearances, puzzling is not a solitary game: every move the puzzler makes, the puzzle-maker has made before; every piece the puzzler picks up, and picks up again, and studies and strokes, every combination he tries, and tries a second time, every blunder and every insight, each hope and each discouragement have all been designed, calculated and decided by the other.

Selected by Meriç Algün Ringborg Translated by David Bellos

Bilge Karasu

Avından El Alan (1979)

Güneşli, ılık ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... Masalımı bu günlerden hangisine yerleştireceğimi düşünüyorum.

Düşündüğüm bir şey daha var:

Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği...

Deniz, ya güneşin altında aynalaşacak, ya da kurşun-zeytin renkleri karışımı yüzünün sivri, keskin dalgaları, günün tümünü bir akşam saatine indirgeyen kar dumanı ardından, görünüp görünüp yitecek.

Önce deniz var çünkü. İçinde orfinozu, yüzünde balıkçıyı taşıyan. Sayısız parmaklı olduğu için, orfinozu da balıkçıyı da istediği yere sürükleyen, balıkla balıkçıyı ayrı ayrı yeden, kimi zaman birine kimi zaman öbürüne yüz verir gözüken.

Sonra orfinoz var; denizle balıkçı arasında geçit, köprü; balıkçıyı, olsa olsa düşman bilen. İkisini de taşıyan denizin kendisini kullanacağından habersiz. Balık. Hava güneşliyse, yavruluğuna bakmadan balıkçıya ter döktürecek; karlıysa, kulağına kaçacak kar suyuyla, baygın suyun yüzüne vuracak balık.

En sonra da balıkçı var. Denizdeki kırgınla denizin vurgununda başka şey bilmeyen; sevgiyi, olsa olsa, bir balıkta tanıyabilecek kişioğlu.

Tutalım ki güneşli havadan başladık. (Birçok okurun hoşuna gitmeği de düşünmüş olabiliriz bu arada...)

Balıkçı denize çıktığında, diyebiliriz örneğin, sular neredeyse kırışıksız, ince ince akıyordu kıyı ile karşı adalar arasından... Deniz, çoğu zaman balıkçıyı kollar kayırırdı. Balıkçı ise işinin rastgittiği bu zamanları denizden değil, kendi bahtının açıklığından bilir, usta denizci olmasına verir, övünürdü. Deniz kişioğlunun kimi şeyi anlamamakta gösterdiği direnimi bilirdi, kendisine göre alıklık olan şeyin kişioğlunda neredeyse zeyreklik sayıldığını bilirdi. Bilenler, susar.

Durum bu olsun... Ardından da şöyle bir şeyler diyelim:

Deniz bu balıkçıyı severdi. İnsanlar arasında "umutsuz aşk" diye yanlış mı yanlış bir adla bilinegelen sevgilerden di bu. Deniz gibi bir ölçüsüz büyüklüğün sevgisi insan usuna sığmadığı için de balıkçı elinden gelebilecek tek şeyi yapardı: Denizi karşısında görmek, onu ekmek kapısı (günü gelince de ölüm döşeği) diye düşünmekle yetinirdi. Kimi durum dışarıdan bakanlar için apaçıktır. Herkes, o durumda olanlara akıl vermeğe, akıl öğretmeğe kalkışır, o durumdaki kişilerin işledikleri alıklıklara bakıp yerinir. Bir unutulan yer vardır: O durumdaki kişinin işi dışarıdan, karşıdan değil, içinden gördüğü...

Hem bilmez miyiz? Sevgi adına sevgilinin öldürülebileceğini düşünmemesi bir yana, böyle bir şey yapıldığını işitmeyegörsün ilenç yağdıran sayısız kişi vardır; sonra bir gün gelir, aşk yüzünden cinayet işleyebileceğini, gönlünde işlemiş bile bulunduğunu iliklerine dek duyar bunlar, kimi zaman işlerler de bu cinayeti. İlenç yağdırmak sırası başkalarındadır şimdi...

Kıyı ile karşı adalar arasından ince ince akan deniz, balıkçıyı sürükleyecek sürükleyecek, yolunu şaşırmış bir orfinoz yavrusunun açgözlülükle dolandığı yere getirip bırakacak diye düşünelim şimdi. Atılan zokayı güçlük çıkarmadan yutacak, sonra da bütün gücüyle misinaya asılıp balıkçıyı terletecek olan orfinoz bir süre sonra yenilecek, sandala alınırken de balıkçının kolunu.

Balıkçı, orfinozu –şimdiye dek gördüklerine, tuttuklarına hiç benzemeyen, hiç bilmediği bu balığı– ele geçiresiye epey yorulmuş, uğraşmış olacak... Bundan sonra olup bitecekler, bir bakıma, bu emeğinin, bu çabasının karşılığı sayılabilecek...

Tipili bir güne rastlatırsak bu olanı, olacağı, denizin gerek kişioğlu gerek balığı yormaktaki katkısı bir parça artacak. Kişioğlu, genellikle, bir şeyi güç durumlarda kalarak elde etmekten hoşlanır. Bileğinin gücüyle kopardığına, kafasının işleyişiyle elde ettiğine inanır, güçlüklerle boğuştuktan sonra ele geçirdiğini. Daha ince merakları olan kişioğulları da vardır: Kolaya yüz vermezler ama aradıklarının, istediklerinin ardından koşuyormuş gibi görünmekten hoşlanmadıkları için en güç durumlarda bile aldırışsız adam kılığına bürünüverirler, avlarının –avları saydıklarının, ardından koştuklarının– durmasını, kaçmaktan vazgeçip kendilerine yanaşmasını beklerler. O zaman duydukları haz daha da büyüktür. Avın bu kerte alığı olur mu? demeyin. Çok olur.

Deniz, kendine kurşun rengi ile zeytin rengi arasında bir renk seçecek, kimi zaman tipileşen kimi zaman da durgunlaşan bir kar yağışı altında çalkalanıp duracak. Birkaç saat sonra da, kırgın başlayacak. Kıyılar, kıyıya çekilmiş sandallar yavaş yavaş karla örtülecek. Gitgide soğuyan yüzey suları damar damar, oluk oluk akaklar bularak balık corumlarının çekildiği kuytulara sızacak. Yavaş yavaş uyuşan balıklar, kendilerini yitirecek sonra, yarı ölü yarı baygın su yüzüne doğru yükselmeğe başlayacak akıntıya uyup. Kıyıya vuracak daha da sonra bu balıklar, güçlükten hoşlandıklarını söyleseler bile kolay avları kaçırmayanların kepçelerine, kovalarına dolup kalmak üzere...

Seçen İz Öztat & Fatma Belkıs

...

Kişioğlu, silik anısı belleğinin bir köşesinde sıkışıp kalmış uçmağa yeniden ulaşmak için can atar. Ama kaç kişi-bir parçacık da olsa, eksik güdük de olsa-bunu başarabilir? Eskiden çok eskiden olur, olabilirdi belki o iş. Her şey bitip tükendikten sonra her şeyin yeniden başlayabileceğine, biten bir yılın ardından yeni bir yıl geldiği gibi o uçmağa dönülebileceğine inanmak güç artık. Bir daha, bir daha ölüp, bir daha, bir daha, bir daha dirilebileceğine inanamıyor insan. Akıp gitmenin çizgisi üzerinde, örneğin bir kolunuzu yutmuş bir balığı el içinde taşımakla bilgeliğinizi gösterdiğinizin kaç kişi farkındadır? Başta, kolu yutulmuş kişi, bunu bilgeliğine değil, sevdasının çaresizliğine verir; karşı konmaz bir yıkımın kurbanı olmağı seçmek türünden bir katlanış acılığından kendine bir büyüklenme payı çıkarmağa bakar. Balıkçı, şu anda arkadaşlarının arasında, kahvede oturur görüyor kendini. Çevresini almışlar, üzüntüleri yüzlerinden okunuyor. Balığı görmedikleri besbelli, ama balığın içindeki kolunu da görmüyorlar. Günlerdir nerede olduğunu soruyorlar, kazaya uğradın diye merak ettik, diyorlar. Hiçbiri, kolun nasıl koptu, diye soramıyor. Hakları da yok değil ya... Bir kolu koparsa, kesilirse, birkaç günde iyileşemez insan. Sonra, kazaya uğramış olsa duyulur, hastaneye yatmış olsa bilinirdi. Balıkçının ağzından tek söz çıkmıyor. Yalnız, balığın görünmemesine üzülüyor. Gene de, ne yalan söylemeli, kolumu yutmuş koca balığı nasıl görmezsiniz diye

bağırmak istediği halde, cesaret edemiyor, bu konuyu açmağı gözü yemiyor. Herkesin görmesini istediği bu seviyi görmeyenlere gördürmek, böylesine yiğitlik gösterisi, böylesine bir yürek pekliği mi gerektirmeliydi? Kendinden tiksinip evine dönüyor. Şimdi de evinde görüyor kendini. Sanki balıkla birlikte denizin dibine inen o değil, balıkla birlikte uçar gibi olan o değil. Balık yalnız kolunu yutmuş değil şu anda; her yanını sarar gibi. Seni görmediler, göremediler diyor, pesten pes bir sesle; seni görmelerini sağlamak için ne yapmalıydım ki? Söylemek, anlatmak... deli derlerdi, görmezlerdi. Dokundurmak... Görmedikleri bir kolun yerinde bir balığa mı dokunurlardı? Ya da... Ne bileyim, göze alamadım işte. Belki de sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum; ondan korktum belki; seni benden ayırırlar diye korktum... Durdu. İlk olarak böyle şeyler düşünebiliyor, söylüyordu. Sevi, ilk olarak, bu sözlerin kılığına giriyordu ağzından çıkarken. Seninle her yere giderim artık, oraya, denizin dibindeki ölüme bile... Hazırım, şimdi hazırım, ölümün bile yanına varabiliriz...

Kendini sandalında görüyor ansızın balıkçı. Kurşun rengi, ışıksız, karardı kararacak bir gökyüzü altında. Sandal akıp gidiyor hala. Kolundaki ağırlığın yeğnileşmesini önce gönlünün gücüne bağlıyor ama biraz sonra anlıyor ki balık küçülüp kurumakta, etleri yarılıp kokmağa başlamakta. Dişleri hala omuzunda ama balık hızla bir gelmiçe dönüşüyor. Çıldıracak gibi oluyor balıkçı; çıldırmamışsa daha. Anlamıyor, anlamak istemiyor. Balık eriyip parça parça döküldükçe kolunun kemiği çıkıyor ortaya, kendi etini de götürüyor balık. Kendi kemikleri dökülüyor balığınkilerin ardından. Balığın başından arta kalanla birlikte kol kemiği omuzundan koptuğunda balıkçı ne yapacağına karar vermiştir artık. Sandalını, kıyıya vuracak gibi çeviriyor, sonra kendini suya bırakıyor. Adımız Seviydi diye düşünüyor, ama bulamadım bu adı, seçemedim vaktinde. Gürültüye kulak verdim gereksiz yere, gürültünün gizlediğini işitmeğe çalışmalıydım.

Deniz kendiliğinden gelen balıkçıya kucak açmış. Ölmeyen sevinin öldürücü olduğunu bilememiş bu zavallıya kim yol gösterecek şimdi, hazır olduğunu söylediği ölüme kim götürecek onu? Bu iş denize düşüyor. Orfinozun balıkçıyı güçlü sandığı sürece sevmiş, güçsüzlüğünü -insanlar karşısındaki neyse de kendi karşısındaki güçsüzlüğünü- gördüğü anda parçalanıp dağılmış olduğunu kim anlatacak balıkçıya? Birilerinin anlatması gerek. Ama denizin işi değil bu. Deniz, her acıyı boğan ölüm gücünü, her gücün üstünde görür gibidir çünkü, enginliği ölçüsünde, güçlülüğü -gördüğü yerde- tanır.

Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini, dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere.

Seçen Merve Kılıçer

The Prey (1979)

I'm torn between a sunny winter day that faintly promises summer, and the one four days later, a day of snow, blizzard, with two feet accumulating. I can't decide which day to choose for my tale.

I'm also thinking of this:

Love means — literally or figuratively — eating and nothing else...

The sea: it will either become a mirror under the winter sun, or its tall jagged waves will rush and recede in the blizzard that turns day into night.

The sea must always come first. Because it holds the fish and the fisherman. Because its myriad fingers sweep the fish and fisherman, wherever it wishes, now smiling on the fish now on the fisherman, now disappointing one now the other.

The fish comes next: it is an intermediary between the sea and the fisherman. The fish perceives the fisherman as the enemy, and doesn't know that the sea, which holds them both, will use one to lure the other. The fish. If the day is sunny, the fish will exhaust the fisherman. If snowy, it will rise to the surface, numb, overwhelmed by the cold.

At last the fisherman: he knows nothing besides the sea's annihilation or the bends. He will come to know love — if he ever does — through the fish. Human...

Suppose we choose the sunny day (perhaps also to please the most readers). Suppose the fisherman sails off, say, when the currents move gently, almost without a ripple, between the coast and the island... Most often, the sea favours the fisherman. Yet when his journey proves plentiful, he credits himself, his good fortune, his skills. The sea knows well what humans refuse to understand, that what they deem obvious the sea knows is unintelligible. The one who knows remains silent.

And one more thing:

The sea loves this fisherman. It is the kind of love humans wrongly call 'hopeless'.

Since the mind cannot even begin to fathom the love offered by an immeasurably vast sea, the fisherman responds to it in the only way he can: he is satisfied that the sea is his livelihood (and in due time; his death bed). To the outsider; everything appears crystal clear. Yet something is overlooked: the insider is inside and sees only what's inside.

(Besides, don't we know? People are outraged that one can commit murder in the name of love and they heap curse upon curse on the murderer. Then, one day, the same people are seized by the realisation that they are just as capable of murdering in the name of love, that in their hearts they have already rehearsed the horrid act, already felt it in the depths of their being. Then it is someone else's turn to curse...)

Between the coast and the islands, the gentle currents will carry the fisherman to the spot where a young misguided fish will be circling greedily. The fish will catch the bait effortlessly, then fight the line with its strength, fight and wear down the fisherman. When the fish is defeated at last and is being pulled into the boat, the fisherman's arm...

In the struggle with the fish — that is like no other fish he has known or caught — he will be exhausted... In a way; what happens afterwards will be his reward...

Or if the events happen on the day of the blizzard, then the sea will exhaust both the fish and the fisherman. People usually value something obtained after much struggle. Some believe they catch the difficult bounty with the strength of their arm, with their intelligence. Yet, others have subtler interests: they neither care for easy achievement nor enjoy being perceived as chasing what they desire; therefore, even in the most difficult circumstances, they feign indifference and wait instead for the prey — the object of their desire, or their chase — to give up the chase and surrender. Then their satisfaction is even greater. Could there be a prey this headless? Absolutely.

The sea will assume a colour between lead and olive, enduring turmoil between periods of hailstorm. In a few hours, the annihilation will start. The shores, the boats along the shores, will be covered in snow. The icy currents will flow into underwater shelters where schools of fish retreat. Numbed, the fish will gradually be overwhelmed by the cold, rise to the surface, half dead, and succumb to the currents. Later, they will be swept ashore, filling the scoops and buckets of those who may enjoy a difficult chase but won't turn down the prey.

Selected by İz Öztat & Fatma Belkıs Translated by Aron Aji

...

People yearn to return to paradise, its vague memory lodged in a remote corner of their minds. But how many manage to recover even a piece of that paradise? Perhaps it would have been possible in the past, the very ancient past. Nowadays, to believe in returning to paradise no longer means believing that everything devastated begins anew, or that a dying year ushers in

a new one. People don't believe they can die and be reborn time after time. In the tedious flow of existence, how many might be aware, for instance, that carrying the fish that swallowed one's arm is a proof of wisdom, of attainment? Even before anyone else might understand, the one whose arm the fish has swallowed views the fish as a badge not of wisdom but of hopeless love. He looks to find virtue in the painful endurance, in having surrendered to relentless annihilation. The fisherman sees himself among his friends, sitting in a coffee house. They surround him; he sees grief in their faces. They obviously notice neither the fish nor his arm inside the fish. They ask where he has been for days, they tell him they were worried he'd had an accident. No one asks how he has lost his arm. And not without good reason either... If a man were to lose his arm, he couldn't recover in a few days. Besides, if he'd had an accident, they would have heard, or if he'd been in the hospital, they would have known. Not a word escapes the fisherman's lips. Only, he is sorry that no one can see the fish. And, why lie about this: he wants to shout at them, to ask why they don't see the immense fish that has swallowed his arm, but he cannot find the courage. Why should the act of making others see his beloved require so much heart, such a show of bravery, when he in fact already wants to flaunt his love? He returns home disgusted with himself. Yes, now he sees himself at home. As if he weren't the one who had descended into the deep or soared into the sky with the fish. He senses the fish throughout his being, as if it has swallowed him completely. They didn't see you, couldn't see you, he says, in a defeated voice. What should I do to make them see you? Talk to them? Explain? They'd say I was crazy. Perhaps let them touch you? Can they touch a fish in place of the arm they cannot see? To tell you the truth, I can't take the chance. Perhaps now I understand, now I know, I cannot do without you. Perhaps this is what I fear: that they may take you away from me. He pauses. For the first time, he is able to think, and speak out such thoughts. For the first time, love assumes the shape of his own words. I will go anywhere with you, even there: to death's kingdom at the bottom of the sea... I am ready, now I'm ready, we can even go to death...

Suddenly he sees himself in his boat. Under a lead-coloured sky soon to turn pitch black. The boat is still riding the currents. The weight on his arm feels lighter. At first, he thinks it is because his love is strong, but soon he realises that the fish is withering away as it dries out, its flesh breaking open as it rots. Its teeth still pierce his shoulder, even though the fish is rapidly decomposing, turning into a cage of bones. The fisherman thinks he is going mad – that is, if he hasn't already. He doesn't understand, doesn't want to understand. As the fish decays and crumbles, it consumes his own flesh, and his bones begin to show, and then to crumble like those of the fish. His upper arm dissolves, and the remains of the fish's head dissolve, and that's when the fisherman decides what he must do. He turns his boat around, facing the shore, and lets his body fall in the water. Love was our name, he thinks, but I couldn't find the name, I couldn't choose it when I should have. I listened to the noise in vain, I should have tried to hear what was hidden inside.

The sea opens its embrace for the fisherman who comes of his own will. This poor man didn't know that eternal love is fatal. Who will guide him now? Who will usher him to the kingdom of death now that he is ready to enter? The task belongs to the sea. Who will explain to the fisherman that the fish loved him as long as he seemed strong, but summoned his annihilation when he proved weak – not merely among humans, which is understandable, but also just with himself. Someone must explain. But that task does not belong to the sea. The sea, as wise as it is vast, knows that death is all-powerful because it overcomes suffering.

Below, the rock slowly opens to receive the fisherman who arrives in surrender. Like a mother, the sea will keep its beloved in its womb, and never allow him to be reborn.

Selected by Merve Kılıçer Translated by Aron Aji

Reinhart Koselleck

Tarihsel Zamanın Semantiği Üzerine (1979)

1528 yılında Bavyera Dükü 4. Wilhelm, kraliyet ahırlarının bahçesine inşa ettirdiği yeni sayfiye köşkü için bir dizi tarih resmi sipariş etti. Konu seçimi Hıristiyan-hümanist bir çizgide belirlenmişti; İncil'de geçen olaylardan oluşan bir seriyle beraber klasik-antik olayları işleyen başka bir seriyi daha kapsıyordu. Bu tablolar arasında haklı olarak en meşhur olanı, Albrecht Altdorfer'in "İskender'in Savaşı" [Alexanderschlacht] tablosudur.

Altdorfer, bir buçuk metre karelik bir yüzeyde, dünya tarihi açısından belirleyici savaşlardan birinin, 333 yılında bugünün deyişiyle Hellenizm çağını başlatan İssos Savaşı'nın kozmik panoramasını gözlerimizin önüne sermektedir. Altdorfer o zamana kadar görülmemiş bir ustalıkla tek tek binlerce savaşçıyı ordu yığınları halinde canlandırmayı başarmıştır; bize zırhlı süvari sütunlarıyla mızraklı piyadelerin şiddetli çarpışmasını, en ön safta bulunan İskender ile Makedonların muzaffer hücum hattını, Persleri ele geçirmiş olan bozgun ve çözülme halini, nihai zaferi kazanmak üzere bekler vaziyetteki Yunan rezerv kuvvetlerini gösterir.

Resim titizlikle incelendiğinde savaşın bütün seyrini yeniden kurmak mümkündür. Zamanında "Tarih"in [Historie] hem bir resmi hem de bir anlatıyı ifade edebilmesine benzer bir şekilde, Altdorfer anlatıyı bir resimde sabitlemiştir. Ressam ve/veya ona danışmanlık yapan saray tarihçisi mümkün olduğunca kesin olabilmek adına, savaşa katılanların, ölenlerin ve esir düşenlerin farazi tam sayıları için Curtius Rufus'a başvurmuştur. Bu haneler ordu yığınlarının sancaklarına işlenmiş bulunmaktadır; taşıdıkları sancağın altında az sonra can verecek olan savaşçıların ayakları altında kalmış olan ölüler bu sancaklarda anılmaktadır. Altdorfer, sonuçlanmış olan savaşı seyrine sadık kalarak canlandırmak amacıyla böylesi bir anakronizmden bilinçli bir şekilde faydalanmıştır.

Günümüzde ise başka bir anakronizm çok daha fazla göze çarpmaktadır. Bugün Pinakothek'te tabloyu incelerken son Maximilian Şövalyelerine veya Pavia Muharebesi'ndeki piyade yığınlarına baktığımızı zannedebiliriz. Perslerin çoğu, ayaklarından türbanlarına kadar, resmin ortaya çıktığı sene olan 1529'da Viyana kuşatması başarısızlıkla sonuçlanan Türklerin aynısıdır. Başka bir deyişle, Altdorfer'in resmettiği tarihsel olay, kendisi için aynı zamanda günceldir de. Altdorfer'in, kendisi için illüstrasyonlar hazırladığı Maximilian ile İskender örnek teşkil edecek kadar bitişmektedir; tarihsel deneyim alanı, nesiller arası birliğin derinliğinden hayat bulmuştur. Ayrıca, dönemin askeri teçhizatı İssos Savaşı'nı çağdaş bir şekilde resmetmeye engel teşkil etmemiştir. Machiavelli henüz kısa bir süre önce, Titus Livius'un İlk On Yılı Üzerine Söylev'inde bütün bir bölüm boyunca modern ateşli silahların askeri teçhizatı ne kadar az değiştirdiğini kanıtlamaya uğraşmıştır. Ona göre ateşli silahların icadının, antikitenin örnek alınası gücünü gölgede bırakacağını düşünmek tümüyle yanlıştır; eskilerin takipçileri böyle bir görüşe ancak gülüp geçebilir. Şimdiki zaman ve geçmiş ortak bir tarihsel ufukla kuşatılmıştı. Zamansal bir farklılık keyfiyete göre elenmekten ziyade, bu haliyle görünür bile olmamıştı. Bunun kanıtı "İskender'in Savaşı" tablosunda görülebilir. Resmettiği tarihsel temsili [Historie] istatistik aracılığıyla güçlendirmek isteyen ve bunun için savaşın katılımcılarını sayılardan oluşan on sütunda sunan Altdorfer, tek bir sayıdan vazgeçmiştir –savaşın gerçekleştiği yıl. [Altdorfer'in] Savaşı sadece çağdaş değil, aynı zamanda zamansız gibi gözükmektedir.

Seçen Esra Ersen Çeviren Kerem Kabadayı

On the Semantics of Historical Time (1979)

In 1528 Duke William IV of Bavaria ordered a series of historical paintings which were to be hung in his newly built summer house at the Royal Stud. Thematically Christian-Humanist, they depicted a series of biblical events, as well as a series of episodes from classical Antiquity. Most well-known and justly celebrated of these paintings is Albrecht Altdorfer's *Alexanderschlacht*.
Altdorfer reveals to us upon a canvas of one and a half square meters the cosmic panorama of a decisive battle of world-historical significance, the Battle of Issus, which in 333 B.C. opened the epoch of Hellenism, as we say today. With hitherto unsuspected mastery Altdorfer was able to portray thousands upon thousands of individual warriors as complete armies; he shows us the clash of armoured squadrons of horse and foot soldiers armed with spears; the victorious line of attack of the Macedonians, with Alexander far out at the head; the confusion and disintegration which overtook the Persians; and the expectant bearing of the Greek battle-reserves, which will then complete the victory.
Careful examination of the painting enables us to reconstruct the entire course of the battle. For Altdorfer had in this image delineated a history, in the way that *Historie* at that time could mean both image and narrative (*Geschichte*). To be as accurate as possible, the artist, or rather the court historiographer advising him, had consulted Curtius Rufus so as to ascertain the (supposedly) exact number of combatants, the dead and those taken prisoner. These figures can be found inscribed upon the banners of the relevant armies, including the number of dead, who remain in the painting among the living, perhaps even bearing the banner under which they are about to fall, mortally wounded. Altdorfer made conscious use of anachronism so that he could faithfully represent the course of the completed battle.
There is another element of anachronism which today is certainly much more apparent to us. Viewing the painting in the Pinakothek, we think we see before us the last knights of Maximilian or the serf-army at the Battle of Pavia. From their feet to their turbans, most of the Persians resemble the Turks who, in the same year the picture was painted (1529), unsuccessfully laid siege to Vienna. In other words, the event that Altdorfer captured was for him at once historical and contemporary. Alexander and Maximilian, for whom Altdorfer had prepared drawings, merge in an exemplary manner; the space of historical experience enjoys the profundity of generational unity. The state of contemporary military technology still did not in principle offer any obstacle to the representation of the Battle of Issus as a current event. Machiavelli had only just devoted an entire chapter of his Discourses to the thesis that modern firearms had had little impact on the conduct of wars. The belief that the invention of the gun eclipsed the exemplary power of Antiquity was quite erroneous, argued Machiavelli. Those who followed the Ancients could only smile at such a view. The present and the past were enclosed within a common historical plane. Temporal difference was not more or less arbitrarily eliminated; it was not, as such, at all apparent. The proof of this is there to see in the painting of the Alexanderschlacht. Altdorfer, who wished to corroborate represented history (*Historie*) statistically by specifying the combatants in ten numbered columns, has done without one figure: the year. His battle thus is not only contemporary; it simultaneously appears to be timeless.

Selected by Esra Ersen Translated by Keith Tribe

Jacques Lacan

Topoloji ve Zaman / Seminer (1979)

Geçen sefer ilan ettiğim şeye, "Üçüncü bir cins olmalı" dediğime, biraz canım sıkıldı. Bu üçüncü cins diğer ikisi karşısında tutunamaz. İnisiyasyon diye bir zorlama/azdırma biçimi var. Psikanaliz bir anti-inisiyasyondur. İnisiyasyon bizi yukarı kaldırır, deyim yerindeyse, Phallus'tan yukarı. Neyin inisiyasyon olduğunu, neyin olmadığını bilmek kolay değil. Fakat genel olarak eğilim, Phallus'un bütünleştirilmesidir. İnisiyasyonun yokluğunda ya kadın ya da erkek olmamız gerekiyor. Pekâlâ.

Seçen Bracha L. Ettinger Çeviren Savaş Kılıç

Topology and Time / Seminar (1979)

I'm annoyed by what I announced last time, that there must be a third sex. This third sex can't remain [*subsiste*] in the presence of the other two. There is a forcing [*forçage*] called initiation. Psychoanalysis is an anti-initiation. Initiation is what raises us higher, if I may say so, higher than the Phallus. It's awkward to know what is initiation and what is not. But, finally, the general orientation is that of the Phallus, we integrate. It must be that in the absence of initiation we are either man or woman. Well.

Selected by Bracha L. Ettinger Translated by Bracha L. Ettinger

Sun Ra

Alt-Sakinler (1980)

Aşağıda, şehrin yeraltındaki mekânlarında
Aşağıda, aklın katakompları ve mağaralarında
Aşağıda ... aşağıda toprağın içinde aklın felaketi
Onlar barınır, alt-sakinleri ...
Diğer akıldan eşzamanlılaşırız onların ruh kendisiyle
Onları kendimize ve diğer kadere dirilterek ...
Olası ihtiyaçlarını görürüz ... müthiş buhranlarını
Tohumlar arasında tohumlaşmış kaya ve kökler gibi görünürler
Güneşten gizlenmiş.
Aşağıya ... Aşağıya ... aşağıya onlara sökmeli şafağı
Güneşin müşfik sıcaklığı
Ölümsüz ışınlarla onlara dokunsun diye
Üst-olmanın eriminin talebi
Işınların onları nazikçe prizmalardan bir ağ gibi sarması
Onlar var olacak ...
Atılacaklar iki yönlülüğüne
Üst'ün sezgisinin ...
Çünkü Var olan Üst'tür.
Büyük evrenin sesi onları çekecek
Kromatik Titreşimlerine Var'ın Var Olmanın ...

Oldukları yerden ortaya çıkacaklar,
Her neredeyseler ...
Seslerin sesine çıkacaklar
Evet,
Sesten bir ses toprağın ahdini paramparça edecek:
İzdüşümsel bir hedef havaya uçuracak kederin zulasını ...
O zalim hisarı ...
Evet ya, şifreli tohum bile duvarlarını açacak
Ve o kasıtsız mahrem yer bile artık onların yurdu olmayacak;
Çünkü toprak karanlığından
Ortaya çıkmak zorunda kalacaklar dans ederek ses ışınlarıyla
Karanlık ışık huzmelerinden
Ve doğal göklerin cennetine yükselecekler
Orada huzmelerin ateşleri gibi olacaklar
Ve güneşin sesinin huzmeleri gibi.

Seçen Edgar Cleijne & Ellen Gallagher Çeviren Kerem Kabadayı

The Sub-Dwellers (1980)

Down in the subterranean places of the city
Down in the catacombs and caverns of the mind
Down . . . down in the earth catastrophe of knowledge
Dwell they the sub-dwellers . . . .
Of alter-mind we syncronise atune their spirit self
By quickening them to us and alter-destiny . . . . . .
We see their potential need . . . their great emergency
Within seeds they seem like enseeded rocks and roots
Hidden from the sun.
Down . . down . . down must go them the dawn
Of the loving heat of the sun
To touch them with immortal rays
The On-ness reach demands it be
Rays to envelope them like a net of kindly prisms . . . . . .
They will be . .
They will come forward to the two-wardness
Of the intuition of the On . . . . .
For it is On that Is.
The voice of the greater universe will draw them
To Chromatic Vibrations of the Is Isness . . .
They will come forward from whence,
Wherever they are . . . . . .
They will come forward to the sound of sounds
Yes,
A sound of sound will burst the oath of earth asunder:
A projective aim to blast the secret place of woe . . . .
The cruel citadel . . . .
Yea, even the coded seed will open its walls

And that unmeant secret place will be no more their home;
For out of the earth darkness
They shall come forward dancing to the sound beams
Of dark rays of light
And they will rise to the heavens of the natural skies
There they will be like the fires of the rays
And the rays of the sound of the sun.

Selected by Edgar Cleijne & Ellen Gallagher

Carl Sagan

Kozmos (1980)

Dünyanın yüzeyi kozmik okyanusun kıyısıdır. Bildiklerimizin çoğunu bu kıyıda öğrendik. Yakın zamanda kıyıdan biraz açıldık, çok değil, bilek derinliğine kadar ve su cazip görünüyor. Varlığımızın bir yanı, bunun geldiğimiz yer olduğunu biliyor. Oraya geri dönmeyi istiyoruz, ve bunu yapabiliriz, çünkü kozmos ayrıca bizim içimizde. Bizler yıldızların maddelerinden yapıldık. Bizler, kozmosun kendini bilebilmesinin bir yoluyuz.

Seçen Andrew Yang Çeviren Hüseyin Nacak

Cosmos (1980)

The surface of the Earth is the shore of the cosmic ocean. On this shore, we've learned most of what we know. Recently, we've waded a little way out, maybe ankle-deep, and the water seems inviting. Some part of our being knows this is where we came from. We long to return, and we can, because the cosmos is also within us. We're made of star stuff. We are a way for the cosmos to know itself.

Selected by Andrew Yang

Raymond Williams

Kültür ve Materyalizm (1980)

... doğa fikrinin insanlık tarihinden epeyce bir parça içerdiğini vurgulama niyetindeyim. İnsanlığın kendisine ve dünyadaki yerine dair anlayışını ifade eden diğer bazı temel fikirler gibi, "doğa" da yüzyıllardır nominal bir sürekliliğe sahiptir, ama incelendiğinde, diğer fikirler ve deneyimlerin değişmesi gibi hem karmaşık hem de değişen bir şey olduğu görülebilir.
...
Doğa bilimcileri ve ilerlemeciler, farklı şekillerde olmakla birlikte, doğa üzerinde çalıştıkları konusunda şüphe duymuyorlardı ve genel anlamlardan birini alarak böyle olduğunu reddetmek gerçekten de zor olacaktır. Ama tam da bu tür faaliyetin ilk doruk noktasında başka ve bugün çok popüler olan bir doğa anlamı ortaya çıktı. Bu yeni anlamıyla doğa, başka ve farklı bir tarzda insan dışındaki her şeydi; insanın dokunmadığı, mahvetmediği her şey: Meskûn mahalleler olarak, ıssız, bakir bölgeler olarak doğa.

...

Belki de gerçek bölünme insanların içindedir: Üreticiler ve tüketiciler olarak görülen ve kendini öyle gören insanlar. Tüketici yalnızca amaçlanan ürünü ister; diğer tüm ürünlerden ve yan ürünlerden uzaklaşmalıdır, eğer yapabiliyorsa. Ama uzaklaşmak –gerçekten de buna göz yumulamaz– geriye kalan doğaya tümüyle aynı tarzda davranmak içindir: Manzara olarak, imge olarak, temiz hava olarak tüketim.

...

Doğa fikirleri, ama bunlar insanların tasarladıkları fikirlerdir. Kanaatimce, doğanın bu yabancılaştırılmasının, doğanın insan faaliyetinden koparılışının nedenlerini görebilene kadar –ki benim burada yapmaya çalıştığım da budur– çok fazla bir şey yapılamaz, hatta söylenemez bile. Ama bu nedenler söz konusu fikrin önceki bir aşamasına geri dönerek görülemez. Birçok yazar mevcut durumumuza tepki olarak, bir kırsal geçmiş fikri yaratmıştır. Tıpkı Altın Çağ'ın ilk mitolojisinde olduğu gibi, belki masumanedir; ama daha da organiktir, zira insan doğadan kopmamıştır. Bu itki anlaşılabilir, ama fantezi öğesinden çok ayrı olarak –bu tür bir döneme dair yaklaşımın sürekli olarak geriye dönük olduğu gösterilebilir– sorunun karmaşıklığını ciddi düzeyde hafife alır. İnsan ile doğanın birbirinden kopartılması yalnızca modern sanayinin ya da kentçiliğin ürünü değildir; kırsal emek de dahil olmak üzere örgütlü emeğin önceki türlerinden birçoğunun temel özelliğidir.

...

Eğer yalnızca emeğimizle yeryüzünü, kendi güçlerimizle onun güçlerini birleştirdiğimizi söylersek, bunu eşit olmayan bir şekilde yaptığımız gerçeğine varamamış oluyoruz: Bu birleştirme işlemi her iki durumda da gerçek olmasına karşın, madenci için farklı, yazar için farklıdır; ayrıca emekçi ile onun emeğini yöneten kişi için, üretici ve onun ürünlerinin satıcısı için, fark yine fazladır. Fiziki dünyayla kurduğumuz ilişkide yalnızca insan doğası ve değişmiş bir düzen yaratmadık, aynı zamanda toplumlar da yarattık. Bu ilişkiyi anlatırken kullandığımız kelimelerin çoğunun (doğanın fethi, doğanın tahakküm altına alınması, doğanın sömürülmesi) gerçek insan pratiklerinden (insanın insanla ilişkilerinden) çıkartılmış olması fevkalade manidardır.

Seçen Elmas Deniz Çeviren Ferit Burak Aydar

Culture and Materialism (1980)

[T]he idea of nature contains, though often unnoticed, an extraordinary amount of human history. Like some other fundamental ideas which express mankind's vision of itself and its place in the world, 'nature' has a nominal continuity, over many centuries, but can be seen, in analysis, to be both complicated and changing, as other ideas and experiences change.

...

The physical scientists and the improvers, though in different ways, had no doubt that they were working on nature, and it would indeed be difficult to deny that this was so, taking any of the general meanings. Yet at just the first peak of this kind of activity another and now very popular meaning of nature emerged. Nature, in this new sense, was in another and different way all that was not man: all that was not touched by man, spoilt by man: nature as the lonely places, the wilderness.

...

The real split, perhaps, is in men themselves: men seen, seeing themselves, as producer and consumers. The consumer wants only the intended product; all other products and by-products he must get away from, if he can. But get away — it really can't be overlooked — to treat leftover nature in much the same spirit: to consume it as scenery, landscape, image, fresh air.

...

Ideas of nature, but these are the projected ideas of men. And I think nothing can be done, nothing much can even be said, until we are able to see the causes of this alienation of nature, this separation of nature from human activity, which I have been trying to describe. But these causes cannot be seen, in a practical way, by returning to any earlier stage of the idea. In reaction against our existing situation, many writers have created an idea of a rural past: perhaps innocent, as in the first mythology of the Golden Age; but even more organic, with man not separated from nature. The impulse is understandable, but quite apart its element of fantasy—its placing of such a period can be shown to be continually recessive — it is a serious underestimate of the complexity of the problem. A separation between man and nature is not simply the product of modern industry or urbanism; it is a characteristic of many earlier kinds of organised labour, including rural labour. ...If we say only that we have mixed our labour with the earth, our forces with its forces, we are stopping short of the truth that we have done this unequally: that for the miner and the writer the mixing is different, though in both cases real; and that for the labourer and the man who manages his labour, the producer and the dealer in his products, the difference is wider again. Out of the ways in which we have interacted with the physical world we have made not only human nature and an altered natural order; we have also made societies. It is very significant that most of the terms we have used in this relationship — the conquest of nature, the domination of nature, the exploitation of nature — are derived from the real human practices: relations between men and men.

Selected by Elmas Deniz

Ivo Andrić

Beklemek (1981)

Birine beklemeyi bulaştırmak, aslında onun iradesini ele geçirmenin, onu tamamen ve tüm zamanlar için hareketsiz ve tehlikesiz hale getirmenin en etkili, en güvenilir yolu ve bu beklemek ile aldatma aynı zamanda en sağlam hapishanelerden ve prangalardan daha sağlamdır; çünkü insan becerisi ve kısmeti ile hapishanelerden kaçabilir, prangalarından kurtulabilir, ancak o aldatmadan hiçbir zaman sonsuza kadar kurtulamaz.

Seçen Irena Haiduk Çeviren Azra Tüzünoğlu

Waiting Rules (1981)

The surest way to rule is to infect others with waiting. This renders them completely harmless and motionless. The deception of waiting is harder than any prison and stronger than any chains. With some luck and skill, one can scale prison walls, but one can never escape from the deception of waiting. Everything you know and are capable of is put in service of this endless waiting, which occurs without hope and without end. Some waste their whole lives, tortured by this aimlessness, while others get everything without waiting at all.

Selected by Irena Haiduk Çeviren Azra Tüzünoğlu

Annie Dillard

Konuk (1982)

Gezegenimizin kendisi havasız uzayda bir konuk, anlamsızca oradan oraya salınan ıslak bir top... Güneş sisteminin tümünün Herkül'ün doğusuna düşecek bir noktaya doğru yol aldığını okumuştum, hep de tekrar eder dururum bunu. Ama merak ediyorum: Herkül'ün doğusu ne demek olabilir? Uzay kıvrımlı değil mi? "Oraya" vardığımızda rotamız nasıl değişiverecek, ayrıca neden? Evrenin iç eğrisinden aşağı tıpkı duvara yapışık bir çamur topu gibi kayacak mıyız? Hem nasıl konuksever bir kıyıdır ki bu Herkül'ün doğusu?
... Gezegenimiz dört tarafı çevrili bir uzaygemisinden çok –uzaygemisi dünya– açıktaki bir mangrov adasına benziyor; güzel ve dağınık. Biz insanlar ufak ufak başladık ve teselli verici, müthiş bir toprak yığıntısı biriktirdik; insan kültürünün yığıntısı. Kök salmışız bu yığıntıya, "hiçbiryeri" kat ederken hep bizimle birlikte, yanımızda. "Hiçbiryer" sözü işaretimiz bizim: Bize eşlik eden müzisyenler bir anda çalıverir; bizler koromuzda kıpırdanır, hareketlenir ve şapkalarımızla hokkabazlık yapmaya başlarız. Bir mangrov adası döner, dans edercesine sürüklenir. İlerledikçe kendi toprağını yaratır, tuz denizinin üzerinde bir yandan diğer yana rasgele salınır, gece gündüz salınır, güneşin etrafında; salınır güneşin etrafında ve de dışarı, Herkül'ün doğusuna doğru.

Seçen Andrew Yang Çeviren Elif Bereketli

Sojourner (1982)

The planet itself is a sojourner in airless space, a wet ball flung across nowhere. ... I have read, and repeated, that our solar system as a whole is careering through space toward a point east of Hercules. Now I wonder: what could that possibly mean, east of Hercules? Isn't space curved? When we get 'there,' how will our course change, and why? Will we slide down the universe's inside arc like mud slung at a wall? Or what sort of welcoming shore is this east of Hercules?
...
The planet is less like an enclosed spaceship — spaceship earth — than it is like an exposed mangrove island beautiful and loose. We the people started small and have since accumulated a great and solacing muck of soil, of human culture. We are rooted in it; we are bearing it with us across nowhere. The word 'nowhere' is our cue: the consort of musicians strikes up, and we in the chorus stir and move and start twirling our hats. A mangrove island turns drift to dance. It creates its own soil as it goes, rocking over the salt sea at random, rocking day and night and round the sun, rocking round the sun and out toward east of Hercules.

Selected by Andrew Yang

Annette Humpe

Alman Sorunu (1982)

Duvara bayılıyorum. Her iki tarafından da vurulmak mümkün.

Seçen Grace Schwindt Çeviren Erim Şerifoğlu

The German Issue (1982)

I love the wall. There's the possibility to get shot from both sides.

Selected by Grace Schwindt

Manfredi Nicoletti

D'Aronco ve Liberty Mimarisi (1982)

Günümüzün mimarı, tıpkı geçmişteki meslektaşları gibi, başladığı her projede üzerinde yaratıcı tercihini kullanacağı bir yığın uyaran ile karşılaşır. Yaratıcılık süreci –her zaman olduğu gibi– bilinç blokundan çıkarılan imgelerin özgün bir düzenlenişidir.
...
Ama on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru tarihsel miras yaratıcılığın değişmez temeli olarak görülmekteyken, ortalığı altüst eden bir şeyler oldu. Mimarın belleği infilak etti ve deneyimlerimizin her tür olası nesnesini kucaklayacak şekilde yayıldı. Artık bundan böyle kendi disiplinlerine kapanmış ve katı hiyerarşiler, işlevler ve referanslar tablosuna sıkıştırılmış bir uzmanlaşmış imgeler kanonundan beslenmeyecekti.
Mimari dildeki uyaranların atomizasyonu ve sınırsız biçimde çoğaltılması böylece çağdaş mimarinin temel özelliği haline geldi. Bellek, teorik olarak hepsi de aynı derecede değerli, ayrıcalıklı kategorilerden doğmamış, önceden belirlenmiş anlam ve bağlantılara sahip olmayan bir potansiyeller yığını olarak belirdi. Bu, devrim niteliğinde bir andı.
...
Birlik (1861) sonrası İtalya'sının trajik kimlik krizinde, potansiyel olarak, bu boğucu, hoşgörüsüz, yenilik düşmanı körlükten kaçış yolları vardı; Enternasyonalist kaygılar ve daha somut olarak, İtalyan geleneğine özgü birbirinden oldukça farklı kültürlerden oluşan büyük mozaik içinde geliştirmek, derinleştirmek ve zenginliklerini ortaya çıkarmak isteyen düşünsel ve siyasal nitelikli kimi bölgeci hareketler mevcuttu. Bu durum bazen takdir ediliyordu, ama daha çok romantik halk kültürü sınırları içinde kalıyor ve hemen her zaman da ulusal sergiler ve kutlamalar sırasında görülüyordu, çünkü buralarda bölgesel panayırların kaderi yörenin turistik eğilimine saygı duyan, daha çok da iktidardaki rejimin görece çok daha sağlam ve ciddi çalışmalarını öne çıkaran kırılgan bir fon rolü oynayacak olabildiğince renkli bir festival atmosferi yaratmaktı.
Gerçekten de iktidarın eğilimi uyuşmazlıkları ortadan kaldırmayı hedefliyor ve henüz gerçekleşmemiş olan İtalya'nın ulusal bilinç birliğini arıyordu.
...
Öte yandan, D'Aronco, Türkiye'de çalışmaya davet edildiği zaman, yaklaşık olarak on beş yıllığına, bedensel ve düşünsel olarak bu geçmişe dönük şovenizmden kaçma mutluluğuna erişmiştir.

Türkiye macerası 1893'te, yani D'Aronco kont Ernesto di Sambuy'un aracılığı ve Torino ve Venedik'teki başarılarıyla sergi sektöründe kazandığı ün sayesinde, II. Abdülhamid tarafından, İstanbul'u göz önünde bulundurarak, Kâğıthane Deresi ve Haliç'e hâkim tepeler üzerinde Osmanlı Ulusal Sergisi'ni gerçekleştirmesi için davet edildiği zaman başlar. ... Ertesi yıl şiddetli bir deprem şehri neredeyse tamamen yerle bir eder, etkinlik iptal edilir ama D'Aronco devlet mimarı olarak saygın bir konuma kavuşur, imparatorluk başkentinin yeniden kurulması ve Yıldız imparatorluk sarayının tamamlanması ile görevlendirilir.

...

Doğu ile canlı temas D'Aronco için Batı mimarisinin önceliğini ortadan kaldırır ve dolayısıyla eklektik teorisinin temellerini oluşturur.

...

II. Abdülhamid'in Konstantinopolis'inde yaşayanlar zamanın en lükse boğulmuş Babil durumlarından birini yaşıyorlardı. Bu "Babil"e özgü bir hal de, Avrupa mimarisindeki "düzen"in, akademik "düzen" üzerine bina edilmemiş ve niteliklerini buradan almayan ama esasta organizmaların, tipolojilerin ve bezeme motiflerinin "sistemlerine" dayanan Türk geleneğinin morfolojisi ile kombinasyonuydu. Bu bileşik eklektizm, kendileri de zaten büyük ölçüde egzotizmle örülmüş olan Art Nouveau, Jugenstil ve Secession akımlarından gelen etkilere kolayca yer açacaktı.

D'Aronco'nun bu durumdan yararlandığına hiç kuşku yoktur. Nitekim yüzyıl dönümünde Türkiye'de gerçekleştirdiği projeler bir tür süper-eklektizm formu olarak, hatta formların, üslupların ve pek çok farklı kökenin bir aradalığının dinamik bir senkretizmi olarak nitelenebilir.

...

Bu özgürleşme modern mimarinin doğuşuna işaret eder. Mimari artık sadece kendine, kendi geçmişinden, her bir temaya özgü bir ya da daha çok sektöre bakmaz, ama herhangi bir zamana ve herhangi bir yere ait her türlü duyulur ve düşünülür gerçeklikten özgürce beslenir.

...

D'Aronco'nun bütün serüveni kendi kendini böylesi bir araştırma içinde, mimariye yabancı bağlamlardan derlenmiş mnemonik kestirimler çoğulluğu dahilinde, canlı doğadan ve kristallerden öğeleri, tüm Art Nouveau'da olduğu gibi, şehrin [İstanbul'un] ve şehrin tarihinin çeşitli ve kinetik görünümleriyle kombine ederek örmüştür.

...

D'Aronco bu alacakaranlık bölgede, "düzen" sembolizminin egemenlik sürdüğü modern öncesi bütüncül bir kültür bloğunun mimari üretimin çıktısı olarak sadece tekniği gören bölünmüş bir kültüre varacak modern kırılmaya doğru hareket ettiği zamanlarda çalışmıştı. Hal böyleyken, D'Aronco kendisini mimar-sanatçı ilan ediyordu; öyle de hissediyordu ve mimarisi öncelikle bir sanat olayıydı. Yeni bir işlevselcilik formuna yaklaşmıştı, veya bu işlevselciliği çevresiyle çoksesli bir etkileşimle zenginleştirmişti, böylece kültürel ikilikleri uzlaştırmaya çalışan çağdaş kaygımıza dönüşecek temel itkilerden birini duymuştu.

Çeviren Durdu Kundakçı

D'Aronco and Liberty Architecture (1982)

At the beginning of each project, the architect of today, like his counterpart in the past, confronts a multitude of stimuli upon which to make his creative decisions. The process of creativity is – as it has always been – an original organisation of images extracted from the block of consciousness.

...

Towards the end of the nineteenth century, when the historical patrimony was seen to be the

immutable basis of creativity, something shocking was introduced. The memory of the architect exploded and expanded to embrace every possible object of our experience. It no longer drew from a canonical body of images that already possessed their own disciplines and organisational laws, confined within a rigid frame of hierarchies, functions and references.

The atomisation and multiplication of stimuli in architectural language, thus introduced the essential characteristic of contemporary architecture. Memory emerged like a point of agglomeration of potentialities, all theoretically equivalent, which do not derive from privileged categories and have no predetermined ties or meanings. It was a revolutionary moment.

...

Within the tragic identity crisis of Italy after its unification (in 1861), there potentially existed ways of fleeing from such an asphyxiating, intolerant and conservative blindness; internationalist anxieties and, more concretely, also some regionalist movements of an intellectual and political nature, intended to elaborate the large mosaic of different cultures, peculiar to the Italian tradition, thus exposing their qualities. This was at times appreciated, but mainly within romantic folklore and nearly always during national celebrations and exhibitions, where the regional fairs were destined to create a festive and multicoloured atmosphere, which could pay homage to the touristic vocation of the country and especially could serve as a fragile background to exalt the comparatively much more solid and serious operations of the regime in power.

In fact, the tendency of the ruling power aimed to flatten deformities, seeking the yet unrealised unification of Italy's national identity.

...

[Raimondo] D'Aronco, on the other hand, had the fortune of fleeing, physically and intellectually, from such a commemorative chauvinism, for about fifteen years, when he was called to work in Turkey.

His adventure in Turkey begins in 1893, when, thanks to the mediation of Count Ernest of Sambuy, as well as the fame acquired as an exhibition designer in Turin and Venice, he is invited by Sultan Abdul-Hamid II to design the National Ottoman Exposition on the hills above the Kâğıthane deresi and the Golden Horn, within view of Constantinople. ... The following year a violent earthquake almost completely destroys the city and the event is cancelled, after which D'Aronco receives the prestigious investiture as architect of State, appointed to the reconstruction of the Empire's capital and the completion of the imperial palace of Yildiz.

...

This direct contact with the Orient decreases the primacy of western architecture and thus poses the very foundations of his eclectic theory.

...

Those living in Abdul-Hamid's Constantinople were immersed in one of the most luxurious 'babel and bible' situations of the moment. Specific to this 'babel' was the combination of European architectural 'orders' with the morphology of Turkish tradition, qualified and grounded not on academic 'orders' but essentially on 'systems' of organisms, typologies and ornamental motifs. This composite eclecticism easily welcomed the impulses coming from Art Nouveau, Jugendstil and Secession, which themselves had already been imbued with exoticism.

Undoubtedly, D'Aronco benefitted from this context. His projects in Turkey, at the turn of the century, can in fact be characterised as a form of super-eclecticism, a vibrant syncretism of forms, styles and association of many different origins.

...

This liberation marks the birth of modern architecture. Architecture no longer looks only at itself, at one or more sectors of its own past, specific to each theme, but feeds liberally on any sensible

and intellectual reality belonging to any place and time.
...
The entire adventure of D'Aronco weaved itself within such a research, within a plurality of mnemonic extrapolations from contexts foreign to architecture, combining together elements from living nature and from crystals, as in all Art Nouveau, with varied and kinetic images, of the city [of Istanbul] and its history
...
D'Aronco operated within this twilight zone, at a time when the unitary block of premodern culture, dominated by the symbolism of 'order', was moving towards the modern fracture into a divided culture that assigns only to technique the outcomes of the architectural product.
D'Aronco, on the other hand, declared himself architect-artist, he felt as such, and his architecture was in the first place a matter of art. He approached a new form of functionalism, or rather he enriched it with a polyphonic engagement with his environment, thus sensing one of the essential impulses that would become our contemporary anxiety of reconciling our cultural dichotomy.

Translated by Rosa Pietroiusti

Michel Serres

Gürültü (1982)

Çıkış noktası tam olarak burası. Gürültü ve bulantı [nozea], gürültü ve denizciliğe dair olan ne varsa [notik], gürültü ve gemi [navire], hepsi kelime kökeni olarak aynı aileden. Buna şaşırmamak lazım. Dip gürültüsü [bruit de fond] diye adlandırdığımız sesi, denizden daha iyi duyabileceğimiz bir yer yok. Bu sakin ya da şiddetli gürültü sonsuza kadar yerleşmiş gibi. Mutlak yatay düzlemde çağlayanlar, istikrarlı, dengesiz, hiç durmaksızın yer değiştiriyor. Mekân tamamıyla uğultunun işgali altında; biz de tamamıyla bu gürültü tarafından zaptedilmişiz. Sessizliğin berisinde, tanımlı işaretlerin berisinde, bu rahatsız edici hareketlilik her yerde duyulabiliyor... Gürültü bir görüngü olamaz, her görüngü ondan ayrılan bir parçadır, dipte şekillenir, değişmek, tanınmak, algılanmak, varolmak için sessizliği işgal eden kulak patlatıcı gürültüden kopmak zorunda olan tüm işaret, tüm çağrı, tüm çığlık, tüm mesaj gibi, pustaki ateş gibi dipte şekillenir. Bir görüngü ortaya çıktığında gürültüyü terk eder, bir görüngü birdenbire belirdiğinde ve doğduğunda, gürültünün üstünü örter. Dolayısıyla görüngübilime değil, varlığa dairdir. Öznelerin olduğu gibi nesnelerin de, işitmenin ve mekânın, gözlemcilerin ve gözlemlenenlerin içinde yerleşiktir; maddi ya da yazılımsal gözlem araç ve gereçlerini geçer, inşa edilen kanalları ve dilleri de; hem kendinde hem kendi için olandadır, felsefenin en kesin ve eski ayrımlarını aşar, gürültü metafiziktir. Fiziğin, kelimenin en geniş anlamıyla tamamlayıcısıdır.

Seçen Andrew Yang Çeviren Kerem Kabadayı

Noise (1982)

There then is the origin. Noise and nausea, noise and nautical, noise and navy have the same etymology. We shouldn't be astonished for we never hear white noise better than when at sea. This noise, be it calm or vehement, seems to have been established for all time. On a strict horizontal plane, stable or unstable flows of water constantly exchange places. Space is completely invaded by noise; we are completely occupied by the same noise. The agitation is everywhere to be heard, beside the signals, beside the silence... Noise is not a phenomenon, all phenomena separate from it, figures on a ground, as a light in the fog, as any message, cry, call, signal must each separate from the hubbub that fills the silence, just to be, to be perceived, sensed, known, exchanged. As soon as there is a phenomenon, it leaves noise, as soon as an appearance arises, it does so by masking the noise. Thus it is not phenomenology but being itself. It is set up in subjects as well as in objects, in hearing and in space itself, in observers and observed, it passes through the means and tools of observation, be they material or logical, be they channels that were constructed or languages, it is in both the in-itself and the for-itself, it crosses the oldest and surest divisions of philosophy, yet, noise is metaphysical. It is the complement of physics, in the broadest sense of the Word.

Selected by Andrew Yang Translated by Lawrence R. Schehr

Italo Calvino

Palomar (1983)

Deniz, belli belirsiz çalkantılı, küçük dalgalar kumlu kıyıyı dövüyorlar. Bay Palomar, kıyıda ayakta duruyor ve bir dalgaya bakıyor. Kendini dalgaları hayranlıkla seyretmeye kaptırmış değil. Kaptırmış değil, çünkü ne yaptığını çok iyi biliyor: Bir dalgaya bakmak istiyor ve bakıyor. Hayranlıkla seyretmiyor, çünkü hayranlıkla seyretmek için, elverişli bir yapı, elverişli bir ruhsal durum ve elverişli dış koşulların bir araya gelmesi gerekli: Ve Bay Palomar, ilke olarak hayranlıkla seyretmeye karşı olmasa da, bu üç koşuldan hiçbiri yok kendisinde. Kısacası, bakmayı amaçladığı "dalgalar" değil, tek bir dalga, hepsi bu: Belirsiz durumlardan kaçınmak istediğinden, her eylemi için sınırlı ve kesin bir amaç belirliyor.
Bay Palomar, uzakta bir dalganın yükseldiğini, büyüdüğünü, yaklaştığını, biçim ve renk değiştirdiğini, kendi üzerine dolandığını, kırıldığını, yok olduğunu, geriye döndüğünü görüyor. Bu noktada, tasarladığı çalışmayı sonuçlandırdığı kanısına vararak, oradan ayrılıp gidebilirdi. Ama, bir dalgayı, kendisinin hemen peşinden gelen ve onu itiyormuş gibi görünen ve kimi kez de yetişerek onu alıp götüren dalgadan ayırmak öyle zor ki: Tıpkı, kendisinden önce gelen ve onun peşinden kıyıya sürükleniyormuş gibi görünen, kimi kez de sanki önünü kesmek için ona doğru dönen dalgadan ayırmanın zor olması gibi. Üstelik, her dalga hareketi, gelişme yönünde, kıyıya koşut olarak ele alınınca, ilerleyen cephenin nereye dek kesintisiz uzandığını, nerede ayrılıp hızları, biçimleri, güçleri, yönleri ayrı, bağımsız dalgalara bölündüğünü belirlemek zorlaşıyor.
Sonuç olarak, kendisini biçimlendirmeye katkıda bulunan karmaşık öğelerle, kendisinin yol açtığı bir o kadar karmaşık öğe dikkate alınmaksızın, bir dalga gözlemlenemiyor. Bu öğeler sürekli değişiyorlar, bu nedenle bir dalga, hep, bir başka dalgadan değişik; ama her dalganın, hemen yanıbaşındakine ya da ardındakine olmasa bile; bir başka dalgaya benzer olduğu doğru; kısacası uzamda ve zamanda düzensiz bir biçimde dağılmış olsalar da, yinelenen biçimler ve bölümler var. Bay Palomar'ın şu sırada yapmayı düşündüğü, yalnızca bir dalgayı görmek, yani hiçbirini gözardı etmeksizin bütün bileşenlerini derlemek olduğu için, daha önce derleyememiş olduğu öğeleri belirleyinceye dek, kıyıya vuran dalgaların devinimi üzerinde olacak bakışı; görüntülerin yinelendiklerini fark eder etmez, görmek istediği her şeyi gördüğünü anlayacak ve duracak.

Seçen Zeyno Pekünlü Çeviren Rekin Teksoy

Mr. Palomar (1983)

The sea is barely wrinkled, and little waves strike the sandy shore. Mr. Palomar is standing on the shore, looking at a wave. Not that he is lost in contemplation of the waves. He is not lost, because he is quite aware of what he is doing: he wants to look at a wave and he is looking at it. He is not contemplating, because for contemplation you need the right temperament, the right mood, and the right combination of exterior circumstances; and though Mr. Palomar has nothing against contemplation in principle, none of these three conditions applies to him. Finally, it is not the waves that he means to look at, but just one individual wave: in his desire to avoid vague sensations, he establishes for his every action a limited and precise object.

Mr. Palomar sees a wave rise in the distance, grow, approach, change form and colour, fold over itself, break, vanish and flow again. At this point he could convince himself that he has concluded the operation he had set out to achieve, and he could go away. But isolating one wave is not easy, separating it from the wave immediately following, which seems to push it and at times overtakes it and sweeps it away; and it is no easier to separate that one wave from the preceding wave, which seems to drag it toward the shore, unless it turns against the following wave, as if to arrest it. Then, if you consider the breadth of the wave, parallel to the shore, it is hard to decide where the advancing front extends regularly and where it is separated and segmented into independent waves, distinguished by their speed, shape, force, direction.

In other words, you cannot observe a wave without bearing in mind the complex features that concur in shaping it and the other, equally complex ones that the wave itself originates. These aspects vary constantly, so each wave is different from another wave, even if not immediately adjacent or successive; in other words, there are some forms and sequences that are repeated, though irregularly distributed in space and time. Since what Mr. Palomar means to do at this moment is simply see a wave – that is, to perceive all its simultaneous components without overlooking any of them – his gaze will dwell on the movement of the wave that strikes the shore until it can record aspects not previously perceived; as soon as he notices that the images are being repeated, he will know he has seen everything he wanted to see and he will be able to stop.

Selected by Zeyno Pekünlü Translated by William Weaver

Jane Gallop

Lacan'ı Okumak (1985)

Bu neşe belki de Lacan'ın bir analojinin büyüsüne kapılarak inançsızlığını askıya alan ve aynadaki imgesini kabul eden çocuğa atfettiği "coşkulu sevince" benziyor.

Kısaca özetleyelim: Ayna evresinde, henüz ayakta durma kudretine sahip olmayan ve başka biri veya yardımcı bir alet tarafından tutulan çocuk aynada kendisini görünce, ayakta duruşu "coşkulu bir sevinçle" kabul eder. "O anda/zaten orada" olan aynadaki imgede sonradan öğreneceği bir kudreti bulur. Bu coşkulu sevinç, bu şevk, sonradan olacağı şeyi o anda olmuş gibi görünmesini sağlayan zamansal diyalektiğe bağlıdır.

Lacan'ın öğrencilerinin içinden çıkamadığı bu zamansal diyalektik, öngörüye, geleceği şimdide görmeye dair bir diyalektik değil. Burada gerek "şimdi" gerekse "gelecek" aslında "geçmiş"tir. Öğrencileri geçmişi daha yakın bir geçmişin, Lacan'ın daha eski yazılarını daha yakın tarihli yazılarının ışığında okuyorlar. Nitekim insanın, çocuğun öngörüsü ile öğrencilerin geriye dönük etkimeleri arasında karşıtlık kurası geliyor. Ama ayna evresinin hem bir öngörü hem de bir geriye etkime olduğu anlaşılıyor.

Ayna evresi bir dönüm noktasıdır. Bu evreden sonra öznenin kendisiyle ilişkisi hep dışarıdan gelmiş bütünleştirici bir imgeyle dolayımlanır. Örneğin aynadaki imge, benliği organize edip yönlendiren bir bütünleştirici ideal haline gelir. Fakat "benlik" kaçınılmaz olarak bütünleştirilmiş, birleştirilmiş bir kavram (bölünme içeri ile dışarı arasında) olduğu için, ayna evresinden önce "benlik" diye bir şey yoktur. Ayna evresi bir dönüm noktası, peki ama neyle ne arasında? Ayna evresi benliğin kronolojisinde bir dönüm noktasıdır, ama aynı zamanda benliğin kökeni, kuruluş anıdır. Peki ondan önce ne vardır?

Palmier'ye soracak olursanız, "ondan önce olan görünen o ki... parçalanmış bedenin azabıdır". "Parçalanmış beden" Lacan'a ait bir terim, psikanalize göre kaygının eşlik ettiği bir had safhada bütünleştirilmemiş beden imgesini anlatır. Ayna evresinde ilk benliğin oluşumu bedenin ilk bütünleştirilmiş imgesine dayanır: Parçalanmıştan ziyade bütünleştirilmiş. Her ne kadar Palmier parçalanmış bedenin azabının "görünen o ki önce geldiği"ni söylese, yani bunun bir görünüşten ibaret olduğunu ve aslında başka bir şeyin önce gelebileceğini ima etse de, ayna evresiyle ilgili sunumunun geriye kalanı "parçalanmış bedenin azabı"nı kesin bir şey olarak ele alır: Örneğin, ayna evresi "öyle bir dramadır ki parçalanmış bedenin azabının yerini bedenin bütün olarak öngörüldüğü imgeye bıraktığı görülür". Böyle düşünen tek kişi Palmier değil, genel olarak böyle anlaşılır ayna evresi: "Parçalanmış beden"in bütünleştirilmiş bir beden imgesi, bir proto-benlik haline geldiği dönüm noktası.

Seçen Senam Okudzeto Çeviren Savaş Kılıç

Reading Lacan (1985)

This joy may resemble the 'jubilation' Lacan ascribes to the child assuming his mirror image, being captivated by an analogy and suspending his disbelief.

Briefly: in the mirror stage, the infant who has not yet mastered the upright posture and who is supported by either another person or some prosthetic device will, upon seeing herself in the mirror, 'jubilantly assume' the upright position. She thus finds in the mirror image 'already there', a mastery that she will actually learn only later. The jubilation, the enthusiasm, is tied to the temporal dialectic by which she appears already to be what she will only later become.

The temporal dialectic in which Lacan's students are enmeshed is not exactly one of anticipation, of seeing the future in the present. Both the 'present' and the 'future' here are actually 'pasts'. The students read the past in light of a more recent past, read early Lacan writings in light of more recent Lacan teachings. Indeed one might be tempted to contrast the infants anticipation with the students' retroaction. But it turns out that the mirror stage itself is both an anticipation and a retroaction.

The mirror stage is a turning point. After it, the subject's relation to himself is always mediated through a totalising image that has come from outside. For example, the mirror image becomes a totalising ideal that organises and orients the self. But since the 'self' is necessarily a totalised, unified concept — a division between an inside and an outside — there is no 'self' before the mirror stage. The mirror stage is thus a turning point, but between what and what? It is a turning point in the chronology of self, but it is also the origin, the moment of constitution of the self. What therefore precedes it?

According to Palmier, 'what seems to be first... is the anguish of the *corps morcelé* (body in bits and pieces'. The *corps morcelé* is a Lacanian term for a violently nontotalized body image, an image psychoanalysis finds accompanied by anxiety. In the mirror stage the formation of the first self is based on the first totalized image of the body: totalized rather than in bits and pieces.

Although Palmier says that the anguish of the *corps morcelé* 'seems to be first', implying that this may be merely appearance and that something else may actually be first, the rest of his presentation of the mirror stage treats the anteriority of the 'anguish of the body in bits and pieces' as a certainty: for example, '[the mirror stage] is a drama that sees the anticipated image of the body as totality replacing the anguish of the body in bits and pieces'. Palmier is not alone; this is the generally understood notion of the mirror stage: a turning point where the 'body in bits and pieces' becomes a totalised body image, a proto-self.

Selected by Senam Okudzeto

Humberto Maturana & Francisco Varela

Bilgi Ağacı: İnsan Anlayışının Biyolojik Temelleri (1987)

Bir varlığın canlı olduğunu nasıl bilebiliriz?
... Mesela, çoğalabilen/üreyebilen bir makine yapsak, moleküllerden değil de demir ve plastikten oluşmuş bu makine canlı mıdır?
Bizim önermemiz, canlıların özelliğinin, kelimenin düz anlamıyla sürekli kendilerini üretmeleri olduğudur. Onları tanımlayan organizasyonu kendi kendini var eden organizasyon olarak adlandırırken bu süreci kastediyoruz.
... kendi kendini var eden hücre birliklerinin moleküler bileşenleri, süreklilik gösteren bir etkileşim ağı içinde olmalıdır.
... İşin ilginç yanı, bileşenleri oluşturan dönüşüm ağını yaratan bileşenleri bu hücre metabolizması üretir. Bu bileşenlerin bazıları bir sınır, bu dönüşüm ağına bir limit teşkil eder. Morfolojik terimlerle ifade edecek olursak, mekândaki bu ayrılmayı mümkün kılan yapı çeperdir. Bu çeper sınırının hücre metabolizmasının ürünü olması, bir kumaşın kumaş makinesinin ürünü olmasıyla aynı şey değildir. Çünkü bu çeper, hem kendi içeriğini üreten dönüşüm ağının alanını sınırlar hem de bu ağın bir parçasıdır.
... Kendi kendini var eden bir sistemin en dikkat çekici özelliği kendi kendine yetmesi ve çevresinden kendi dinamikleri aracılığıyla ayrılmasıdır; bu öyle bir biçimde gerçekleşir ki sistem ve dinamikleri birbirinden ayırt edilemez.

Seçen Pierre Huyghe Çeviren Mahir Ünsal Eriş

The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding (1987)

How do we know when a being is living?
... For instance, if we build a machine capable of reproducing itself, made of iron and plastic and not of molecules, is it living?... Our proposition is that living beings are characterised by the fact, literally, they are continually self-producing. We indicate this process when we call the organisation that defines them as an *autopoietic organisation*.
... [T]he molecular components of a cellular autopoietic unity must be dynamically related in a network of ongoing interactions.
... Interestingly, this cell metabolism produces components which make up the network of transformations that produced them. Some of these components form a boundary, a limit to this network of transformations. In morphologic terms, the structure that makes this cleavage in space possible is called a membrane. Now, this membranous boundry is not a product of cell metabolism in the way that a fabric is the product of a fabric-making machine. The reason is that this membrane not only limits the extension of the transformation network that produced its own components but it participates in this network.
... The most striking feature of an autopoietic system is that it pulls itself up by its own bootstraps and becomes distinct from its environment through its own dynamics in such a way that both things are inseparable.

Selected by Pierre Huyghe

Gilles Deleuze

Kıvrım: Leibniz ve Barok (1988)

... Baroğun özelliği, sonsuza giden kıvrımdır. ... Etimolojik olarak, bir labirentin çok olduğu söylenir, çünkü birçok kıvrımı vardır.* Çok olan, yalnızca birçok parçaya sahip olan değil, birçok biçimde kıvrılmış olandır da. Böylece her kata bir labirent karşılık düşer: maddede ve parçalarında sürekliliğin labirenti, ruhta ve yüklemlerinde özgürlüğün labirenti (*De la liberté*, Foucher de Careil, Nouvelles lettres et opuscules)...
... Leibniz'de ise evrenin eğriliği, üç başka temel kavrama bağlı olarak ele alınır: maddenin akışkanlığı, cisimlerin elastikliği, mekanizma olarak yay. İlk olarak, maddenin kendiliğinden eğri çizgi halinde ilerlemeyeceği açıktır: madde tanjantı izleyecektir (*Nouveaux essais*, önsöz). Ama evren, son kertede tanjantı olmayan bir eğriye göre maddeye eğriçizgili ya da burgaçsı bir hareket veren etkin bir kuvvet tarafından sıkıştırılmış gibidir. Maddenin sonsuzca bölünmesi ise sıkıştırıcı kuvvetin, her maddi cismi çevresindekilerle, o cismin içine giren, içinde yüzen ve eğriliğini belirleyen parçalarla ilişkilendirmesini sağlar. Maddenin parçaları, durmaksızın bölünerek, burgaç içinde küçük burgaçlar, bunların içinde daha küçük başka burgaçlar, birbirine değen burgaçların dışbükey aralıklarında tekrar başka burgaçlar oluşturur. Öyleyse madde, boşluk bırakmayan, sonsuzca delikli, süngersi, oyuklu bir doku sergilemektedir, her oyuğun içinde bir başka oyuk vardır hep. Ne kadar küçük olursa olsun her cisim, düzensiz geçitler onu delik deşik ettiği için, gitgide daha ince bir akışkan onu sardığı ve katettiği için, bir dünya barındırır; evrenin bütünü, "içinde farklı akıntılar ve dalgalar olan bir madde havuzuna" benzetilebilir (Des Billettes'e Mektup, Aralık 1696 [Gerhardt, *Philosophie*, VII, s. 542]). ... Leibniz'e göre, gerçekten ayrı iki madde parçası ayrılamaz olabilir, yalnızca bir cismin eğriçizgili hareketini belirleyen çevreleyenlerin etkisi değil, cismin katılığını (tutarlılık, bütünlük), yani parçalarının ayrılmazlığını belirleyen çevreleyenlerin baskısı da gösterir bunu. Dolayısıyla, cismin bir akışkanlık derecesi olduğu kadar bir katılık derecesi de olduğunu ya da cismin özünde elastik olduğunu söylememiz gerekir; cisimlerin elastik kuvveti, madde üzerinde etkide bulunan etkin sıkıştırıcı kuvvetin ifadesidir. Gemi belli bir hıza ulaştığında, dalga bir mermer duvar kadar katı hale gelir. ...
Leibniz, olağanüstü bir metinde açıklar bunu: bükülebilir ya da elastik bir cisim, hâlâ bir kıvrım oluşturan tutarlı parçalara sahiptir, öyle ki bu parçalar, parçaların parçalarına ayrışmaktan çok, her zaman belli bir tutarlılığı koruyan gitgide daha küçük kıvrımlara bölünür sonsuzca. Süreklilğin labirenti, akışkan kumun taneciklere bölünüp dağılması gibi

*Labirent, Eski Yunancada, kendi üzerine kıvrılmış olan anlamına da geliyor (ç.n.).

bağımsız noktalara bölünüp dağılacak bir çizgi değildir; kıvrımlar halinde sonsuzca bölünen ya da, her biri çevresindeki tutarlılık ya da destekle belirlenen eğri hareketlere sonsuzca ayrışan bir kumaş ya da kâğıt yaprağı gibidir. "Sürekliliğin bölünmesi, kumun taneciklere bölünmesi gibi değil, bir kâğıt yaprağının ya da bir tüniğin kıvrımlara bölünmesi gibi düşünülmelidir: öyle ki, cisim asla noktalara ya da en küçüklere bölünmeksizin, bazısı diğerlerinden küçük sonsuz sayıda kıvrım olabilsin," *(Pacidius Philelethi* [C, s. 614-515]). Her zaman oyuk içinde oyuk olduğu gibi kıvrım içinde de kıvrım vardır. Maddenin birimi, labirentin en küçük öğesi, nokta değil kıvrımdır, çünkü nokta asla çizginin bir parçası değil yalnızca bir ucudur. Bu yüzden maddenin parçaları, sıkıştırıcı elastik kuvvetin sonucu olarak kütleler ya da yığılmalardır. Öyleyse açılmış-kıvrım, kıvrımın karşıtı değildir, kıvrımı bir başka kıvrıma dek izler. "Karşıt bir çabanın tekrar tekrar değiştirdiği", "kıvrımlara dönüşmüş parçacıklar" (Des Billettes'e Mektup, s. 453). Rüzgârların, suların, ateşin ve toprağın kıvrımları ve maden yatağındaki damarların yeraltı kıvrımları. "Doğal coğrafya"nın katı kıvrılmaları, karmaşık bir etkileşimler sistemi içinde, önce ateşin, ardından suların ve rüzgârların toprak üzerindeki etkilerine dayanır; maden damarları ise, bazen çemberler ya da elipsler oluşturarak sonlanan, bazen de hiperbol ya da parabol olarak uzayıp giden koniklerin eğrilerine benzer.[1] Japon bir filozof, maddenin bilimi "origami"yi model alıyor, derdi, yani kâğıt katlama sanatını.

Çeviren Hakan Yücefer

(1) Protogaea (Dutens II; ve Bertrand de Saint-Germain'in Fransızca çevirisi, 1850, Langlois Yay.). Maden damarları ve koniklerle ilgili olarak 8. Bölüm.

The Fold (1988)

The characteristic of the Baroque is the fold that goes on to infinity.

... with Leibniz, the curvature of the universe extends in accordance with three ... fundamental notions: the fluidity of matter, the elasticity of bodies, the spring as mechanism. In the first place, it is certain that matter would not of itself move in a curved line: it would follow the tangent (Preface to the *New Essays*). But the universe is, as it were, compressed by an active force which gives a curvilinear or swirling movement to matter, following to its end a curve with no tangent. And the infinite division of matter means that the compressive force relates each portion of matter to its surroundings, to the surrounding parts which bathe and penetrate the body in question, determining its curvature. Ceaselessly dividing, the parts of matter form little swirls within a swirl, and in them there are other, smaller ones, and still more in the concave intervals of the swirls which touch one another. Matter thus offers a texture that is infinitely porous, that is spongy or cavernous without empty parts, since there is always a cavern in the cavern: each body, however small it may be, contains a world insofar as it is perforated by uneven passageways, and the world, surrounded and penetrated by an increasingly subtle fluid, was like a 'pond of matter in which there are different currents and waves' ('Letter to Des Billettes, December 1696,' *Philosophical Papers and Letters*, vol. 2, 772). ... According to Leibniz, two truly distinct parts of matter can be inseparable, as is shown not only in the action of the surroundings — which determine the curvilinear movement of a body — but also by the ambient pressure, which determines its hardness (coherence, cohesion) or the inseparability of its parts. One would thus have to say that a body has a degree of hardness as well as a degree of fluidity, or that it is essentially elastic, the elastic force of bodies being the expression of the active compressive force which works on matter — once a boat reaches a certain speed, a wave becomes as hard as a marble wall. ...

This is what Leibniz sets forth in an extraordinary text: a flexible or elastic body still has coherent parts which form a fold, with the result that they do not separate into parts of parts, but rather divide infinitely into smaller and smaller folds that always retain a certain cohesion. What is more, the labyrinth of continuity is not a line which would dissolve into independent points, like sand flowing in grains, but is like a piece of fabric or a sheet of paper which divides into an infinite number of folds or disintegrates into curved movements, each one determined by the consistency or the participation of its setting. 'The division of the continuous ought not to be considered as that of sand into grains, but as that of a sheet of paper or of a tunic into folds, in such a way that there can be an infinite number of folds, one smaller than the next, without the body ever dissolving into points or minima' ('Placidius Philalethi,' *Opuscules*, 614-15). Always a fold within the fold, like a cavern within the cavern. The unit of matter, the smallest element of the labyrinth, is the fold, not the point, which is never a part, but only an extremity of the line. That is why the parts of matter are masses or aggregates, as corollary to the compressive elastic force. The unfold is thus not the opposite of the fold, but follows one fold until the next. 'Particles twisted into folds,' and which a 'contrary effort changes and changes again' ('Letter to Des Billettes,' 773). Folds of the winds, of fire and the earth, and the subterranean folds of lodes in the mine. The solid creases of 'natural geography' can be attributed to the initial action of fire, followed by that of the winds and waters on the earth in a system of complex interactions; and lodes are like the curves of conic sections, ending now in a circle or an ellipse, now extending into a hyperbola or a parabola.[1] Material science, the Japanese philosopher would say, has as its model 'origami,' or the art of the paper fold.

Çeviren Jonathan Strauss

(1) G.W. Leibniz, 'Protogaea,' Opera Omnia, ed. L. Dutens (Geneva : Fratres de Tournes, 1768), vol 2.

Sven Lindqvist

Sahra Seyahati (1990)

Bir kez daha o taşı karanlık sularda yıkıyorum. Mağaranın karanlığında yarasalar etrafımda ıslık çalıyor, kanatlarından gelen esinti tavandan baş aşağı sarkmış uyuyan diğerlerini de uyandırıyor. Baş? Bütün mağara büyük bir baş; kucağımda pembe bir taşla içinde durduğum, ıslık çalan bir karanlığın boş kafatası.

...

Takipteki güneş ışınlarından kaçınmak için sürekli yön değiştiren dar, dolambaçlı geçitler hoşuma gidiyor. Evler, dar hatlar boyunca uzanan sokakların üzerinde köprüler oluşturuyor, sokaklar tünellere dönüşüyor, avlularsa güneşin giremediği kuyular kadar derinde. Pencereler dar açıklıklardan ibaret; günışığının içeri dalamayacağı kadar derin. Yüzyıllar içinde buluşlar çöl mimarisinin temel prensibi üzerine inşa edilmiş: Güneşten korunma.

Sulama havuzlarının çiçekler açmış yeşil suları üzerinde uçuşan parıltılı mavi yusufçukları seviyorum; umut veren bir mırıltı, dalgalanma, lıkırtı her yerde. Su zikzaklar çizen, dallara ayrılan veya birleşen kanallardan oluşan karmaşık bir düzende akıyor. Siyahi adamlar yumuşak alüvyona lahana ekiyor.

Timimoun çevresindeki tuz beyazı düzlükleri ve kum saatlerindeki kadar ince kumu seviyorum. Kumdan, uzun, kırmızı kökleri olan dağları seviyorum. Rüzgârla cilalanmış keskin uçlu orakları andıran yeni ay kumullarını seviyorum.

Seçen Emre Hüner Çeviren Kerem Kabadayı

Saharan Journey (1990)

Once again I am washing that stone in black water. Bats whistle around me in the dark of the cave, the breeze from their wings waking others asleep, hanging in the roof with their heads down. Heads? The whole cave is a head, an empty skull of a whistling darkness, in which I stand with the pink stone in my arms.

...

I like the narrow winding alleys constantly changing direction to avoid the pursuing rays of the sun. The houses form bridges across the narrow shafts of streets, the streets becoming tunnels, the courtyards as deep as wells down which the sun cannot penetrate. The windows are narrow apertures, so deep the sun cannot shoot in through them. Over the centuries, innovations have built on the basic principle of desert architecture: defence against the sun.

I love the shimmering blue dragonflies hovering above the green flowering water of irrigation pools, a promising murmuring, rippling, gurgling everywhere. The water runs through a complicated system of gullies criss-crossing each other, branching out or merging. Black men plant cabbages in the soft silt.

I love the salt-white plains round Timimoun and the hour-glass fine sand. I love the mountains with their long red roots of sand. I love the new-moon dunes, shaped like sickles with sharp, wind-polished edges.

Selected by Emre Hüner Translated by Kerem Kabadayı

Henri Lefebvre

Ritimanaliz (1992)

(Gelecekte) ritimanalist uzmanlaşmak zorunda kalacak mı? Belgelerin –grafikler, frekanslar, muhtelif eğriler– karşılaştırıldığı bir laboratuvar kurup yönetmesi mi gerekecek? Daha doğrusu, müşterilere, hastalara bakmayı kabul edecek mi? Şüphesiz ama buna daha var. Önce kendini eğitmek (kendini alıştırmak veya ders almak), bunun için de çok çalışıp, dünyayı, zamanı ve çevreyi algılayışını ve kavrayışını değiştirmek zorunda olacak. Dolayısıyla duyguları da tutarlı (kavramlarıyla uyumlu) ve sağlıklı bir şekilde değişecek. [Ritimanalist] tıpkı tüm bedeninden ve duyularından ödünç aldığı ve topladığı gibi tüm bilimlerden, psikoloji, sosyoloji, etnoloji, biyoloji ve hatta fizik ve matematikten veri toplar: Temsilleri, onlara ait eğriler, safhalar, devreler ve yinelenmelerden tanımalıdır. Uzmanların tedarik ettiği aletlerle ilişkisinde disiplinlerarası bir yaklaşım takip eder. Elbette mekânsal olanı ve yeri ihmal etmemek kaydıyla kendisini mekânlardan çok zamanlara karşı duyarlılaştırır. Bir dinleyici kitlesinin bir senfoniyi dinlemesi gibi, o da bir evi, sokağı, kenti "dinlemeye" başlayacaktır.

...

Müzikal zaman yaşanmış zamanla örtüşür mü? Ya da hayali zamanla (süreyle)? Mecazi midir? Schopenhauer'dan bu yana teorisyenler (özellikle Boris von Schlözer) bu soruyu sormamış olmasalar da, karanlıkta bıraktılar. Dahası, ritmik olan bir kenara bırakıldığında (yaşanmış veya düşsel) zaman kavramı soyut kalır. Ancak müzikal zamanı mekânın dışında özsel (veya varoluşsal) olarak ele almak doğru olur mu? Hayır! Ses, bir mekânı ve varoluşun aletlerini işgal eder. Müzikal zamanın mekânsallaşması bir ihanet sayılamaz. Belki de müzik bir zaman ve mekân bütünlüğünün, ittifakının var olduğunu farz eder. [Belki de] ritmin içinde ve sayesinde?

Seçen Cevdet Erek Çeviren Kerem Kabadayı

Rhythmanalysis (1992)

Will the (future) rhythmanalyst have to professionalise himself? Will he have to set up and direct a lab where one compares documents: graphs, frequencies and various curves? More precisely, will he agree to look after clients? patients? Without doubt, but in a long time. He will first have to educate himself (to break himself in or accept training), to work very hard therefore, to modify his perception and conception of the world, of time and of the environment. His emotions will consequently also be modified, in a coherent (in accordance with his concepts) and non-pathological way. Just as he borrows and receives from his whole body and all his senses, so he receives data [données] from all the sciences: psychology, sociology, ethnology, biology; and even physics and mathematics. He must recognise representations by their curves, phases, periods and recurrences. In relation to the instruments with which specialists supply him, he pursues an interdisciplinary approach. Without omitting the spatial and places, of course, he makes himself more sensitive to times than to spaces. He will come to 'listen' to a house, a street, a town, as an audience listens to a symphony.

...

Does musical time coincide with *lived* time? Or with imaginary time (duration)? Metaphorical? Theorists since Schopenhauer (notably Boris von Schloezer) have left the question in the dark, though not without having posed it. Furthermore, the concept of (lived or dreamed) time remains abstract if one leaves the rhythmic aside. But would it be right to treat musical time as *essential* (or existential) outside space? No! Sound occupies a space, and the instruments of existence. The *spatialisation* of musical time cannot be deemed a betrayal. Perhaps music presupposes a unity of time and space, an alliance. In and through rhythm?

Selected by Cevdet Erek Translated by Stuart Elden and Gerald Moore

Ella Shohat

Bir Arap Yahudisinin Düşünüşleri (1992)

Ben bir Arap Yahudisiyim. Ya da daha da spesifik söylersem, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan, yazan ve eğitmenlik yapan Irak asıllı İsrailli bir kadınım. Ailemin çoğu üyesi Bağdat'ta doğup büyüdüler ve şu an Irak, İsrail, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Hollanda'da yaşamaktalar. Büyükannem 1950'lerde ilk defa İsrail toplumuyla karşılaştığında, yemeleri, konuşmaları ve görünüşleri çok farklı bu insanların — Avrupa Yahudileri — gerçekte Avrupalı Hıristiyanlar olduklarına ikna olmuş gibiydi. Onun nesli için Yahudi olmak Ortadoğululukla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıydı. Hâlâ İsrail'de yaşayan ve çoğunlukla Arapça konuşarak anlaşan büyükanneme, Yahudilere "bizler", Araplara "onlar" demesini öğretmek gerekiyordu çünkü Ortadoğulular için ayrım Yahudiye karşı Arap olarak değil, hep "Müslüman", "Yahudi", "Hıristiyan" olarak işliyordu. Varsayım şöyleydi: "Arap olmak", dinsel farklılıklara rağmen ortaklaşa paylaşılan bir kültürü ve dili işaret ediyordu.

...

Bir Arap Yahudisi olarak, bu oksimoronik varlığın "gizemler"ini açıklamakla yükümlü gibiyim sık sık. Yidiş değil de Arapça konuşuyorduk, bin yıllık bir dönemde laik ya da dinsel tüm kültürel yaratıcılığımız büyük ölçüde Arapça olarak ifade bulmuştu (Maimonides Batı'ya "bunu fark ettiren" birkaç entelektüelden biriydi) ve Ortadoğu'daki veya Kuzey Afrika'daki topluluklarımızın en dindar olanlarının bile kendilerini hiçbir zaman ne Yidiş aksanlı İbranice

dualarla ifade ettikleri ne de yüzyıllar önce Polonya'daki ayinsel-jestsel normlara ve koyu rengi tercih eden giyim kuşam kodlarına uydukları görülmüştür. Benzer şekilde Ortadoğu'daki kadınlar da hiçbir zaman peruk takmadılar, başörtüsü takarlarsa şayet, bu, bölgesel giysilerin değişik versiyonlarından oluşuyordu (ama İngiliz ve Fransız emperyalizminin uyanışı sırasında çoğu Batı tarzında giyindiler). Bizim sinagoglarımıza gittiğinizde, New York, Montreal, Paris ya da Londra'dakilere bile, müziğimizin çeyrek vuruşları sarınca her yanı –konudan habersiz olanlar, onun bir camiden geldiğini bile hayal edebilir– hayrete düşersiniz.

Seçen Michael Rakowitz Çeviren Anita Sezgener

Reflections of an Arab Jew (1992)

I am an Arab Jew. Or, more specifically, an Iraqi Israeli woman living, writing and teaching in the U.S. Most members of my family were born and raised in Baghdad, and now live in Iraq, Israel, the U.S., England, and Holland. When my grandmother first encountered Israeli society in the '50s, she was convinced that the people who looked, spoke and ate so differently--the European Jews--were actually European Christians. Jewishness for her generation was inextricably associated with Middle Easterness. My grandmother, who still lives in Israel and still communicates largely in Arabic, had to be taught to speak of 'us' as Jews and 'them' as Arabs. For Middle Easterners, the operating distinction had always been 'Muslim,' 'Jew,' and 'Christian,' not Arab versus Jew. The assumption was that 'Arabness' referred to a common shared culture and language, albeit with religious differences.

...

As an Arab Jew, I am often obliged to explain the 'mysteries' of this oxymoronic entity. That we have spoken Arabic, not Yiddish; that for millennia our cultural creativity, secular and religious, had been largely articulated in Arabic (Maimonides being one of the few intellectuals to 'make it' into the consciousness of the West); and that even the most religious of our communities in the Middle East and North Africa never expressed themselves in Yiddish-accented Hebrew prayers, nor did they practice liturgical-gestural norms and sartorial codes favouring the dark colours of centuries-ago Poland. Middle Eastern women similarly never wore wigs; their hair covers, if worn, consisted of different variations on regional clothing (and in the wake of British and French imperialism, many wore Western-style clothes). If you go to our synagogues, even in New York, Montreal, Paris or London, you'll be amazed to hear the winding quarter tones of our music which the uninitiated might imagine to be coming from a mosque.

Selected by Michael Rakowitz

David Robilliard

Demek Tanrı Olduğunu Düşünüyorsun (1993)

Bütün açılardan bakıp
etrafındaki şeylere
bir dörtgenden
bir üçgen yapmaya
karar verdin
ve gücü
muhayyilenin
bir bir düşürecek aklına
diğer ihtimalleri
iyi de nedir şu durmaksızın
sana Tanrı olduğunu
düşündüren?

Seçen Kristina Buch Çeviren Ali Karabayram

You Think You're God (1993)

Looking at things
from all angles
you decided
to make a triangle
out of a quad
and the power
of your imagination
will suggest
all the other permutations
but what always
makes you think
you're God?

Selected by Kristina Buch

W. G. Sebald

Satürn'ün Halkaları (1995)

... ben gözlerime inanamamıştım, tıpkı şimdi de hafızama güvenemediğim gibi.

Seçen Marwan Rechmaoui Çeviren Yeşim Tükel Kılıç

The Rings of Saturn (1995)

... at the time I could no more believe my eyes than I can now trust my memory.

Selected by Marwan Rechmaoui Translated by Michael Hulse

Jean Baudrillard

Sanat Komplosu (1996)

Burada bir yanlış anlama var, gerçi ben de bunu engellemeye çalışmadım: Temelde benim derdim sanat değil. Ben sanatı veya kişisel olarak sanatçıları hedef almıyorum. Sanat beni, antropolojik bakış açısından, bir nesne olarak ilgilendiriyor; ben nesnenin kendisiyle ilgileniyorum, herhangi bir estetik değerinin öne sürülmesinden önce ve sonra olanlarla ilgileniyorum. Estetik değerin –bu arada pek çok başka şeyin– iflas ettiği bir dönemde yaşadığımız için şanslı olduğumuz bile söylenebilir. Bu gerçekten de benzersiz bir durum.

Seçen Theaster Gates Çeviren Elçin Gen ve Işık Ergüden

The Conspiracy of Art (1996)

The misunderstanding, which I am not trying to avoid, is that art, basically, is not my problem. I am not aiming for art or artists personally. Art interests me as an object, from an anthropological point of view: the object, before any promotion of its aesthetic value, and what happens after. We are almost lucky to live at a time when aesthetic value, like others by the way, is foundering. It's a unique situation.

Selected by Theaster Gates Translated by Ames Hodges

Michael Reed

Yerler: Tarlalar ve Çiftlikler, Köyler ve Kasabalar — Britanya'nın Görünümü (1997)

Roma'nın maddi zenginliğinin temelini oluşturan mühendislik ile ticari becerilerdeki sert ve ani düşüş yine de oldukça gerçek gibi görünmektedir; öyle ki Roma sonrası Britanya'daki yerleşimcilerin çoğu, çok daha düşük bir yaşam standardına hızla uyum sağlamak zorunda kalmışlardır. Kiremidin artık bulanamadığı koşullarda akıtan bir dam ancak bir yere kadar yamanabilir ve artık cam satın alınamıyorsa pencerelerin iptal edilmesi gerekir, böylece bakımı çok daha kolay olan ahşap iskeletli ve saman damlı bir eve taşınmak, zamanla çok daha elverişli hale gelecektir.
Oysa kurumları yerinden etmek çok daha zordur. Gayrimenkul sınırları tamir istemez ve ödeme yapacak para çıkışmadığında kiralar ayni takas yoluyla ve hizmet karşılığında ödenebilir. Dolayısıyla, gerçek sürekliliğin ancak ekilebilir otlakların, ormanların ve bataklıkların, tarlaların ve çiftliklerin iyi ve kötü günlerinin toplumsal ve politik yapılardaki değişimi olduğu kadar daha kalıcı, temel gıda ve barınak ihtiyaçlarını yansıttığı, her daim mevcut fakat mütemadiyen değişken toprağın kendisinde bulunduğu düşünüldüğünde, bu süreksizlikler gerçek olmaktan ziyade görüntüde kalmış gibidir.

Seçen Fernando García-Dory Çeviren Münevver Çelik

Places: Fields and Farms, Villages and Towns — The Landscape of Britain (1997)

The severe and rapid decline in engineering and commercial skills upon which the Roman material prosperity was built seems nevertheless to have been very real, so that many of the inhabitants of post-Roman Britain must very quickly have had to adapt to a very much lower standard of living. There is a limit to which a leaking roof can be patched if roofing tiles are no longer available, and windows have eventually to be blocked up if glass cannot be bought, so that in due course it becomes more convenient to move out altogether into a timber framed and thatched house which can be more easily maintained.
Institutions, however, are much more difficult to displace. Estate boundaries need no repair and rents can be paid by barter, in kind and in services, if there are no coins to be had. Thus the discontinuities may be more apparent than real, the real continuity being found in the ever-present but ever-changing land itself, where the ebb and flow of arable pasture, wood and marsh, field and farm reflects, as it always has done, changing social and political structures as well as more permanent, basic human needs for food and shelter.

Selected by Fernando García-Dory

Trần Dần

Göletimiz (1998)

Bütün evi arıtmak için yıkanıyorum
Toplu çiftlikleri savunuyorum, düşük düzeyli olanları bile
Kardeşlerimizi savunduğum gibi, düşük gelirli olanları bile
Pirinç tarlaları can atıyor deneme noktası olmaya
Saban demirleri geliştirildi
Kadın mühendislerimiz bile
Temiz bir görüş gücüyle geliyor köylere
Göletimiz...
Böcek ve kabarcıklarla
Ve buruk incir ağaçlarından
Düşen meyvelerle tamamen çürümüş
İnce bambu köprülü
Şırıl şırıl şakıyor kuşları ülkenin
Ay ışığında çeltikler gebeleniyor
Göletimiz...
Tarlalarımızı kepçelerin suyuyla besliyoruz
Yeni üretim mahalleleriyle gurur duyuyoruz
Yankılanan sulama işleriyle
Ve okaliptüs ağaçlı dinlendirici sokaklarla
Uzak yerlere gidiyor insanlar
Ve kır acele ediyor hayırlı bir hasat için
Göletimiz...
Tarlalar doğuruyor

Çeltikler genç
Kanallar yeni kazıldı
Areka öbekleri özenle kılıflanıyor
Gerilla kızın kalçalarındaki yaralar sağaldı
Areka cevizleri ve tembul yaprakları hazır düğünler için
O kadar çok şiiri muhafaza ediyor ki kırsal âdetler
Sazanlar hâlâ yavruyken geri dönüyorum
Kırdaki hendekler ürünleri iyice korurken
... Geri dönüyorum
Göletimiz...
Sabahı yaratıyoruz
Büsbütün arınıyor berrak seslerle yolları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak tarlalarda insanları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak rüzgârlarla bulutları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak tesislerde toplulukları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak inişlerde ırmakları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak dumanlarla mutfakları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak kızlarla odaları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak gerillalarla silahları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak mahallelerde ayakları ülkenin
Büsbütün arınıyor berrak kırılmalarla tarlaları ülkenin
Büsbütün parlak ışığı ülkenin
Büsbütün arınmış yaratılıyor sabahı ülkenin
Göletimiz...
Bir ışım çakımında berrak
Pırıl pırıl berrak
İlk ayın başlangıcında berrak
Bereketli başlangıçta derin
Mızrak berrak
Köyün gün ışığında kurutuluyor süngü
Eşlik ediyor berraklığı yetiştirip büyütmek isteyenlere
Vardiya sirenlerini yankılayan yaz topraklarıyla eşlik ediyor gündoğumuna...

Seçen Nguyễn Huy An Çeviren Selahattin Özpalabıyıklar

Our Pond (1998)

I take a bath to purify our whole household
I defend the collective farms, even low-grade ones
as well as our brothers, even those with shortcomings
Rice fields are aspiring to be test-points
Ploughshares have been improved
Even our female engineers
Coming to villages with clean eyesight
Our pond
With slender bamb̤oo bridges
Is completely rotten by insects and bubbles
And fallen fruits from acrid fig-trees

Country birds sing fluently
Under moonlight paddy-plants break into pregnancy
Our pond.....
We scoop water to nourish our fields
We are proud of new quarters of manufacturing
Of resounding irrigation works
And refreshing alleys of eucalyptus trees
People go to distant places
And the countryside is hurrying an auspicious harvest
Our pond.....
The fields give birth
The paddy bodies are young
The canals are just unearthed
The areca bunches are neatly sheathed
The scars on the hips of the guerrilla girl are healthy
Areca nuts and betel leaves are ready for wedding rites
Rustic customs preserve so much poetry
I come back when the loach is still immature
When the country dikes well maintain the crops
.... I come back

Our pond.....
We create the morning
Country roads are all purified in clear voice
Country people all purified in clear fields
Country clouds all purified in clear winds
Country folks all purified in clear plantings
Country rivers al purified in clear landings
Country kitchens all purified in clear smokes
Country rooms all purified in clear girls
Country guns all purified in clear guerrillas
Country feet all purified in clear neighbourhoods
Country fields all purified in clear breakings
Country light fully bright
Country morning is created wholly purified

Our pond.....
Clear in a flash
Brightly clear
Clear at the start of the first month
Deep in the fertile beginning
The spear is clear
The bayonet is dried in the village daylight
Accompanying those who cultivate clarity
Accompanying sunrise with summer lands echoing shift sirens
...

Selected by Nguyễn Huy An Translated by Nguyễn Tiến Văn

Galarrwuy Yunupingu

Bunların Doğru Olduğunu Biliyoruz (1998)

Bunların Doğru Olduğunu Biliyoruz
3. Vincent Lingiari Anma Konferansı
Konuşmacı: Galarrwuy Yunupingu
Kuzey Toprakları Konseyi Başkanı
20 Ağustos 1998
...
Bu akşam sizlere Aborijin hakları mücadelesinin son otuz yılını anlatmak istiyorum. Yerli Halk olarak tanınma üzerine yaşanan son tartışmalar ve Toprak Hakkı Yasası için yaklaşmakta olan kavga gibi bugün karşımızda duran meselelerin ardındaki uzun mu uzun geçmişi anlamanızı istiyorum.
Böyle yapmamdaki amaç size hukuklarımız arasındaki çatışmayı anlamanıza yardımcı olmak; [yerlilerin] Yolngu ve [beyazların] Balanda hukuku. Yolngu kanunumuzun tanınması için ne kadar zorlu bir mücadele vermiş olduğumuzu, sizin yasalarınızla nasıl yakıldığımızı, sizin yasalarınıza neden şüpheyle baktığımızı ve niye çatışma olduğunu idrak etmenizi istiyorum. Ancak sizi aynı zamanda bize daha iyi bir yol önereceğini umduğum bir yolculuğa da çıkarmak istiyorum.
...
Hikâyelerimi bir harita olarak düşünmenizi istiyorum; geleceğe giden daha iyi bir yol bulmak için kullanabileceğimiz bir harita. Hikâyelerin bazısı yanlış yolu gösterir –çıkmazlar, tehlikeler, uçurumlar ve timsahlar. Hikâyelerin bazısı doğru yolu gösterir. Haritayı beraberce okuyalım.
Esasen bütün mesele iki ayrı hukukla –Yolngu ve Balanda– ve Yolngu hukukunun tanınması için vermek zorunda kaldığımız mücadeleyle ilgili. Ben bu hikâyelerde, bu tarihte, kanun adamlarından birisi olarak, her dönemeçte hukukumuzu dile getiren bir Yolngu avukatı olarak rol aldım.
Size iki hikâye anlatarak başlamak istiyorum. İkisi de gerçek ve size iki hukuktan ve hukukumuzun tanınması için Aborijin halkının vermiş olduğu uzun mücadeleden bahsederken neyi anlattığımı gösterir.
Bundan iki yüz on yıl önce atalarım bu topraklarda yaşıyordu. Kendimize ait yönetim sistemimiz, hukukumuz ve toprak kullanımımız vardı.
Küçük bir teknede bir grup yabancı geldi.
Yabancılar toprağa üstünde renkli kumaş parçası olan bir direk diktiler ve anlayamadığımız bir dilde konuştular. Sonra bu yabancılar topraklarımızı elimizden almaya başladılar. Ataların mızın birçoğu toprağımızı ve kültürümüzü korumak için yabancılarla savaştı.
Halkımızın çoğu öldürüldü. Zamanla yabancılar bize boyun eğdirdi ve kendi yasalarıyla kültürlerini bizim üstümüzde uygulamaya uğraştı. Direndik. Yabancıların hukukunu öğrendik çünkü onlar çok az istisna dışında bizim hukukumuzu öğrenmeyi reddetti. Kendi hukuklarının onlara terra nullius adında bir hikâye anlattığını öğrendik; bu, halkın size benzemediği veya sizin gibi yaşamadığı topraklara giderseniz, oranın halkı sanki yokmuş gibi yapıp topraklarını alabileceğiniz anlamına geliyordu.
İlk 200 yıl boyunca davamızı savunmak için yabancıların hukukunu kullandık. 204 yıl geçtikten sonra, yabancıların kıdemli hukuk büyükleri en sonunda Aborijin halkının var olmadığını iddia eden ilk yasalarının büyük bir hata ve "tarifi imkânsız bir utanç" olduğu konusunda bizimle hemfikir oldu. Bizim hukukumuzun tüm bu zaman boyunca var olduğunu keşfettiler.

Sanırım ilk hikâyemin, Yolngu kanununun bu ülkedeki süregelen varlığının Balanda hukuku tarafından tanınması için geçen çok uzun süre hakkında olduğunu tahmin etmişsinizdir. Bu hikâyeye daha sonra geri döneceğim.
...
Son defa babam ve ülkemiz hakkında konuşma yaparken, muazzam bir güç ve büyük bir hüzün hissine kapıldığımı belirtmeliyim sadece.
Nhulunbuy'daki kutsal banyan ağacının madencilik şirketi tarafından tahrip edileceği haberi acilen tüm Yirrkala'ya yayıldığı sırada sanırım 16 yaşındaydım. Yaşlılardan çıkan bir öfke dalgası vardı. İnsanlar, halkımın tehdit altında olduğunda kullandığı yüksek, sinirli tonda haykırıyordu. Hiçbir şeyden korkusu olmayan, güçlü ve cesur olduğunu bildiğim yaşlılar sarsılmıştı.
Babam ve birkaç yaşlı Yolngu erkeği bizi olay yerine götürmüştü. Babamın gözündeki yaşları gördüm. Bunu daha önce hiç görmemiştim. Sessizce, niye ağlıyorsun, diye sordum. Üzgün ve sinirliyim, dedi bana. Balanda'ya ülkemizi öğretmeye çok çalıştık. Bu bilgiyi karşılıksız ve açık bir şekilde paylaşmaya çalıştık. Ve bütün bunların ardından bu ağacı kesiyorlar ve bu benim içimi kesiyor.
...
1960'ların başında durum buydu; halen geleneksel hayatlarımızı yaşayıp arazilerimizde avlanıp balık tutmamıza, toprak için ayinlerimizi yapmamıza ve akrabalık kurallarını uygulamamıza rağmen ne Avustralya vatandaşlığına ne de kendi hukukuna sahip bir halk statüsüne sahiptik. Balanda hukukunda varlığımız yoktu. Avustralya Milletler Topluluğu Hükümeti, misyonerler, madencilik şirketi; hepsinin gücü vardı. Bizim, bu toprağın halkının ise hiç yoktu.
Güçlü Yolngu önderlerinden bir grup bu adaletsizlikle savaşmaya karar verdi. 1960'ların başında Gove Yarımadası'nda madencilik başladığında biz de savaşımıza başladık. Kuzeydoğu Arnhem Land bölgesindeki Yolngu kabileleri, hükümete toprağımızın neden kutsal olduğunu açıklamak için Ağaç Kabuğu Dilekçesi (Bark Petition) olarak bilinen başvuruyu Canberra'ya ulaştırdılar.
Yaptıkları şeyi bir an için düşünün. Geleneksel yöntemler kullanarak Yolngu hukuku ve toplumunun en önemli yönlerini ifade eden bir belge hazırladılar. On üç klan bir araya gelip nelerin dahil edilmesi gerektiğini müzakere etti ve bu eşi benzeri görülmemiş, özgün resmi hazırlamaya koyuldu. Yolngu [halkı], ilk defa başkalarının da görebilmesi için hukukumuzu kayıt altına almış olduğundan, bu belge Balanda hukukundaki Magna Carta'ya benzetilebilir.
Ağaç Kabuğu Dilekçesi'nden bir kısım şöyle diyordu:
... Söz konusu olan toprak, hatırlanması imkânsız zamanlardan bu yana Yirrkala kabileleri için avlanma ve yiyecek toplama yeridir; hepimiz burada doğduk. Yirrkala halkının hem kutsal saydığı hem de yaşamını sürdürebilmesi için hayati öneme sahip yerler, özellikle de Melville Koyu, bu ayrılan topraklardadır. Bu bölgenin halkı, ihtiyaç ve çıkarlarının aynen geçmişte olduğu gibi tamamen göz ardı edileceğinden ve Larrakia kabilesini ele geçiren kaderi paylaşacaklarından korkmaktadır.

Seçen Djambawa Marawili Çeviren Kerem Kabadayı

We Know These Things to Be True (1998)

We know these things to be true
The Third Vincent Lingiari Memorial Lecture
Delivered by Galarrwuy Yunupingu, AM
Chairman of the Northern Land Council
20 August 1998

... Tonight I want to take you through the last thirty years of the struggle for Aboriginal rights. I want you to understand the long, long history behind the issues which are facing us today, such as the recent debate over Native Title and the upcoming fight over the Land Rights Act.

The reason for doing so is to help you understand the conflict between our laws; Yolngu and Balanda law. I want you to realise how hard we have struggled to have our Yolngu law recognised; how we have been burnt by your laws; why we are suspicious of your laws; and why there is conflict. But I also want to take you on a journey which I hope will show us how to propose a better way. ... I want you to think of my stories as a map; a map which we can use to find a better way to the future. Some of the stories show the wrong way — dead ends — dangers — cliffs — and crocodiles. Some of the stories show the right way. Let us read the map together.

It's really all about two laws — Yolngu and Balanda — and the struggle we have had for Yolngu law to be recognised. My part in these stories, this history, has been as one of the law-men, one of the Yolngu lawyers, who has been there at every twist and turn to speak for our law.

I want to start by telling you two stories. Both of them are true, and they show you what I am talking about when I talk about the two laws, and the long struggle of Aboriginal people to have our law recognised.

Two hundred and ten years ago my ancestors were living here on this land. We had our own system of Government, law and land tenure.

A group of strangers arrived in a small wooden boat.

The strangers put a pole with a piece of coloured material on it in the ground and spoke in a language we could not understand. These strangers then began to take our land. Many of our ancestors fought with the strangers to keep our land and our culture.

Many of our people were killed. Over time the strangers subjugated us and sought to apply their laws and culture to us. We resisted. We learned about the strangers' law because they, with very few exceptions, refused to learn about our laws. We learned that their law told them a story called terra nullius, which meant that if you go to a land where the people don't look like you or live like you, then you can pretend they don't exist and take their land.

For the first 200 years we used the strangers' law to argue our case. After 204 years passed the strangers' senior law elders finally agreed with us that their first law which said Aboriginal people did not exist was a big mistake and 'an unutterable shame'. They discovered that our law had been there all along.

I think you might have guessed that my first story was about the very long time it took for Balanda law to recognise the continuing existence of Yolngu law in this country. I'll return to this story later.

...

I should just say that the last time I spoke about my father and our country in public I was deeply overcome with feelings of great strength and great sadness.

I suppose I was sixteen when the news travelled urgently throughout Yirrkala that the sacred banyan tree at Nhulunbuy was going to be damaged by the mining company. There was a rippling anger that shot through the old people. People called out in the high upset tones of my people when they are under threat. Old men I knew to be strong and courageous and afraid of nothing were shaken.

We were led to the site by my father and a number of senior Yolngu men. I saw the tears in my father's eyes. I had never seen this before. I quietly asked why are you crying? I am sad and I am angry he told me. We have tried very hard to teach Balanda about our land. We have tried to share this knowledge, free and open. And after all of that they cut that tree and it cuts me inside.

...

In the early 1960s, this was the situation: despite the fact we were still living our traditional lives, hunting and fishing on our estates, performing the ceremonies for the land, and following the rules of kinship, we had no standing either as citizens of Australia, or as a people with our own law. We did not exist in Balanda law. The Commonwealth Government, the missionaries, the mining company, all had power. We, the people of the land, had none.

A group of strong Yolngu leaders decided to fight this injustice. In the early 1960s, when the Gove bauxite mine began we began our fight. Yolngu tribes from North East Arnhem Land took what is known as the Bark Petition to Canberra, to explain to the government why our land is sacred.

Think about what they did for a moment. Using traditional methods, they prepared a document which expressed the most important aspects of Yolngu law and society. The thirteen clans came together, negotiated what should be included, and set about preparing this painting which was unique and unprecedented. It could be likened to the Magna Carta of Balanda law because it was the first time Yolngu had ever set our law down for others to see.

The Bark Petition said in part:

... [T]he land in question has been hunting and food-gathering for the Yirrkala tribes from time immemorial; we were all born here. [P]laces sacred to the Yirrkala people as well as vital to their livelihood are in the excised land, especially Melville Bay. [T]he people of this area fear that their needs and interests will be completely ignored as they have been ignored in the past, and they fear that the fate which has overtaken the Larrakia tribe will overtake them...

Selected by Djambawa Marawili

Roberto Bolaño

Tılsım (1999)

O zaman derin bir nefes alıyor, tereddüt ediyor, zihnimi boşaltıyor ve şöyle diyordum: Kehanetlerim şunlar.

Vladimir Mayakovski 2150 yılına doğru yine popüler olacak. James Joyce, 2124'te Çinli bir oğlan olarak yeniden doğacak. Thomas Mann, 2101'de Ekvadorlu bir eczacı olarak karşımıza çıkacak.

Marcel Proust için 2033 yılı uzun sürecek kasvetli bir unutuluşun başlangıcı demek. 2089'da bazı kütüphanelerden Ezra Pound'un kitapları kaldırılacak. Vachel Lindsay 2101'de halkın şairi olacak.

2045'te varoşlarda César Vallejo okunacak. 2045'te varoşlarda Jorge Luis Borges okunacak. 2101'de Vicente Huidobro kitlelere hitap etmeye başlayacak.

Virginia Woolf, 2076'da Arjantinli bir roman yazarı olarak yeniden doğacak. Louis Ferdinand Céline 2094'te arafa girecek. 2101'de herkes Paul Eluard okuyacak.

Metempsikoz: Şiirde ruh geçişmesi. Şiir yok olmayacak. Karşı-gücü başka şekillerde kendini dışa vuracak.

Cesare Pavese 2034'te Gözlemcilerin Koruyucu Azizi ilan edilecek. Pier Paolo Pasolini 2100'de

Kaçakların Koruyucu Azizi ilan edilecek. 2167'de Giorgio Bassani mezarından çıkacak.
Oliverio Girondo 2099'da çocuk kitapları yazarı olarak yerini bulacak. Roberto Arlt'ın bütün eserleri 2102'ye kadar sinemaya uyarlanacak. Adolfo Bioy Casares 2105'te bütün eserlerinin beyaz perdeye uyarlandığını görecek.
Arno Schmidt, 2085'te kendi küllerinden doğacak. Güney Amerika'nın varoşlarında, 2101'de yeniden Franz Kafka okunacak. 2098'de Rio De La Plata bölgesinde Witold Gombrowicz iade-i itibarın tadını çıkaracak.
Paul Celan 2113'te küllerinden yeniden doğacak. André Breton 2071'de aynalar aracılığıyla geri dönecek. Son okuyucusu 2059'da ölen Max Jacob'u bir daha kimse okumayacak, yani son okuru da ölecek.
Jean-Pierre Duprey'i 2059'da kim okuyacak? Gary Snyder'ı kim okuyacak? Ilarie Voronca'yı kim okuyacak? Bunlar kendime sorduğum sorular.
Gilberte Dallas'ı kim okuyacak? Rodolfo Wilcock'u kim okuyacak? Pierre Unik'i kim okuyacak? 2059'da Şili'de bir meydana Nicanor Parra'nın heykelini dikecekler. 2020'de Meksika'da bir meydana Octavio Paz'ınkini. Onlardan biraz daha küçük bir Ernesto Cardenal heykeli de 2018'de Nikaragua'daki bir meydana konacak.
Ama bütün bu heykeller ya Tanrı'nın müdahalesi ya da dinamitin gücüyle, er geç, Heine'nin heykeli gibi yıkılacak. Bu yüzden sizin yerinizde olsam, dikilen heykellere pek güvenmezdim.
Carson McCullers'ı 2100'de de okuyacaklar, ama Alejandra Pizarnik, aynı yıl son okuyucusunu da yitirecek. Alfonsina Storni 2050'de ya kedi ya da ayıbalığı olarak yeniden dünyaya gelecek, hangisi olacak, emin değilim.
Anton Çehov'un durumuysa biraz farklı: 2003'te yeniden doğacak, 2010'da yeniden doğacak, 2014'te yeniden doğacak. 2081'de bir kere daha belirecek. Sonra, ondan bir daha haber alınamayacak.
2017'de Alice Sheldon kitlelere hitap edecek. Alfonso Reyes 2058'de kesin olarak öldürülecek ya da öyle sanacaklar, ama aslında katillerini öldüren Reyes olacak. Marguerite Duras 2035'te bile, binlerce kadının sinir sisteminde yaşamayı sürdürecek.

Seçen Ed Atkins Çeviren Zeynep Heyzen Ateş

Amulet (1999)

Then I took a deep breath, hesitated, let my mind go blank and finally said: These are my prophecies.
Vladimir Mayakovksy shall come back into fashion around the year 2150. James Joyce shall be reincarnated as a Chinese boy in the year 2124. Thomas Mann shall become a Ecuadorian pharmacist in the year 2101.
For Marcel Proust, a desperate and prolonged period of oblivion shall begin in the year 2033. Ezra Pound shall disappear from certain libraries in the year 2089. Vachel Lindsay shall appeal to the masses in the year 2101.
César Vallejo shall be read underground in the year 2045. Jorge Luis Borges shall be read underground in the year 2045. Vicente Huidobro shall appeal to the masses in the year 2101.
Virginia Woolf shall be reincarnated as an Argentinean fiction writer in the year 2076. Louis-Ferdinand Céline shall enter Purgatory in the year 2094. Paul Éluard shall appeal to the masses in the year 2101.
Metempsychosis. Poetry shall not disappear. Its non-power shall manifest itself in a different form.
Cesare Pavese shall become the patron saint of Seers and Lookers in the year 2034. Pier Paolo Pasolini shall become the patron saint of Escapees in the year 2100. Giorgio Bassani shall emerge from his tomb in the year 2167.

Oliverio Girondo shall come into his own as a children's writer in the year 2099. The complete works of Roberto Arlt shall be adapted for the screen in 2102. The complete works of Adolfo Bioy Casares shall be adapted for the screen in 2105.
Arno Schmidt shall rise from his ashes in the year 2085. Franz Kafka shall once again be read underground throughout Latin America in the year 2101. Witold Gombrowicz shall enjoy great prestige in the environs of the Río de la Plata around the year 2098.
Paul Celan shall rise from his ashes in the year 2113. Andre Breton shall return through mirrors in the year 2071. Max Jacob shall cease to be read, that is to say his last reader shall die, in the year 2059. Who shall read Jean-Pierre Duprey in the year 2059? Who shall read Gary Snyder? Who shall read Ilarie Voronca? These are the questions I ask myself.
Who shall read Gilberte Dallas? Who shall read Rodolfo Wilcock? Who shall read Alexandre Unik? A statue of Nicanor Parra, however, shall stand in a Chilean square in the year 2059. A statue of Octavio Paz shall stand in a Mexican square in the year 2020. A rather small statue of Ernesto Cardenal shall stand in a Nicaraguan square in the year 2018.
But all statues tumble eventually, by divine intervention or the power of dynamite, like the statue of Heine. So let us not place too much trust in statues.
Carson McCullers, however, shall go on being read in the year 2100. Alejandra Pizarnik shall lose her last reader in the year 2100. Alfonsina Storni shall be reincarnated as a cat or a sea-lion, I can't tell which, in the year 2050.
The case of Anton Chekhov shall be slightly different: he shall be reincarnated in the year 2003, in the year 2010, and then in the year 2014. He shall appear once more in the year 2081. And never again after that.
Alice Sheldon shall appeal to the masses in the year 2017. Alfonso Reyes shall be killed once and for all in the year 2058, but in fact it shall be Reyes who kills his killers. Marguerite Duras shall live in the nervous system of thousands of women in the year 2035.

Selected by Ed Atkins Translated by Chris Andrews

Zygmunt Bauman

Akışkan Modernite (2000)

Günümüzde örüntüler ve konfigürasyonlar, bırakın "apaçık" olmayı, artık "verili" bile değildir; bunların sayıları o kadar çok ki, birbirleriyle o kadar çatışıyorlar ve buyrukları birbirleriyle o kadar çelişiyor ki, her biri, zorlayıcı, zorla sınırlandırıcı güçlerini artık büyük oranda yitirmiştir. Doğa değiştirmiş ve buna uygun olarak, "tekil görevler envanterindeki öğeler" olarak yeniden sınıflandırılmışlardır. Bunlar, yaşam-politikasının önünde gitmek ve bunun gelecekteki seyrini tesis etmekten ziyade, tersine onu izlemek (ondan kaynaklanmak), ondaki sapmalar ve dönüşlerle şekillenmek ve yeniden şekillenmek zorundadır. Akışkanlaştırıcı güçler, "sistem"den "toplum"a, "politika"dan "yaşam-politikaları"na geçmektedir –ya da toplumsal birlikte yaşamın "makro" düzeyinden "mikro" düzeyine inmektedir.
Sonuç olarak, örüntü-oluşturma yükünü doğuran ve başarısızlığın sorumluluğunu öncelikle bireylerin omuzlarına yükleyen bizim modernitemiz, modernitenin bireyselleşmiş ve özelleşmiş bir versiyonudur. Akıcılaşma sırası artık bağımlılık ve etkileşim örüntülerine gelmiştir. Bunlar artık geçmiş kuşakların hiç görmediği ve hayal bile edemeyeceği kadar kolayca şekillendirilebilir şeylerdir; yine de bütün akışkanlar gibi bunlar da kendi şekillerini uzun süre

koruyamazlar. Onları şekillendirmek şekillerini korumaktan daha kolaydır. Katı maddeler, hangi şekil verilirse o şekilde kalırlar. Oysa akışkanların şeklini korumak, çok fazla dikkat, sürekli bir ihtiyat ve daimi bir çaba gerektirir –ve bu halde bile, gösterilen çabanın başarısı, önceden bilinebilir bir sonuçtan başka her şeydir.

Çeviren Münevver Çelik

Liquid Modernity (2000)

These days patterns and configurations are no longer 'given', let alone 'self-evident'; there are just too many of them, clashing with one another and contradicting one another's commandments, so that each one has been stripped of a good deal of compelling, coercively constraining powers. And they have changed their nature and have been accordingly reclassified: as items in the inventory of individual tasks. Rather than preceding life-politics and framing its future course, they are to follow it (follow from it), to be shaped and reshaped by its twists and turns. The liquidising powers have moved from the 'system' to 'society', from 'politics' to 'life-policies' – or have descended from the 'macro' to the 'micro' level of social cohabitation.

Ours is, as a result, an individualised, privatised version of modernity, with the burden of pattern-weaving and the responsibility for failure falling primarily on the individual's shoulders. It is the patterns of dependency and interaction whose turn to be liquefied has now come. They are now malleable to an extent unexperienced by, and unimaginable for, past generations; but like all fluids they do not keep their shape for long. Shaping them is easier than keeping them in shape. Solids are cast once and for all. Keeping fluids in shape requires a lot of attention, constant vigilance and perpetual effort – and even then the success of the effort is anything but a foregone conclusion.

Ulus Baker

Tahayyül (2002)

Spinozacı Sevgi ve Nefret öğretisinde her şey "imajları muhafaza" edebilme kapasitesine bağlıdır. Bunu, Spinoza'ya göre biri "hafıza imajları" ikincisi "tahayyül edilen imajlar" olmak üzere iki tür imaj vardır şeklinde yorumlamak mümkün müdür? Şimdi, kesin olmak zorundayız: Sevgi ile imajların korunması arasındaki bağlantı çok açıktır. Kendiliğin sakınımı için mücadele etme ilkesi uyarınca (conatus'un insan hayatına aktarılmış biçimi) bizi hoşnut kılıcı bir uyaranı, kaçınılmaz olarak mümkün olduğu kadar uzatmaya eğilimliyizdir. Ancak bu uyaran bedenimizi etkileyen nesnenin az çok bozuk bir imajı ile bağlantılıdır, çünkü etkilenişlerimiz yalnızca heyecana kapılmış olan kendi bedenimizin parçalarını değil, ayrıca dıştaki nesnenin de parçalarını içerir. Nesnenin ortadan kaybolduğunu ve bu nesnenin imajının bizde bir süreliğine mevcudiyetini sürdürdüğünü varsayalım. İkinci bir olasılık daha vardır: uzun zamandır ortada gözükmeyen bir şeyin imajı da rastlantısal bir kaşılaşma ile bizde canlanabilir. Buna karşılık gelen neşe belirsiz bir süre boyunca içimizde hayatiyet kazanacaktır. Ama buna denk düşen imaj aynı tarzda iş görmez: geçmişteki bir şeyin imajı hiçbir zaman mevcut bir imajdan daha canlı olamayacağı için bu imaj karşılaşılan imajlarca bozulabilir. Geçmişte bize neşe veren bir şeyin imajının mevcudiyetini kovacak bir çok güncel imaja sahibizdir. Bu geçmişteki bir nesnenin imajına bağlı neşenin de azalacağı anlamını taşır. Ne

var ki, neşedeki bir azalış, conatus'umuza saldıran ve şimdi hoşnutluk sağlayan imajı yeniden canlandırmak için çaba gösterecek üzüntüden başka bir şey değildir. Arzumuz şimdi bu nesnenin imajına sarfedilir ki, bu bir tür libidinal enerjinin Freudcu cathexis'idir ve bu da neredeyse kayıtsız şartsız kurulan bir ilgidir.[1]...

Eğer Sevgi tahayyül kapasitesi ile ilgili ise, Nefret de aynı biçimde Hafıza ile bağlantılıdır. Eğer acı veren bir imajdan etkilenirsek, onu ortadan kaldırmak eğilimimiz nedeniyle conatus'umuz buna direnir. Bu, acı veren nesnenin yaşamımızda belirişinden önceki durumumuzu yeniden sağlama çabası vereceğimiz anlamına gelir. Ama bu önceki hal bedenimizin dünya ile ilişkilerinin başka bir bütünselliğini (ensemble) oluşturan, bizdeki başka bir imajlar kümesinin varlığı ile karakterize olmuştur. Bu ilişkide, acı veren imajın nesnesi dışarıda bırakılmıştır, gerçekten mevcut değildir. Acı veren nesnenin imajı ile mücadele etmek o halde conatus'umuzun bu eski durumun olabildiğince çok sayıda imajını canlandırma çabası ile eşit sayılabilir. Ancak, bunu başarabilmek için, bu eski şeylerin bazı izlerinin (imajlarının) bizde mevcut olması gereklidir; aksi takdirde, gösterdiğimiz çaba kör bir "kaygı"dan başka bir şey olmaz. Dolayısıyla, kendimiz için bu eski, muhtemelen halihazırda mevcut olmayan imajlardan oluşmuş bir dünya yaratmaya yönlendirilmişizdir ki, bu Spinoza'ya göre olumsuz kutuptan, yani Nefret'ten başka bir şey değildir. Hafızamız oldukça canlı şekilde mevcut şeyi, acı veren nesneyi uzakta tutmak için çağrılır.

Seçen Artıkişler Kolektifi Çeviren Harun Abuşoğlu

Imagining (2002)

Everything in the Spinozist doctrine of Love and Hate depends on the capacity of 'preserving the images'. Is it possible to interpret this in the way that for Spinoza there are two kinds of 'images' — the one which can be conceived as 'memory images' and the second as 'imagined images'? For the moment, we have to be precise: the connection between Love and the conservation of images is more evident — due to the principle of strife for the preservation of the self (*conatus* transposed into the human life), we tend by necessity to prolong as much as possible an enjoyable stimulation that affects us. But this stimulation is related to the more or less confused image of the object that affects our body, since our affections involve not only the parts of our body which are excited, but also that of the external object. Suppose that the object disappears and the image of this object is preserved in us for a period of time. There is also a second possibility: an accidental association can arouse in us of the image of a long-since disappeared thing. The corresponding joy will survive in us for an indefinite period of time. But the corresponding image does not function in the same way: the image can be distorted by other images encountered since an image of a past thing is never more vivid than the image of a present thing. We have many present images which exclude the presence of the image of the thing which in the past affected us with joy. This means that the joy due to the image of the past object will also decrease. But a decrease of joy is nothing but a sadness, which attacks our *conatus* and will strive now to revive the enjoyable image. Our desire now is invested in the image of this object, a kind of Freudian *cathexis* of the libidinal energy, and this will be an almost unconditional attachment.

If Love is related to the capacity to imagine, Hate is attached in the same way to the Memory. If we are affected by a painful image, our *conatus* resists it as we tend to eliminate it. This means that we are striving to restore our state before the apparition of the painful object in our life. But this previous state was characterised by the presence of another set of images in us, constituting another ensemble of relationships of our body with the world. In this relationship, the object of

this painful image was excluded, was not actually present. Resisting against the image of the painful object can then be equated with the strife of our *conatus* in reviving as much as possible the number of the images of this older state. But, to be capable of doing this, it is necessary that some traces (images) of these old things be present in us; otherwise, our striving would be nothing but a blind 'anxiety'. Hence, we are led to create for ourselves a world constituted by these old, probably not actually existing images, which is nothing for Spinoza than the negative pole, i.e. the Hate. Our Memory is called so vividly to keep the present thing, the image of the painful object at a distance.

Selected by Artıkişler Kolektifi

(1) Zihni faaliyetin belli bir fikir veya nesne üzerinde yoğunlaşması (ç.n.)

Terrance Hayes

Körfez Akıntısı (2002)

Homeros / Tezahür
derken kapkara kesildi rüyam kıyısız bir deniz gibi

kan kırmızısı bir şala sarınmış bir kadının sırtını
görmüştüm

çizdiğim bir düzine kadar taslağı bulmuştu
yarı çıplak zenciler urgan izleri damar gibi yol yol ince boyunlu
gözlerini kaçıran o kaş çatışı

bir görü öyle yabancı ki çıkıp gitti evimden
& akıntı onu içine alana dek koştu

nihayet bir siyahlık bir siyahlık ki ne onun harcı ne benim

o rüyada ona gem vurmak aslında hazırdım ben haydi
okşa demeye hiçlikten çıkan yalınkat çizgiyi

ona denizin gözüpek & müşfik yalnızlığını vermekti
niyetim o ise bana anlatacaktı
güneş olmadan dünyanın neye benzediğini

ama kayıp gitti fırçam rüyam siyaha büründü
& bir el veremedim ki ölümden beriye yüzsün

Seçen Ellen Gallagher Çeviren Ali Karabayram

The Gulf Stream (2002)

Homer / Apparition
then my dream went black as a sea without borders

I'd seen the back of a woman waiting on a pier
in a blood red shawl

she'd found my dozen sketches
of the half-naked Negro tether-veined thick-necked
his scowl looking away

a vision so foreign she left my house
& ran until the tide took her in
a blackness finally she nor I could possess

in the dream I'd been ready to hold him
to stroke a thin line out of nothing

I wanted to give him the brave & tender loneliness
of the sea he was going to tell me
what the world was like without sun

but my brush fell my dream went black
& I could not make him swim out of death

Selected by Ellen Gallagher

Narayan Surve & Arun Mhatre

Narayan Gangaram Surve (2003)

Aldı Narayan Surve, bakalım ne dedi:
Marathi Şiiri iki kılıç arasında sıkışıp kalmıştı: Hüzün modası ile romantizm devrimi. Onu özgürleştiren Mardhekar oldu: Şöyle dizeler yazarak gerçekle yüz yüze getirdi:
"Şimdi bile hoş kokuyor çiçekler,
şimdi bile ışıl ışıl kızıl toprak..."
veya
"Elimiz mahkûm yaşamaya. Ölmeye de."
Böyle sözler. Ama Mardhekar'ın şiiri hüzünlüdür: İnsanlığın geleceği yoktu, şaire göre. Oysa bizim diyarda geleceği olmayan insanlar gelecek inancıyla yaşıyor, kederliyken bile dişiyle tırnağıyla mücadele ediyordu. Ben dünyayı değiştirmek için elden geleni yapma yanlısıyım. Bu bakımdan Mardhekar'a hitaben şiir yazdım. "Mardhekar ile Sohbet". Bir kısmı şöyle:
"Güzel olan Mardhekar doğrudur da, doğru olansa devrimci, dinamik.
Eğer senin insanın silinip gittiyse ne kalır ki geriye?"
Aldı Arun Mhatre, bakalım ne dedi:
Mardhekar nasıl Surve için kaynak olduysa, Surve ile Mardhekar da kuşaktaşım şairler için dayanak olmuştur. "Surve ile Sohbet" adlı şiiri o nedenle yazdım:
"İyi ki Surve ile tanışmadın, Mardhekar.
Değirmen bölgesinde yaşar, hep okur.
Al kaplı kalın kitaplar. Zihni her an doludur
eğriyi doğruyu ayıklama derdinde.
Yeller eser kalbinin yerinde: Hakikat peşinde,
gölgesi kağıda düşer, yeldeğirmeninde bir
ustabaşı gibi titizdir.
Tez dile gelir tezi: 'Şiir insana dair
olmalı. Başına buyruk uçmalı,
özgür bir değer olarak,
insan dışı hiçbir şeye yüz vermeden.'
Laf aramızda, Mardhekar,
insan dediğinde ne var? Öfke, açgözlülük,
yontulmamış doğa, ayrımcılık, imha...
İnsanda başka ne var, ha?
Kuru ekmek arasında ay parçası var sayar
Ama gel de
söyle böyle! Sıkar!
İyi ki tanışmadın Surve ile, Mardhekar."

Seçen Rupali Patil Çeviren Tarık Günersel

Narayan Gangaram Surve (2003)

Narayan Surve (speaking)
Marathi Poetry was caught between the twin blades of fashionable frustration and romantic revolution. It was Mardhekar who liberated it and brought it face to face with realty he wrote lines like – '*Even now flowers smell sweet even now the earth gleams red*' ... Or '*We are compelled to live and also compelled to die*'
Such were his words. But Mardhekars poetry grieved that mankind has no future as opposed to the people in my world, though they too had no future and were often struck by grief, would fight tooth and nail for their life. I would rise to change the world. That is why I felt like writing poem addressed to Mardhekar.
'A Conversation with Mardhekar' here is part of it –
'*What is beautiful Mardhekar is also true and what is true is also revolutionary and dynamic if your man himself is wiped out what then is left over?*'
Arun Mhatre (speaking)
Just as Mardhekar is a reference for Surve. Surve and Mardhekar are references for poets of my generation. That's why I wrote a poem called
'A Conversation with Surve'
It's just as well Mardhekar that you didn't meet Mr. Surve.
Living in the mill area reading fat books coved in red
His mind is engaged all the time in sifting true from false
His heart gone out to truth, or its shadow on paper like a foreman in a mill
He keeps thinking all the time
That poetry should keep out all else except man;
Like a floating capital independent, free
Now you tell me Mardhekar once anger, greed, nature, completion, disparity are set aside
What's left of man that's worthy of being called human?
Rather than eat bread as bread
Searching for the moon in bread
Makes life so much pleasant
But now can we tell Surve that?
It's just as well Mardhekar that you didn't meet Mr. Surve.

Selected by Rupali Patil

Stephen Muecke

Antik ve Modern: Zaman, Kültür ve Yerli Felsefesi (2004)

Gördüğüm bir rüyayı paylaşacak olursam –böyle aşırı öznel anekdotlar pek anlatılabilir şeyler olmadığı için affınıza sığınıyorum, ama bunun size de bir şeyler ifade etmesi için çabalayacağım– bu rüyayı gördüğüm yerin bu proje için önemli olduğunu düşünüyorum.[1] Bu kitap Cadigal topraklarında yazıldı. Herkese açık bir etkinlik başlarken, ev sahiplerinin katılımcılara hoş geldin demelerini ya da onların yokluğunda, üzerine basılan, insanlara ait o topraklara saygı gösterilmesini beklemek, uzlaşma ruhuna uygun, olağan bir protokoldür.
Gördüğüm rüya, iki katlı bir binadaki bir sınıfta geçiyordu. Aborjin felsefesi hakkında tartışmaya çalışıyorduk ve sınıfta sunum yapan iki Aborjin öğrenci vardı. Bir anda yerde kocaman bir çakıl taşı yığını belirdi, genç kadınlardan biri çıplak ayaklarıyla bu yığının içinde kendine bir patika açıyordu. Dairesel bir güzergâhı andıran, sınırları belirgin bu patikayı, genç kadın çakıl taşı yığınını ayaklarıyla inceltip düzleştirerek, taşları yanlara ve öne doğru sürükleyerek açmıştı. Genç kadın adeta dans ediyordu. Ve sonra, ilkine paralel ve onunla çakışan ikinci bir yol daha açtı.
Genç kadın işini bitirmişti, sonra ben birden fotoğraf çekme isteğine kapıldım. Ama artık

çok geçti; genç kadın açtığı yolları silerek düzlüyor, taşlardan oluşturduğu parseli pürüzsüz bir uzama dönüştürüyordu.
Şimdi diğer genç kadın içinden geleni yapıyor ve bir yandan taş taşırken geleneksel bir dilde konuşuyordu. Bu taşlar beton levhalar gibiydi. Belki tek bir levha ve daha küçük bazı parçalar üst üste yığılmıştı. Genç kadın bunları, adeta iyi ütülenmiş bir gömleği yerleştirir gibi (bu analoji o anda aklıma geldi) özenle kucaklayıp öyle taşıyor, çakıl taşlarının düzleştirilmiş yatağına büyük bir dikkatle teker teker yerleştiriyordu. Bunu yaparken daha küçük taşların düşmemesi önemliydi. Kadın her seferinde bir metni tekrar ediyordu, ama o bunu yaparken ben en fazla bir kişinin adını yakalayabiliyordum. Her bir levha sınıftaki bir kişiye ithaf edilmiş görünüyordu, böylece hepimizin isimleri artık oradaydı, hatta benim ismim ve başka bir üniversiteden, o sırada orada bulunmayan öğretim görevlisi bir arkadaşımın ismi bile vardı. Rüyanın sonunda, hâlâ rüyadayken, dersten önce bu öğrencilerin birinden, adı Jackie'ydi, alışılmadık bir sunum biçimini kullanıp kullanamayacağını soran bir e-posta aldığımı hatırladım. Bu e-postaya yanıt vermemiştim, çünkü tahminimce, zorluk çıkaran ve düşünmek için askıya alınan ama sonra insanın aklından uçup giden o e-postalardan biriydi.

Çeviren Münevver Çelik

(1) *Sunday*, 12 Şubat 2000.

Ancient & Modern: Time, Culture and Indigenous Philosophy (2004)

If I recount a dream I had — begging your indulgence, for such ultra-subjective anecdotes are largely untellable, but I want to try to make it mean something to you — then where I had this dream is important to this project.(1) This book was written on Cadigal land. It is the usual protocol in the spirit of reconciliation, when a public event is launched, to ask the custodians of the place to welcome the participants or, in their absence, to pay homage to the land of the people one is standing on.
Now, my dream took place in a classroom in a building a couple of floors above the land. We were trying to discuss Aboriginal philosophy and there were a couple of Aboriginal students in the class who offered a presentation. Suddenly, there was a great pile of pebbles on the floor and, with her bare feet, one of the young women was tracing a path in them. This contoured path, something like a circular track, was formed by her feet working down and smoothing the little pebbles, smoothing them sideways and forwards. She was almost dancing. And then she made another track, parallel and overlapping with the first.
She was finished and suddenly I was seized with a desire to take a photograph. But it was already too late; she was smoothing over the tracks, erasing them and making her patch of stones into a smooth space.
Now, the other young woman did her thing and she was talking in a traditional language as she carried in more stones. They were like slabs of concrete. Maybe one slab and some smaller fragments piled on top. These she carried on her arms, cradled on her forearms like one might carefully place a well-ironed shirt (this analogy occurred to me at the time) and very carefully placed them one by one on the smoothed-out bed of pebbles. It was important that the smaller stones not fall off as she did this. She was repeating a text each time but I could only catch a person's name as she did this. Each slab seemed to be dedicated to a person in the class, so that we were all included by name, even myself and even an academic friend from another university who was not present.
The coda to this dream, still in the dream, is my remembering an email I had received from one

of these students, Jackie was her name, before the class, asking if she could use an unusual form of presentation. I had not answered it because, I guess, it was one of those emails that presents a difficulty and so one puts it aside to think about it, and then it slips one's mind.

(1) *Sunday*, 12 February 2000.

Giorgio Agamben

Dünyevileştirmeler (2005)

Romalı yargıçlar "profanare" fiilinin yani "kutsal şeylere saygısızlık yapmanın, onları kutsal alanından çıkartmanın, dünyevileştirmenin" ne anlama geldiğini çok iyi biliyorlardı. Kutsal ya da dinsel şeyler bir şekilde tanrılara aittir. Bu halleriyle insanlar tarafından serbestçe kullanılamazlar ve ticaretleri yapılamazdı, satılamazlardı, para karşılığı değiştirilemezlerdi, başkalarının kullanımına bırakılamazlardı, ya da kulluk yükü olarak kölelere verilemezlerdi. Onların bu kendilerine özgü kullanılamazlığını ihlal eden ve bu kuralı çiğneyen her türlü davranış günahkar sayılır ve kutsal değerlere saygısızlık, günahkarlık kabul edilirdi. Bu gibi nesneler sadece ve sadece göksel ilahlara ayrılmışlardı, (işte tam da bu nedenle "kutsal" olarak adlandırılmışlardı) ya da öteki dünyaya ayrılmışlardı (bu durumda olduklarında sadece "dinsel" diye nitelenirlerdi). Eğer kutsallaştırmak, tanrılara adamak, nesneleri insani hukukun alanından çıkartmak anlamına geliyorsa, dünyevileştirmek, kutsal alanından çıkarmak ise tam aksini yapmak insanların nesneleri özgürce kullanabilmelerini sağlamak anlamına geliyordu. Büyük yargıç Trebazio "kutsal ya da dinsel bir şey olmuşken, insanların mülkiyetine ve kullanımına geri verilip iade edilmiş olan şeylere 'dünyevi', 'kutsallığı bozulmuş' denir" diye yazabiliyor. Ölülerin tanrılarına ayrılan yer, bu özelliğinin feshedilmesiyle 'puro' yani 'saf, arı" adını alırdı, ve bu durumda artık ne kutsal, ne aziz, ne dinsel bir yerdi, bu türden tüm isimlerden kurtulmuştu" (D.11, 7, 2).
Saf, dünyevi, kutsal isimlerden kurtulmuş olan insanların ortak kullanımına iade edilmiş olan şeydi. Kullanım burada doğal bir şey gibi görünmez: daha ziyade ancak bir dünyevileştirme sayesinde ulaşılan şeydir. "Kullanmak" ve "dünyevileştirmek" arasında açıklığa kavuşturulması gereken özel bir ilişki varmış gibi görünmektedir.
...
Kutsaldan dünyevi olana geçiş, aslında kutsalın tamamıyla uygunsuz ve yersiz bir biçimde kullanımı (ya da daha ziyade yeniden kullanımı) sayesinde de ortaya çıkabilir. Yani oyun ile. Oyun ve kutsal alanlarının sıkı bir biçimde birbirlerine bağlı olduğu bilinen bir şeydir. Bildiğimiz oyunların çoğu, bir zamanlar dar anlamıyla dinsel alana ait antik kutsal seremonilerden, ritüellerden ve ilahi teamüllerden kaynaklanır. Halka olup dönmek, kökenine bakıldığında bir evlilik törenidir; top ile oynamak tanrıların güneşi ele geçirmek için yaptıkları savaşı yeniden üretir, zar oyunları kehanetlerden kaynaklanır, topaç ve satranç kehanet gereçleriydi. Oyun ve tören arasındaki bu ilişkiyi çözümlerken Emile Benveniste oyunun sadece kutsal alanından gelmediğini aynı zaman bir şekilde her şeyin alt üst oluşunu da temsil ettiğini göstermişti.
Kutsal eylemin gücü –diye yazar– onu yeniden üreten tarihi ve töreni öyküleyen mitin kavşağında yer alır. Oyun bu birliği ikiye ayırır, tıpkı ludus gibi, ya da eylem oyunu gibi, o miti bir kenara bırakır ve töreni muhafaza eder, jocus, yani sözcük oyunu olarak ise, töreni siler ve mitin yaşamasını sağlar. "Eğer kutsal, tören ve mitin tözsel birliği sayesinde

tanımlanabilirse, oyunun, sadece miti "sözcüklere" ve sadece töreni "eylemlere" çevirerek kutsal işlemin bir yarısı tamamlandığında oynandığını söyleyebiliriz.
Bu durum, oyunun, insanlığı kutsal alanından çekip aldığı ve kurtardığı anlamına gelir, ama bu alanı ortadan kaldırdığı anlamına gelmez. Kutsalın iade ettiği kullanım, yararcı tüketim ile örtüşmeyen özel bir kullanımdır. Oyunun "dünyevileştirmesi" aslında sadece dinsel alanla ilgili değildir. Ellerine geçen her türlü eski eşyayla oynayan çocuklar, ciddi olarak değerlendirmeye alıştığımız ekonomi, savaş, hukuk ve diğer etkinliklere ait olanlar da dahil her şeyi oyuncağa dönüştürürler. Bir otomobil, bir ateşli silah, yasal bir ruhsat aniden oyuncağa dönüşebilir. Tıpkı kutsal olanı dünyevi hale getirirken olduğu gibi, bu gibi durumlarda da, baskıcı ve sahte sayılan bir dinden gerçek sayılan bir dinin ihmalkarlığına geçiş ortak yandır. Bu ihmal anlamına gelmez (hiçbir şey oynayan bir çocuğun dikkatiyle karşılaştırılamaz), çocukların ve filozofların insanlığa sundukları kullanımla ilgili yeni bir boyun anlamına gelir. Benjamin Kafka'nın Yeni Avukat'ı hakkında hukukun artık uygulanamayan ama sadece tahsil görülen bir adalet kapısı olduğunu yazdığında aklında böyle bir kullanım olabilirdi. Tıpkı artık inanılıp kurallarına uyulmayan ama oynanan bir dinin kullanıma kapı açması gibi, oyunda etkinliklerini kaybeden politika, hukuk, ekonominin güçleri de yeni bir mutluluğun kapısı haline gelirler.

Seçen Richard Ibghy & Marilou Lemmens Çeviren Betül Parlak

Profanations (2005)

The Roman jurists knew perfectly well what it meant to 'profane.' Sacred or religious were the things that in some way belonged to the gods. As such, they were removed from the free use and commerce of men; they could be neither sold nor held in lien, neither given for usufruct nor burdened by servitude. Any act that violated or transgressed this special unavailability, which reserved these things exclusively for the celestial gods (in which case they were properly called 'sacred') or for the gods of the underworld (in which case they were simply called 'religious'), was sacrilegious. And if 'to consecrate' (*sacrare*) was the term that indicated the removal of things from the sphere of human law, 'to profane' meant, conversely, to return them to the free use of men. The great jurist Trebatius thus wrote, 'In the strict sense, profane is the term for something that was once sacred or religious and is returned to the use and property of men.' And 'pure' was the place that was no longer allotted to the gods of the dead and was now 'neither sacred, nor holy nor religious, freed from all names of this sort.'[1]
The thing that is returned to the common use of men is pure, profane, free of sacred names. But use does not appear here as something natural: rather, one arrives at it only by means of profanation. There seems to be a peculiar relationship between 'using' and 'profaning' that we must clarify.
...
The passage from the sacred to the profane can, in fact, also come about by means of an entirely inappropriate use (or, rather, reuse) of the sacred: namely, play. It is well known that the spheres of play and the sacred are closely connected. Most of the games with which we are familiar derive from ancient sacred ceremonies, from divinatory practices and rituals that once belonged, broadly speaking, to the religious sphere. The *girotondo* was originally a marriage rite; playing with a ball reproduces the struggle of the gods for possession of the sun; games of chance derive from oracular practices; the spinning top and the chessboard were instruments of divination. In analyzing the relationship between games and rites, Emile Benveniste shows that play not only derives from the sphere of the sacred but also in some ways represents its overturning. The power of the sacred act, he writes, lies in the conjunction of the myth that tells the story and the rite that reproduces and stages it. Play breaks up this unity: as *ludus*, or physical play, it drops the myth and preserves the rite; as *iocus*, or wordplay, it effaces the rite and allows the myth to survive. 'If the sacred can be defined through the consubstantial unity of myth and rite, we can say that one has play when only half of the sacred operation is completed, translating only the myth into words or only the rite into actions.'[2]
This means that play frees and distracts humanity from the sphere of the sacred, without simply abolishing it. The use to which the sacred is returned is a special one that does not coincide with utilitarian consumption. In fact, the 'profanation' of play does not solely concern the religious sphere. Children, who play with whatever old thing falls into their hands, make toys out of things that also belong to the spheres of economics, war, law, and other activities that we are used to thinking of as serious. All of a sudden, a car, a firearm, or a legal contract becomes a toy. What is common to these cases and the profanation of the sacred is the passage from a *religio* that is now felt to be false or oppressive to negligence as *vera religio*. This, however, does not mean neglect (no kind of attention can compare to that of a child at play) but a new dimension of use, which children and philosophers give to humanity. It is the sort of use that Benjamin must have had in mind when he wrote of Kafka's *The New Attorney* that the law that is no longer applied but only studied is the gate to justice.[3] Just as the *religio* that is played with but no longer observed opens the gate to use, so the powers [*potenze*] of economics, law, and politics, deactivated in play, can become the gateways to a new happiness.

Selected by Richard Ibghy & Marilou Lemmens Translated by Jeff Fort

(1) Justinian, *Digesta* 11.7.2

(2) Emile Benveniste, 'Le jeu comme structure,' *Deucalion* 2 (1947), p.165.

(3) Walter Benjamin, 'Franz Kafka,' in Michael W.Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (ed.) *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934, (Cambridge, MA: Belknap Press, 1999), p.815.

Marco Aime

Gerçekleşmeyen Buluşma. Turistler, Yerliler, İmgeler (2005)

Özgünlük meselesi, turistler arasında ve turizm üzerine yapılan açık oturumlarda duyulan birçok konuşmada hiç tartışmaya açılmamış gibi görünen bir varsayım etrafında dolaşır durur. Buna göre her kültürün bir sıfır noktası vardır ve bu nokta aşıldığında bozulmalar baş gösterir; sonunda da özgünlük kaybolur. Geçmişte mutlak bir arılık döneminin olduğunu ve bunun Batı ile temas sonucunda trajik biçimde sona erdiğini gerçekten varsayabilir miyiz? Kolonyalizm ile emperyalizmin kültürel değişimleri ve hatta bazı durumlarda gerçek yıkımları tetiklemede temel bir rol oynadığı yadsınamaz, ancak değişimlere yol açma kapasitesini sadece Batı dünyasına atfetmek başkalarının tarih yapma olanağını yok sayan etnosantrik bir görüşü benimsemek anlamına gelir.
Jean-Loup Amselle, bir kültürün "özgün" durumunu aramak için geriye doğru gitmenin yararsız olduğunu belirtir, çünkü kültürler zaten melez bir boyutta doğar ve sürekli bir değişimin ürünüdürler.[1] Gelenekler, zorunlu olarak kadim bir geçmişe bağlı olmadıkları gibi (bu da özgünlük avcılarının bahanelerinden biridir) yakın zamanda gerçekleşmiş bir olayın ürünü de değildirler ve sırf bu nedenle daha az anlamlı sayılamazlar.
Bütün bunlar bilimsel bir ortamda karşılık ve kabul görebilir, ama turizm teorilerden beslenmez. Turizmin tanımı bile on yedinci yüzyılın sonunda, seyahati canlandıran keşif ruhunun

yerini estetik bir kaygı aldığı zaman doğar. Yani seyahatin artık sadece pratik, çıkarcı bir amacı yoktur; seyahat etmenin zevkini tattıracak resimsi imge, manzara ve heyecan avına çıkılır. Turist bunun için bilimsel kanıt aramaz, heyecana susamıştır ve o heyecanlar da ussal ve nesnel öğelerden beslenmez; iç(sel) ve kişisel düzlemde hareket eder, tuhaflık karşısındaki şaşkınlıktan doğar. Bu tuhaflığın zihinlerimizde serpilebilmek için köklerini bizden farklı olanda, ötekinde salması gerekir. Turistik reklam ve broşürlerin, yerli halkları sıklıkla Batı'nın gelişme kapasitesiyle diyalektik bir karşıtlık içinde, sanki durağan geleneklere sahiplermiş gibi göstermesi rastlantı değildir. Öteki hiç kuşkusuz vardır, ama onun farklılığı, bizim tarafımızdan ya da daha doğrusu Gilles Lapouge'un deyimiyle "tüm uzak yerlerin yerini yakın yerlerin aldığı günümüzde bize uzak yerler inşa eden" turizm sektörünün tur operatörleri, medyası ve reklamcıları tarafından kurgulanmadığı haliyle daha az "başka"dır.[2] Özgünlük arayışının, hem kendini sanayi toplumunun yabancılaşmasından sakınmanın bir yolu, hem de turistlerin koşarak kaçtıkları aynı toplumun dışavurumu olmasında bir paradoks yatar. Özetle, özgünlük fikri moderniteye bağlıdır.

Her ne kadar tur operatörleri seyahat gerekçelerinin şekillenmesinde temel bir rol oynasalar da, birçok turisti koşullandıran özgünlük imgesini yaratanlar onlar değil, seyahat yazarları ve antropologlar olmuştur.

Gerçekten de antropoloji, Orvar Löfgren'in yazdığı gibi, "turizmle aynı arzudan, yani uzak olma ve (asla gerçekten öyle olmadan) 'sanki oralıymış gibi' gözlemleme arzusundan beslenir."[3]

Seçen Elena Mazzi Çeviren Durdu Kundakçı

(1) J-L. Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* [Melez Mantıklar: Afrika'da ve Başka Yerlerde Kimliğin Antropolojisi] (Payot: Paris 1990).

(2) O. Löfgren, "Storia delle vacanze" [Tatilin Tarihi], çev. S. Artoni (Milan: Bruno Mondadori, 2001), s .XI.

(3) G. Lapouge, *Besoin de Mirages* [Serap İhtiyacı] (Paris: Seuil, 1999), s .24.

The Missed Encounter. Tourists, Natives, Images (2005)

The question of authenticity revolves around an assumption that never seems to be challenged during the many conversations amongst tourists or regarding tourism: that there is a sort of degree zero of authenticity in a given culture, and that contamination begins once this is surpassed, causing the loss of authenicity.

Can we really hypothesise that a period of absolute purity existed in the past, which tragically ended with contact with the West?

It is undeniable that colonialism and imperialism had a fundamental role in provoking cultural transformations, and in some cases, real devastation, but attributing the capacity to provoke change only to the western world means adopting an ethnocentric vision that denies others the possibility of making history.

Jean-Loup Amselle denounces the uselesness of moving backwards in time in search of the 'original' state of a culture, given that cultures themselves are born from a mixed-race dimension, and are the product of continuous changes.[1]

In the same way, traditions (another pretext for authenticity hunters) are not necessarily tied to an ancient past, but are sometimes the fruit of a recent event, which is not for this reason any less meaningful. All of this can find confirmation and approval in a scientific environment, but tourism does not feed on theories.

The definition of tourism itself was born at the end of the eighteenth century, when the spirit of discovery that had animated travel was substituted by an aesthetic tension: a journey no

longer had only a practical, utilitarian end, but became a hunt for emotions, landscapes and picturesque images to savour, simply for the pleasure of doing so.

Therefore tourists do not seek scientific proofs: they are hungry for emotions, and emotions do not feed on rational and objective elements, but move on the intimate and personal plane; they are born from wonder before the strangeness of the world. To blossom within our minds, this strangeness has to set its roots in what is different, and other, from us.

It is not by chance that advertisements and tourism brochures often portray natives as if they had static traditions, in a dialectic opposition with the West's capacity for development.

The other exists, without a doubt, but it would be less 'other' if its difference were not constructed by us; or rather, by the many media and advertisement operators of the tourism sector that, as Gilles Lapouge writes, 'build for us a faraway place, today, when there no longer exist any faraway places, but only places that are near'.[2]

The paradox lies in the fact that the search for authenticity is on the one hand a way to remove onself from the alienation of industrial society, and on the other hand an expression of the same society from which tourists want to flee. The idea of authenticity is, in sum, tied to modernity.

Although tour operators carry out a fundamental role in giving shape to the reasons for which to travel, it was not they who created the image of authenticity that conditions many tourists, but rather travel writers and anthropologists.

Anthropology, in fact, as Orvar Löfgren writes 'feeds on the same desire as tourism: to be far away and to observe 'as if one were of the place' without ever really being such'.[3]

Selected by Elena Mazzi Translated by Rosa Pietroiusti

(1) J-L. Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs* (Paris: Payot, 1990) [J. L. Amselle, Mestizo Logics: Anthropology of Identity in Africa and Elsewhere, trans. Claudia Royal (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998)].

(2) G. Lapouge, *Besoin de Mirages* [Need for Mirages] (Paris: Seuil 1999), p.24.

(3) O. Löfgren, 'Storia delle vacanze', trans. S. Artoni (Milan: Bruno Mondadori, 2001), p.XI [Orvar Löfgren, On Holiday: The History of Vacationing (Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1999)].

Hrant Dink

Ermeni Kimliğinin Yeni Cümleleri veya Su Çatlağını Bulanda... (2005)

...

"Sosyal bilimde soykırım kavramı var mı, yoksa hukuksal bir terim mi?"

Doğrusu siz bu tartışmaya devam edin, hiçbir mahzuru yok, ama geride başka bir şey var... Koca bir halk bu tartışmayı nasıl algılıyor ve o bahsettiğiniz kelimeyi acaba nasıl içselleştirmiş?

Bir Ermeni halkı var bugün dünyanın dört bir yanına savrulmuş, ve bunların kafasında içselleştirilmiş bir kavram var, bir tarih var. Nezaket edip adını size söylemeyeyim ama ne olduğunu anlatayım isterseniz... Adını sonra siz koyarsınız...

***

Felsefede önemli bir tanım var: Canlı ile canlı varlık alanı arasındaki ilişki yaşamın bizatihi ta kendisidir... Ve yaşam, bunun adıdır. Bu bütün canlılar için böyledir– bitkiler için de, hayvanlar için de, insanlar için de. Canlı kendi canlı varlık alanıyla vardır, onun dışında yoktur. Onu oradan alıp bir yerlere altın tepside de taşısanız, siz onun varlık alanıyla ilişkisini kesiyor, onun kökünü

kesiyorsunuz demektir. Bunun adı budur. Evet, tehcir böyle bir şey... Bu baktığınız ve anlatmaya çalıştığınız, böyle bir şey... 4 bin yıldan beri bu topraklarda yaşayan, bu topraklarda kültür, uygarlık üreten insanlar yaşadıkları topraklardan şu ya da bu sebeplerden ötürü koparıldılar ve dünyanın dört bir yanına savruldular. Ölenler, kalanlar ve savrulanlar...
Şimdi bu halkın bugüne akan kuşaklarının ruh halini ve 90 yıllık kimliğinin cümlesini eğer bu olay, kökten kesiliş dolduruyorsa, bunu yok sayamazsınız. "Ama bunun adı şu olsun, bu olmasın" diyemezsiniz. Bu algılanmıştır, içselleştirilmiştir artık ve genetik koda işlemiştir. Bunun adı nedir? Doğrusu, hukuk uğraşsın artık. Adı bizim için önemli değil, ama bizim yaşadığımız bu.

Seçen Rene Gabri

New Sentences of Armenian Identity or When the Water Finds Its Crack... (2005)

...
'Does the concept of Genocide exist in the social sciences, or is it a legal term?'
To be honest, you can continue that debate, I don't mind at all, but there is another thing in the background... How does an entire people perceive this debate, and how has it internalised that word you mention?
Today, there is an Armenian people that has been dispersed across all corners of the world, and there is a concept that they have internalised in their minds, there is a history. I will show courtesy and not name it, but I will explain it, if you like... You can decide upon a name for it later...

***

There is an important definition in philosophy: The relationship between a living being and the territory of the living being is precisely life itself... Life is the name given to that relationship. This is valid for all living beings – for plants, animals and also for human beings. A living being exists with its territory; outside its territory, it ceases to exist. If you were to take it from that territory and transport it elsewhere, even if you carried out this act by placing it on a golden tray, it would mean that you are severing its relationship with its territory, you are severing its roots. This is the definition. Yes, that is what forced deportation is... This is the nature of the thing you are looking at, and trying to explain... People who had lived on these lands for four thousand years, people who had produced culture and civilisation on these lands, were broken apart from the land they lived on for this or that reason, and were dispersed across all corners of the world. Those who died, those who survived, and those who were dispersed...
Now if the mindset of the current generations of this people, and the sentence corresponding to its ninety-year old identity is filled up with this event, this rooting out, then you cannot overlook it. You cannot say, 'But this is the name it should be given, and that is not.' It has already been perceived and internalised, and it has been inscribed in the genetic code. What is it called? To be frank, the Law can deal with that. The name is irrelevant for us, but this is what we experienced.

Selected by Rene Gabri Translated by Nazım Hikmet Richard Dikbaş

Yvonne Rainer

Duygular Gerçeklerdir: Bir Hayat (2006)

Eylül 1952: Jack Warn ve arkadaşı George ile ufak bir Market Street lokantasında kahve içiyoruz. Jack bize Jayne Mansfield'ın sekize onluk, siyah-beyaz basılmış parlak fotoğraflarını gösteriyor; bir adam ona doğru eğilmiş ve insanlar ona bakarken kendinden geçmiş bir ifadeyle ağzını açmış, yerde yatıyor. Jack dökülen kahvesini emmesi için bir peçeteyi dikkatlice katlayıp fincanla tabağı arasına yerleştiriyor. İlk defa birisinin böyle yaptığını görüyorum.

Seçen Grace Schwindt Çeviren Kerem Kabadayı

Feelings Are Facts: A Life (2006)

September, 1952: Having coffee with Jack Warn and his friend George in a Market Street luncheonette. Jack is showing us 8 x 10 black-and-white glossies of Jayne Mansfield lying on the floor, mouth open in an ecstatic expression while a guy goes down on her and people look on. Jack carefully folds a napkin and places it between his cup and saucer to absorb his spilled coffee. It is the first time I have seen anyone do that.

Selected by Grace Schwindt

Ulus Baker

Orlando ya da Kadınlaşmak (2007)

Kadınlaşmalar, oluş süreçlerine ayrıcalıklı bir giriş noktası oluşturuyorlar. Bu kadınların cadı olmalarından değil, her türlü büyücülüğün, başlangıç olarak, bir kadınlaşma, kadın-oluş ile başlamasından geliyor. Çok daha uzak ve aşırı durumlarda ise, neredeyse bir yaşam amacı gibi, unsurlaşmalar, hücreleşmeler, molekülleşmeler ve farkedilmez-oluşlar bulunuyor. Cadıların süpürgesi nereye götürüyor bizi? Ya da Moby Dick Ahab'ı sessizce nerelere sürüklüyor? Lovecraft'ın kahramanlarından biri acayip hayvanlarla karşılaşır bir yerlerde. Ama bu yalnızca yoldadır. Daha uzaklarda artık ritimleri anlaşılmaz dalgalarla ve fark edilemez parçacıklarla karşılaşılacaktır. Bilim-kurgu belki hayvanlarla, bitkilerle, madenlerle işe başlamıştır ama yolu onu fark edilemez parçacıkların, bakteri ve virüslerin karşısına getirecektir. Müziğin tam anlamıyla "müzikal" olan içeriği kadınlaşmalarla, çocuklaşmalarla, hayvanlaşmalarla yüklü değil mi? Ama müzik tarihinde bu da yeterli olmadı. Aletlerin ve kullanımlarının evrimine baktığımızda karşımıza "işitilemez" olanın kendini dinletebildiği bir müzik dünyasıyla karşılaşmıyor muyuz: tüm bir Kozmos'a seslerini kazandırmak, onu işitilir kılmak müziğin kendisi değil mi?
Unutmamalı ki, "kadınlaşmak" ya da "çocuklaşmak" hiç de yeterli değil. Kadın ya da çocuk bir amaç olamaz. Ne kadın için ne de erkek için. Orlando'nun otuz yaşında, dört yüz yıllık yaşamının ilk zamanlarında "kadınlaşması" zorunlu olarak kadınlaşma sürecinin bir "genç kız"-oluş unsurundan ya da kesitinden geçmesi gerektiğini hatırlatıyor bize. Her oluş başka bir oluşu takip eder, sıraya girer. Kurtadamlar öldüklerinde vampirleşirler. Bu şaşırtıcı bir durum değil, çünkü oluş ve çoğulluk aynı şeyler. Bir çoğulluğu, bir çeteyi, bir sürüyü unsurlarıyla, oluşturucu öğeleriyle tanımlayamazsınız. Aynı şekilde bir çoğulluğu bir merkez ya da birleşme, toplaşma yeri de tanımlayamaz. Bir çoğulluk doğası değişmeden herhangi bir boyut

kazanamaz ya da kaybedemez. Onun varyasyonları ve boyutları kendi içinde olduğundandır bu. Freud'un iyileştiremediği (çünkü hiçbir şey anlamadığı) ünlü Kurt-Adam'ının kurtlar çetesi bir arı kovanına, bir göt-deliği tarlasına, küçük gözeneklerle minik yaraların bir ekranına dönüşebiliyordu rahatlıkla: Bulaşma etkisi unutulmamalı. Bir Benliğin çoklukların bu birbirini takip edişi karşısında afallaması ve büyülenmesi. Anlaşılıyor ki Benlik, Kendilik, ya da buna benzer diğer soyutlamalarla anlatılmak istenen Ben, bu afallamalara ve büyülenmelere mahkûmdur. Bunun nedeni, kendisinden kopup giden "sonraki-oluş"ların, hayvanlaşma ve şaşkınlık-verici molekülerleşmelerin hâlihazırda kendi içinde işlemekte olan ve bilincinde olmadığı başka "oluş"ları, sözgelimi "kadınlaşmaları" takip ediyor olmalarıdır. Anlaşılıyor ki, Kendilik, Benlik ya da kısaca Ben adı verilen şey iki çoğulluk arasındaki bir eşikten, bir kapıdan, bir oluştan ibarettir. Her çoğulluk Anomal olarak işleyen bir sınır çizgisiyle tanımlanır. Ama bu çizgiler de çoğuldur. Her bir kapıda, her bir eşikte yeni bir ittifak, yeni bir anlaşma mı vardır yoksa? Sanki bir lif hayvandan insana, bir insandan moleküllere, moleküllerden parçacıklara oradan da farkedilmezlere ulaşmaktadır. Öyleyse her lif sonsuzca bir Evren-lifidir.
Açıktır ki Anomal'in ya da Dışarıdan Gelen'in birçok "işlevi" ve rolü var. Yalnızca bütün çoğullukları sınırlandırmakla, kuşatmakla kalmıyor ama aynı zamanda virüsvari oluş süreçlerini harekete geçiriyor, daha da önemlisi "kaçış-çizgilerini" yaratıyor. Moby Dick sürüyü sınırlandıran Beyaz Duvar'ı cisimleştirmekle kalmaz. O aynı zamanda şeytansı bir İttifak Vadesi'dir de; son olarak da, ötesinde artık hiçliğin bulunduğu bir Avlanma Çizgisi'dir: Duvarı kateden ve kaptanı çekip götüren çizgi... Nereye?... Boşluğa...
Önemli bir hatadan kaçınalım: oluş liflerinin bu uzanışını, bu dönüşüm ve kavşakları mantıksal bir süreç anlatamaz. Her an bir hayvandan bir bitkiye, bir sokaktan yatak odasına, bir insandan bir moleküle uzanabilir. Her çoğulluk biyologların deyimiyle bir sembiyozdur. Onun oluşu hayvanları, bitkileri, mikroorganizmaları, çılgın parçacıkları, yani galaksinin tümünü birbirine bağlar. Farklı türlerin bu bir arada bağlanışlarını anlatacak önceden düzenlenmiş bir mantık düzeni de yoktur. Kurt-Adam'ın kurtlarını, arılarını, göt-deliklerini, minik yaraları birbirine bağlayan mantıksal hiçbir bağ olmadığı gibi.

Seçen Cansu Çakar

Orlando or Becoming-Woman (2007)

Processes of becoming-woman serve as privileged access points into the processes of becoming. It is not so much that women are witches, but that all sorts of sorcery have to proceed initially by way of becoming-woman. On the far side and in extreme situations, we find, almost as a purpose of life, processes of becoming-elementary, becoming-cellular, becoming-molecular and even becoming-imperceptible. Where does the witch's broom take us? Where does Moby Dick silently lead Ahab? One of Lovecraft's heroes may at a certain point and place encounter strange animals, but this happens only on the way. On the farther side, he will encounter waves with vague rhythms and imperceptible particles. Perhaps science-fiction sets out with animals, vegetables and minerals, but the path it takes will lead it to imperceptible particles, bacteria and viruses. Isn't the properly 'musical' content of music plied with becoming-woman, becoming-child, becoming-animal? However, this has proved insufficient in the history of music. In the evolution of instruments and their use, don't we encounter a world of music where the inaudible makes itself heard? Restoring the voices of the whole cosmos back to it, making them audible: isn't this precisely the music itself? One must keep in mind that 'becoming-woman' or 'becoming-child' is not at all enough. Woman or child cannot be an end in itself, neither for woman nor for man. The 'becoming-woman' of Orlando at thirty, in an early stage of her 400-year life, warns us that the process of becoming-woman should pass through an element or a sequence of becoming-'young girl'. Each becoming is succeeded by another; they line up. Wolf-men become vampires when they die. This is not surprising, since becoming and multiplicity are the same thing. You cannot identify a multiplicity, a gang or a pack with its components or with its constitutive elements. Similarly, a multiplicity cannot be defined by a centre or a locus of unification, or gathering. A multiplicity cannot gain or lose a dimension without changing in nature. This is because its variations and dimensions are immanent to it.
The gang of wolves of the famous Wolf-Man, whom Freud was unable to cure (since he did not understand) could swiftly turn into a beehive, a field of anuses, a screen of little pores and tiny scars. The contagious effect shouldn't be neglected. An ego is bewildered and fascinated by this succession of multiplicities. It is clear that 'I', expressed as ego, self or other similar abstractions, is doomed to bewilderment and fascination, for the 'becoming-after', becoming-animal and bewildering becomings-molecular succeed other becomings – for instance 'becoming-woman' – already working from the inside and of which I is unconscious. It is clear that the self, ego or the so-called I is nothing but a threshold, a door, a becoming between two multiplicities. Each multiplicity is defined by a borderline that functions as the Anomalous. But these lines are also multiple. Or is it that there is a new alliance, a new pact at each door, at each threshold? It is as if a fibre stretches from animal to human, from human to molecules, from molecules to particles and so on to the imperceptible. So every fiber is eternally a Universe-fibre.
It is evident that the Anomalous or the Outsider has several 'functions' and roles. Not only does it border or enclose each multiplicity, but it also triggers viral processes of becoming, and more importantly, it creates 'lines of flight'. Moby Dick is not only the embodiment of the White Wall enclosing the pack. It is also a demonic term of the Alliance; and finally, it is the Fishing Line beyond which there is only nothingness: the line that crosses the wall and drags the captain ... Where? ... Into the void ...
There is an important error that we shall guard against: this stretching of fibres of becoming, these transformations and crossings, cannot be explained away by any logical process. At any time they can stretch from an animal to a vegetable, from a street to a bedroom, from a human to a molecule. Each multiplicity is, as biologists would call it, a symbiosis. The becoming of a multiplicity ties together animals, vegetables, microorganisms, mad particles, a whole galaxy. Nor is there any preformed logical order that could explain this tied-togetherness of different species. Just as there is no logical connection that ties wolves, bees, anuses, or the tiny scars of the Wolf-Man to each other.

Selected by Cansu Çakar Translated by Münevver Çelik

Karen Barad

Evrenle Ortada Buluşmak. Kuantum Fiziği ve Madde ile Mânânın Dolaşıklığı (2007)

Kırınım, özne ve nesnenin, doğa ve kültürün, olgu ve değerin, insan ve insan-olmayanın, organik ve inorganiğin, epistemoloji ve ontolojinin, maddilik ve söylemselliğin içkin varsayılan ayrıştırılabilirliğine meydan okuyan maddi-söylemsel bir fenomendir. ... Kırınım, bir diferansiyel dolaşıklıklar meselesidir. Kırınım sadece farklılıklarla, hele de mutlak anlamda farklılıklarla değil, anlamlı farklılıkların birbirine dolaşık doğasıyla ilgilidir. Bir kırınım modelinin derin anlamı burada yatar. Kırınım, topolojik olarak yeniden konfigüre edilen bağlantılar için bir fark yaratmanın maddi pratiğidir.

Çeviren Münevver Çelik

Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and The Entanglement of Matter and Meaning (2007)

Diffraction is a material-discursive phenomenon that challenges the presumed inherent separability of subject and object, nature and culture, fact and value, human and nonhuman, organic and inorganic, epistemology and ontology, materiality and discursivity. … *Diffraction is a matter of differential entanglements. Diffraction is not merely about differences, and certainly not differences in any absolute sense, but about the entangled nature of differences that matter.* This is the deep significance of a diffraction pattern. *Diffraction is a material practice for making a difference for topologically reconfiguring connections.*

Dominique Cardon

Doğal Boyalar: Kaynaklar, Gelenek, Teknoloji ve Bilim (2007)

ERMENİSTAN KIRMIZ BÖCEĞİ VEYA ERMENİSTAN KIRMIZI BOYA BÖCEĞİ

• *Porphyrophora hamelii* (Brandt, 1833) Homoptera: Coccoidea: Margarodidae

• Ermenice: *vordan karmir; Farsça: kirmiz; Fransızca: cochenille d'Arménie; Almanca: Armenische Cochineal; Rusça: Araratskaïa koschenil ya da Armyanskiy karminonosniy chervets*

Açıklama

• Erişkin dişi: Bu böcek, Polonya kırmız böceğinden daha büyüktür. Hafif, oval biçimli ve mora çalan koyu kırmızı renkte, 1 cm uzunluğunda ve 7 mm enindedir. Böcekbilimciler, bu böceğin, gövdesini kaplayan ipeksi tüylerin sıklığı, antenlerini oluşturan parçaların ve antenlerinin üzerindeki tüylerin sayısı bakımından, Polonya kırmız böceğinden nasıl farklılaştığını göstermiştir. Ermenistan'da Aras Nehri vadisindeki yaşam alanında ve bugünkü Türkiye-Ermenistan sınırının öte tarafındaki Ağrı Dağı'nın eteklerinde, erişkin dişi böcekler Eylül'ün ikinci yarısında yeraltındaki keselerinden çıkar ve toprağın yüzeyinde büyük kalabalıklar halinde görülür, sazlıklarla ot yığınları arasındaki kuru toprakta adeta kırmızı benekler oluştururlar. Erişkin dişi böcekler, sabah 5 ile 10 arasında erkenden ve hızla gerçekleşecek olan çiftleşme için hareketsiz beklerler. Sonrasında hem dişi hem de erkek böcekler yeniden toprağın ya da kuru yaprakların altında kaybolurlar. Gün ortasında onlardan hiçbir iz kalmaz. Döllenen dişi, toprak yüzeyinin hemen altında balmumu iplikçiklerden örülü yumuşak bir kozanın içine 200 yumurta bıraktıktan sonra tıpkı Polonya kırmız böceği gibi, artık bitip tükenmiş olarak ölüp gider. Ortaçağ'daki bazı Farsi ve Arap yazarlar, bu yumuşak "koza"yı ipekböceğinin davranış alışkanlıklarıyla karşılaştırarak anlatırlar. Örneğin İstahrî (ölüm tarihi, MS 951), *Kitab el-Mesalik* ve'l Memalik'i adlı eserinde şöyle yazar: "Kırmız kurdunun, tıpkı ipekböceği gibi kendi etrafında bir koza ördüğü söylentilerini işittim." El-Kazvînî ise (ölüm tarihi, MS 1339) *Nüzhet el-kulub*'da şöyle demektedir: "Kendi etrafında bir koza örüp onun içinde ölen … bir kurttur."

• Erişkin erkek: P. polonica'da olduğu gibi, erişkin erkekler, kozalarından erişkin dişilerden 10-15 gün önce çıkarlar; çıktıklarında küçük, uzamış bir erişkin dişiyi andıran, çok hareketli üçüncü dönem larva halindedirler. 5-6 gün sonra hareketsizleşirler ve sırasıyla prepupaya, pupaya ve sonra da P. polonica'nın erkeğine çok benzeyen ama yaklaşık 3 mm'lik gövde ve kanat uzunluğuyla ondan daha büyük olan erişkin bir erkek böceğe dönüşürler. Kanadın ön kenarı boyunca, büyük ve kıpkırmızı bir benek uzanır.

Yaşam döngüsü

• Yumurtalar ve ilk dönem larvalar: Yumurta bırakma, ekim ve kasım aylarında gerçekleşir. Yumurtalar açık parlak kırmızı renktedir. Koyu kırmızı birinci dönem larvalar kasım ve aralıkta ortaya çıkar.

• Keseler (ikinci dönem larvalar): Dişi keseler, bir bezelye tanesi büyüklüğünde, yuvarlak veya armut biçimli, sedefli mor renktedir. Erkeklerinki genellikle daha küçük, yaklaşık bir buğday tanesi kadardır.

Yaşam alanı ve dağılım

Ermenistan kırmız böceği, buğdaygillerden (Graminae) olan iki farklı ana bitkinin kökleri, köksapları ve eklemli saplarıyla beslenir. Ermenicede sez denen ilki, Rusçada pribrezhnitsa olarak bilinen Aeluropus littoralis (Gouan) Paul'dür. (A. pungens (Bieb.) C. Koch dahil). Bu, yerde sürünen eklemli sapları olan ve serpilen kalın köksaplar oluşturan bir bitkidir. Denize yakın kumlu toprakta veya solonchak'larda (tuzlu toprak) yetişir. İkincisi Rusçada trostnik olarak bilinen kamışlardır (Phragmites communes Trin. (= P. australis Trin. ex Stend.)).

Seçen Aslı Çavuşoğlu Çeviren Münevver Çelik

Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science (2007)

ARMENIAN CARMINE SCALE INSECT OR ARMENIAN COCHINEAL

• *Porphyrophora hamelii* (Brandt, 1833) Homoptera: Coccoidea: Margarodidae

• Armenian: *vordan karmir*; Persian: *kirmiz*; French: *cochenille d'Arménie*; German: *Armenische Cochineal*; Russian: *Araratskaïa koschenil* or *Armyanskiy karminonosniy chervets*

Description

• Adult female: this insect is larger than the Polish carmine scale insect. Soft, oval-shaped and a dark purplish-red, it measures up to 1cm long and 7mm wide. Entomologists have shown how it differs from the Polish carmine scale in the density of the silky hairs that cover its body, the number of segments making up the antennae, and the number of hairs on the antennae. In Armenia, in its habitat of the valley of the Araks river, and at the foot of Mount Ararat on the other side of the present-day frontier with Turkey, the adult females emerge in the second half of September from their underground cysts, appearing in large numbers on the surface of the soil and showing up as red patches on the dry ground between the reeds and clumps of grass. They wait, immobile, for mating, which takes place very early and very quickly between 5 and 10 am. Both males and females then disappear again below ground or under dry leaves. By midday, there is no sign of them. The fertilised female lays up to 200 eggs just beneath the surface of the soil inside a cottony mass of waxy filaments and then, like the Polish cochineal, the exhausted insect dies. Several Persian and Arab writers in the Middle Ages comment on this cottony 'cocoon', comparing it to the habits of the silkworm. Al-Istakhri (died AD 951), for example, writes in his *Kitab Al-Masalik wa-l-mamalik*: 'I have heard it said that the worm of the *kirmiz* weaves a cocoon around itself like the silkworm.' Al-Kazwini (died AD 1339) writes in the *Nuzhat al-kulub*: 'It is a worm that … weaves a cocoon around itself and dies inside it.'

• Adult male: as in the case of *P. polonica*, males emerge from their cysts 10-15 days before the adult females as very mobile third instars that resemble a small, elongated adult female. After 5–6 days they become immobile and gradually metamorphose into prepupae, pupae and then later into the adult males, which look very similar to the male *P. polonica* but are larger, with both body and wings about 3mm long. A large crimson-coloured patch runs along the front edge of the wing.

Life cycle

• Eggs and first instars: egg-laying takes place in October and November. The eggs are bright carmine red. The dark red first instars appear in November and December.

• The cysts (second instars): the female cysts are the size of a pea, round or pear-shaped and pearly violet in colour. Those of the males are usually smaller, about the size of a buckwheat grain.

Habitat and distribution

Armenian carmine scale insects feed on the roots, rhizomes and culm base of two different host plants, both grasses (Graminae). The first, called *sez* in Armenian, is *Aeluropus littoralis* (Gouan) Paul. (incl. *A. pungens* (Bieb.) C. Koch), known as *pribrezhnitsa* in Russian. This is a grass that has prostrate culms and forms thick elongated rhizomes. It grows on sandy soils near the sea or in *solonchaks* (saline soils). The second is the common reed (*Phragmites communes* Trin. (= *P. australis* Trin. ex Stend.)), known in Russian as *trostnik*.

Selected by Aslı Çavuşoğlu

David Freedberg & Vittorio Gallese

Estetik Deneyimde Hareket, Duygu ve Empati (2007)

Sanatın nasıl tanımlanacağı konusunda bir fikir birliği olmasa da, sanatın doğası sorunu (her nasıl tanımlanıyorsa), "nöroestetik" denen yeni bir araştırma sahası açmış olan bilişsel nörobilimcilerin ilgisini çekmiştir. Beynin görsel kısmının psikofiziksel ve nörobilişsel bilgisine dayanarak, sanatın ne olduğunu ve ondan ne gibi estetik hazlar aldığımızı açıklayacak değişmez ve evrensel algı kuralları türetmek yönünde başka girişimler de mevcuttur.
Biz ise burada farklı bir strateji izliyoruz. Öncelikle, görsel sanat çalışmalarının sanatsal boyutunu "parantez" içine alıyoruz ve bu gibi çalışmalar üzerine görsel içeriklerinden yararlanarak düşünme sürecinde uyarılan cisimleşmiş fenomenlere odaklanıyoruz. "Görüntülerin [empatik] gücü"nün altında yatan nöral mekanizmaları resimliyor ve cisimleşmiş simülasyonun ve bunun yol açtığı empatik hislerin çok önemli bir role sahip olduğunu gösteriyoruz. İkinci olarak, aynı empatik çerçeve içinde kalarak, sanat yapıtlarının etkilerinin tek bir veçhesini, yani onları üretirken yapılan belirli jestlerin hissedilen etkisini ele alıyoruz.
...
20. yüzyıl sanat tarihi ve sanat eleştirisinin büyük bir bölümü, duyguların hayli bağlamsal ve sınıflandırılamayan bir niteliği olduğuna dayanarak, duygusal yanıtlara işaret eden bulguları göz ardı etmiş ve estetiğe ilişkin tümüyle bilişsel ve cisimsiz bir yaklaşıma öncelik vermiştir. (1) Gerçekten de, empatinin doğasını ve empati ile duygudaki duyumotor etkinliğin rolünü açıklığa kavuşturan hatırı sayılır nörobilimsel kanıtlar, sanat ve sanat tarihi üzerine mevcut yazında tamamen göz ardı edilmektedir. Bizim amacımız ise, sanat yapıtlarına verilen empatik yanıtlara ilişkin, safi içebakışlı, sezgisel ya da metafizik olmayıp beyinde kesin ve tanımlanabilir maddi bir temeli olan bir teori öne sürerek bu boşluğu doldurabilmek.
...
Ayna nöronların keşfi, çoğunlukla, bir sanat yapıtında temsil edilen ya da bu eserin yapımının içerdiği zımni devinimlerin sezdirdiği eylemlerin bariz imitasyonu yoluyla, sık görülen ama şimdiye kadar açıklanmamış olan fiziksel tepki hissinin nöral dayanaklarını aydınlatır; bu ayna nöronlar aynı zamanda resim, heykel ve mimarideki (bunların antropomorfik ve figüratif tarzlarıyla da sınırlı kalmayacak şekilde) devinim algısına verilen yanıtlar ile bu gibi çalışmaların uyandırdığı duygular arasındaki ilişkiyi çok daha açık bir şekilde anlayabilme olanağı sunar. Meseleyi daha anlaşılır kılmak, kısa ve öz tutabilmek adına, eylemler, niyetler ve nesnelerin gözlemlenmesini duygular ve duyumsamalardan ayrı olarak ele alacağız. Bu alanlar, birbirinden bağımsız olmak şöyle dursun, pek çok şekilde ve şimdi araştırmaya koyulacağımız mekanizmalar aracılığıyla sıkıca iç içe geçmiş haldedir. Eylemlerin gözlenmesiyle başlayalım. Şebeklerin premotor ve arka paryetal kortekslerindeki ayna nöronlarının keşfedilmesinin açıklığa kavuşturduğu gibi, bir eylem yerine getirildiğinde deşarj olan nöronlar, bu aynı eylem gözlendiğinde de deşarj olmaktadır. Daha sonraları, insanda ön premotor korteks (Brodmann'ın alan 44'ünü de kapsar) ve arka paryetal kortekste de bir ayna nöron sisteminin (mirror neuron system – MNS) bulunduğu gösterilmiştir. MNS aktive olduğunda, bir eylemin –özellikle, amaca dönük bir eylem– gözlemlenmesi, bu eylemin yerine getirildiği sırada aktif olan aynı nöral ağların aktive olmasına yol açar.
...

Sonuç yerine

Otomatik empatik yanıtlar, imajlara ve sanat yapıtlarına yanıtın temel bir düzeyini oluşturur. Bu yanıtların altında, imajların yönelimsel ve duygusal içeriklerinin doğrudan deneyimsel bir kavranışına olanak veren cisimleşmiş bir uyarım süreci yatar. İmajlara verilen tepkinin bu temel düzeyi, bunların sanat olarak etkililiklerinin her türden kavranışı için elzem hale gelir. Tarihsel ve kültürel ya da bağlamsal faktörler, görsel sanat yapıtlarının empatik kavranışında ortaya çıkan nöral süreçleri göz önünde bulundurmanın önemiyle çelişmez.

Çeviren Münevver Çelik

(1) E. H. Gombrich'in 1960 tarihli Art and Illusion [Sanat ve İllüzyon] adlı kitabı, "resimsel temsilin psikolojisi"ne ayrılmıştır. Bununla birlikte, burada pratik olarak sanata verilen duygusal ve empatik yanıtlara ayrılmış olan hiçbir şey yoktu. O dönem itibarıyla duygular estetik alandan tamamen atılmış bulunuyordu. Bu duruş, R. H. Collingwood tarafından The Principles of Art'ta (1938) [Sanatın İlkeleri] bir kanon haline getirildi. Kant'ı takip eden Collingwood, sanatın duygusal olandan, fiziki ve kendiliğinden yanıtlar alanından ayrılması gerektiğine inanıyordu. Sanat safi bir bilme sorunu olarak düşünülür olmuştu. Nelson Goodman "estetik deneyimde duyguların bilişsel olarak işlediğini" vurguluyordu. Clement Greenberg ise kendini resim düzleminin algısının bilişsel değerlendirmesine vakfetmişti. Sanata verilen yanıtlarda safi tarihsel, kültürel ve toplumsal faktörleri vurgulaması itibarıyla, 1970'lerin "yeni sanat tarihi" de yanıtın bilişsel-öncesi düzeylerinin olanaklılığını öne süren yaklaşımlara şiddetle direnmiştir. Duygusal, empatik olanın ve bilişsel olmayan bedensel yanıt alanının bu şekilde tasfiyesi, 20. yüzyılın büyük kısmının tipik bir niteliğidir.

Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience (2007)

Although no consensus has been reached on how to define art, the problem of the nature of art (however so defined) has attracted the interest of cognitive neuroscientists who opened a field of research named 'neuroesthetics'. Other attempts have been made to derive invariant universal perceptual rules to explain what art is, and what aesthetic pleasures we derive from it, on the basis of psychophysical and neurocognitive knowledge of the visual part of the brain. Here, we pursue a different strategy. First, we 'bracket' the artistic dimension of visual works of art and focus on the embodied phenomena that are induced in the course of contemplating such works by virtue of their visual content. We illustrate the neural mechanisms that under-

pin the empathetic 'power of images' and show that embodied simulation and the empathetic feelings it generates have a crucial role . Second, we address – within the same empathetic framework – one aspect of the effects of works of art, namely the felt effect of particular gestures involved in producing them.

...

Most twentieth–century art history and art criticism neglected the evidence for emotional responses and privileged a fully cognitive and disembodied approach to aesthetics[1], on the grounds that the emotions are largely contextual and incapable of classification. Indeed, the considerable neuroscientific evidence clarifying the nature of empathy and the role of sensorimotor activity in empathy and emotion has been completely overlooked in current writing about art and its history. Our purpose is to fill this gap by proposing a theory of empathetic responses to works of art that is not purely introspective, intuitive or metaphysical but has a precise and definable material basis in the brain.

...

The discovery of mirror neurons illuminates the neural underpinnings of the frequent but hitherto unexplained feeling of physical reaction, often in apparent imitation of the actions represented within a work of art or suggested by the implied movements involved in its making; mirror neurons also offer the possibility of a clearer understanding of the relationship between responses to the perception of movement within paintings, sculpture and architecture (and not just in their anthropomorphic or figurative modes) and the emotions such works provoke. For the sake of clarity and concision, we will treat the observation of actions, intentions and objects separately from emotions and sensations. These domains, far from being independent, are intimately intertwined in many ways and by means of mechanisms we are just beginning to investigate. We start with the observation of actions. As the discovery of mirror neurons in the premotor and posterior parietal cortices of macaques made clear, the same neurons discharge when an action is observed as when it is executed. Later, it was shown that a mirror neuron system (MNS) also exists in the human ventral premotor cortex (encompassing Brodmann's area 44) and posterior parietal cortex. When the MNS is activated, the observation of an action – in particular, a goal-oriented action – leads to the activation of the same neural networks that are active during its execution.

...

Concluding remarks

Automatic empathetic responses constitute a basic level of response to images and to works of art. Underlying such responses is the process of embodied simulation that enables the direct experiential understanding of the intentional and emotional contents of images. This basic level of reaction to images becomes essential to any understanding of their effectiveness as art. Historical and cultural or contextual factors do not contradict the importance of considering the neural processes that arise in the empathetic understanding of visual works of art.

(1) E.H. Gombrich's Art and Illusion of 1960 was devoted to 'the psychology of pictorial representation'. Yet practically nothing in it was devoted to emotional and empathetic responses to art. By this time, the emotions had entirely dropped out of the field of esthetics. This position was canonized by R.H. Collingwood's The Principles of Art (1938). Following Kant, Collingwood believed that art should be separated from the emotional and from the realm of physical and spontaneous responses. Art came to be thought of as a matter of pure cognition. Nelson Goodman emphasized that 'in esthetic experience the emotions function cognitively.' Clement Greenberg was devoted to the cognitive assessment of the perception of the picture plane. In its insistence on purely historical, cultural and social factors in responses to art, the 'new art history' of the 1970s remained intensely resistant to approaches that suggested the possibility of precognitive levels of response. This elimination of the emotional, the empathetic and the realm of non-cognitive corporeal response remained typical for most of the twentieth century.

Valérie Thomas

Émile Gallé ve Doğa: Cam Eserlerinde Türler ve Etkiler (2007)

Gallé, meslektaşlarının saygı duyduğu bilgili bir botanikçiydi, ama aynı zamanda botanikçi ve sanatçı rollerini dengelemesini bilirdi. Bilim ona bitkileri ve organizmaları doğumlarından ölümlerine kadar daha iyi anlama olanağı sağlamasına rağmen, o bu bilimsel bilginin yaptığı çalışmalara asla birebir uygulanamayacağının da farkındaydı.

...

Gallé'nin kullandığı bitki dağarcığı genişti ve kendini gül veya süsen gibi tipik Art Nouveau çiçekleriyle sınırlamadı. Gallé'nin cam, ahşap ve seramik çalışmalarında 196'dan fazla bitki türü görülür.

...

... doğa vasıtasıyla biyolojik yaşamı sanata uygulamaya ve aktarmaya çalışmıştır; bitkiler cansız değildir; evrilirler, gelişirler, bünyeleri, hatları, nüansları mevsimlere göre ve zamanla değişime uğrar. Sanatçıyı büyüleyen şey işte bu sürekli evrim süreciydi.

...

Gallé'nin eserleri, bitkilerin özgün bir canlılığa bürünmesine yönelik bir tercihi gözler önüne serer. Bu canlılık, dikey bir biçimin uygulandığı eserlerinde özellikle göze çarpar. Örneğin figür boyamada dikeylik, yenilmezlik kavramını ifade eden genel bir kuralsa, bitkilerin dünyasında bu etki, büyümek için gerekli ışığın yararlı etkilerinin doğal çekiciliğini gösterir.

...

Dikeylik, tavşancılotu bitkisinin de başlıca özelliklerinden biridir ve başlangıçta Gallé'yi bu bitkiye çeken, kariyeri boyunca mobilyalarında, abajurlarında ve cam eserlerinde yeniden geri döndüğü özelliktir. Heraclium Vase (Tavşancılotu Vazosu), 1900'de Paris'teki Exposition Universelle'de sergilenmiştir. Maydanozgillerden tavşancılotu, vazonun dekorasyonunun ve formunun kaynağıdır. Bitkinin dantel gibi çiçekleri ve yaprakları vazoyu boylu boyunca süslerken; oluklu sapı, borumsu şeklini ve filigran yüzeyini esinlemiştir. Ama bu vazo aynı zamanda yeşil renkle ve bizzat Gallé tarafından oluşturulan ithafla pekiştirilmiş doğaya yönelik hakiki bir ilahiye delalet eder: "Sanatlarımız nefes verdiğinde çayırların kokusunu salar / diğerkâmlık ve güzellik yaşamlarımızın esansı olacaktır." Bu pasaj, 1898'de Gallé'nin Dreyfus yanlılarına verdiği kamusal desteğin iması olarak anlaşılabilir. Yeşil umudun sembolüdür, alıntıda gelecek zaman kipinin kullanılması ve ifade ettiği yüksek beklentiler, Gallé'nin Yüzbaşı Alfred Dreyfus'ün masumiyetinin kabulüne dair umutlarını çağrıştırır.

...

Gallé'nin ilk eserleri hâlâ tarihsel ve geleneksel tarzlarla damgalanmış olsa da, o bunları 1880'lerde, en iyiyi ve en kötüyü, güzeli ve çirkini, yaşamı ve ölümü barındıran doğanın esinini olumlayarak terk edecektir. Cam eserlerindeki bitki formları dağarcığı, biçimsel ve dekoratif çözümlerin yaygın çeşitliliğine işaret eder. Teknikler, profil hatlar, dekorasyon ve renk etkilerinde bütünüyle doğadan esinlenmiştir, ama aynı zamanda doğanın çeşitliliğini, değişimini, anomalilerini ve evrimini taklit etmeye çalışır. Burada ele alınan örnekler, Gallé'nin izlediği ve sentetizmin, natüralizmin ve estetizmin kaynaştığı pek çok yolu ortaya çıkarır. Dolayısıyla Gallé için tek bir çözüm, tek bir kurulu doğa vizyonu yoktu, aksine onun için girişilecek daha fazla deneme ve deney her zaman mevcuttu.

Çeviren Münevver Çelik

Émile Gallé and Nature: Types and Influences in His Glass (2007)

Gallé was a knowledgeable botanist, respected by his peers, but he also knew how to balance his roles as botanist and artist. If science allowed him better to understand plants and organisms from their birth until their death, he was also aware that this scientific knowledge should never be applied literally in his works.

...

The repertoire of plants that Gallé used was vast and did not limit itself to typical Art Nouveau flowers such as the rose or the iris. More than 196 varieties of plants appear in his work in glass, wood and ceramics.

...

[T]hrough the intermediary of nature, he also sought to transcribe, to translate biological life into art; plants are not inanimate, they evolve, they develop, their structures, their contours, their nuances vary according to seasons and over time. It was this continuous evolutionary process that fascinated the artist.

...

Gallé's oeuvre reveals a predilection for plants imbued with a distinctive vitality. This vitality is particularly apparent in the works which deploy a vertical format. If verticality, within figure painting for example, has as a general rule connoted concepts of invincibility, in the plant world this effect suggests the innate attraction of the beneficial effects of light necessary to growth.

...

Verticality is also one of the primary characteristics of the hogweed plant, a feature that originally attracted Gallé to this plant to which he returned throughout his career in his furniture, his light fittings and his glass. The Heracleum Vase was displayed at the 1900 Exposition Universelle in Paris. The hogweed, of the umbel genus, is the source for the decoration and the form of the vase. The grooved stem of the plant inspired the tubular shape and filigreed surface, whilst the lacy flowers and leaves of the plant decorate the full height of the vase. However this vase also attests to a veritable hymn to nature reinforced by the green coloration and the inscription composed by Gallé himself: 'Our arts exhale the scents of the meadows / altruism and beauty will perfume our lives'. This passage can be taken to suggest subtly Gallé's public support of Dreyfusards in 1898. Green is a symbol of hope, the use of the future tense in the citation and the elevated aspirations it articulates evoke Gallé's hopes for a recognition of Captain Alfred Dreyfus' innocence.

...

If Gallé's first creations are still marked by historical and traditional styles, he would abandon them in the 1880s, favouring the inspiration of nature which holds the best and the worst, the beautiful and the ugly, life and death. The repertory of plant forms in his glass attests to a vast diversity of formal and decorative solutions. Techniques, profile contours, decoration, colour effects were all inspired by nature, but also try to emulate its diversity, variety, anomalies and evolution. The examples considered here suggest the many pathways pursued by Gallé, where synthetism, naturalism and aestheticism coalesce. Thus there was not one solution for the artist, not one established vision of nature, rather there were always more experiments and trials to attempt.

Translated by Claire I. R. O'Mahony

Donna Haraway

Türler Buluştuğunda (2008)

Çizimler, temas bölgeleri diye adlandırdığım dünya-yapma dolaşıklıklarının fani eti ile uğraşırken bana yardımcı oluyorlar... Çizimler insanları kendi ayrıksılıkları içinde bedensel hikâyelere yerleşmeye davet ediyor ve onları bir araya getiriyorlar. Çizimler, temsil ya da didaktik illüstrasyonlar değil, daha ziyade bedenlerin ve anlamların birbirlerini şekillendirdikleri maddesel-göstergesel küme ya da düğümlerdir. Benim için çizimler her zaman canlı gerçekliğin gücü ile biyolojik ve edebi ya da sanatsal olanın bir araya geldiği yerdir. Kendi bedenim de, tam anlamıyla işte böyle bir çizimden ibarettir.

Çeviren Burak Delier

When Species Meet (2008)

Figures help me grapple inside the flesh of mortal world-making entanglements that I call contact zones ... Figures collect the people through their invitation to inhabit the corporeal story told in their lineaments. Figures are not representations or didactic illustrations, but rather material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another. For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality. My body itself is just such a figure, literally.

Hrant Dink

İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu (2008)

Fatih'in koca imparatorluk bünyesinde yarattığı bu dingin kompartıman sistematiği Tanzimat Dönemi'ne kadar birkaç asır sürdü. Tanzimat'la birlikte her kompartıman içine yeni yapılanmalar dahil oldu. Bu tarihten itibaren artık koca imparatorlukta ne Padişah yalnızdı ne de Patrik. Padişah'ın bir Meşrutiyet Meclisi, Patriğin de bir 'Ermeni Milleti Cismani Meclisi' vardı. Ülke Tanzimat Fermanı'yla bir anayasaya kavuşurken, Ermeni milleti de 'Ermeni Milleti Nizamnamesi' başlığı altında kendi anayasasıyla buluşuyordu. Her ikisi yine hiyerarşinin başında olsalar da erk giderek dikey bir akışla aşağıya doğru dağılıyordu. Ne var ki artık İmparatorluk genelinde idari gücünü yitirmekte olan Padişahlık sistemi, kendi varlığını koruyamadığı gibi farklı kompartımanlarının haklarını da koruyamaz bir noktaya geliyordu. Tanzimat'tan sonra ne halinden memnun olma, ne de birbirinden memnun olma kaldı, çünkü Tanzimat sonrası dönem, kompartımanların yavaş yavaş çözüldüğü ve farklılıkların birbirine dolaştığı bir süreç oldu. Gelinen noktada kompartımanlar bir bir baş kaldırıp, bağımsızlıklarını kazanarak imparatorluk vagonundan koptular. Bunlar arasında kopmaya en son yeltenen ise Ermeniler oldu.

Osmanlı, gücünü yitirdikçe, kompartımanlar arasındaki ilişkileri ve güvenliği kontrol edemedi. Nitekim Osmanlı'nın son 200 yılı özellikle Gayrimüslim milletlerin, haksız vergi alındığına, köylerinin basıldığına, kızlarının kaçırıldığına dair sürekli Padişah'a yakındıkları bir zaman dilimiydi. Ne var ki Saltanat artık bu insanların güvenliğini sağlayamamaktaydı. İşte bu süreçte başladı yabancı ülkelerin Gayrimüslim milletlerin haklarını kollama gayreti. Berlin

Antlaşması'nda Ermenilerin şikâyetlerinin zikredilmesi, onlara reform yapılacağı sözlerinin verilmesi 'Ermeni Sorunu'nun da başlangıç noktasını oluşturdu. Artık 'Osmanlı Padişahı'na güvenini yitiren ve kendi güvenliğini başka ülkelerin müdahalesinde ya da bağımsızlığında arayan bu 'Teba-ı Sadıka' için yeni bir çırpınış söz konusuydu. Sonuçta da bugün Ermeni dünyasının 'Ermeni Soykırımı' olarak kabul ettiği, Türkiye'nin ise 'Ermeni Tehciri' olarak anlatmaya çalıştığı o büyük kırılma noktası yaşandı. Anadolu toprakları üzerinde yaşayan 2 milyonu aşkın Ermeni nüfusunun büyük çoğunluğu, 1915 yılında çıkarılan Tehcir Kanunu'nun uygulamasında, örgütlü ve örgütsüz olaylarla kırıldı. Ermenilerin büyük bölümü öldürüldü, öldü, önemli bir bölümü daha sonra Türkiye haritası dışında kalan sınır ülkelere, oradan da Diaspora'ya göçürüldü, bir bölümü ise Hıristiyanlık'tan İslamiyet'e ihtida ettirilerek 'yaşayan kayıplar'a dönüştürüldü.

Resmi Türk tezi, Ermenilerin sadece Anadolu'nun belli bir kesiminden tehcir edildiklerini, özellikle Erzurum-Van bölgesinde Ruslarla işbirliği yapma ihtimali bulunan Ermenilerin o bölgelerden sürüldüklerini zikretmeye çalışsa da, bu doğruyu yansıtmaz. Ermeniler Anadolu'nun hemen her bölgesinden sürgün edildiler. "İstanbul'da Ermenilere hiç dokunulmamıştır" söylemi de olumlu manada bir yorum sayılamaz. Anadolu'da 1915'in Mayıs ayında başlayan tehcirden önce, 24 Nisan'da, İstanbul'dan başlayan bir operasyonla bir gecede Ermeni milletinin önderleri, aydınları birer birer toplandılar ve sonları meçhul bir belirsizliğe gönderilip yok edildiler. Mayıs ayındaki tehcirin İstanbul'da da uygulanamamasının temel nedeni ise konsoloslukların ve elçiliklerin çok gözünün önünde olmasıydı. Sonuç olarak şu tespiti tartışmasız dile getirmek bir insanlık borcudur: Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği savaş ortamından da yararlanılarak Ermeniler yerlerinden yurtlarından edildi ve Ermeni tarihçilerin deyişiyle "Anadolu topraklarından kökleri kazınmaya çalışıldı."

Sonuçta, Lozan tutanaklarına göre 170 bini Anadolu'da, 130 bini İstanbul'da olmak üzere, genç Türkiye Cumhuriyeti'ne sadece 300 bin civarında Ermeni intikal edebildi.

...

Azınlıkların varlığını sürekli olarak bir tehdit olarak algılayan zihniyetin politikası, Cumhuriyet tarihi boyunca hangi siyasal iktidar işbaşına gelirse gelsin hiç değişmedi, çünkü bu yöndeki politikalara siyasal iktidarlar değil, Devlet'in derin iktidarı yön veriyordu. Devlet'in derin defterine bir kere kazınmıştı: Azınlıklar çoğalmamalıydı.

Tüm uygulamalar bu hedefe yönelik olmalıydı. Bu da zaten kendiliğinden Azınlıkların azalması sonucunu getirecekti.

Sonuçta arzu edilen başarıldı: Cumhuriyet'in başında 300 bin olan Ermeni nüfusu bugün artık 50-60 binli sayılara düştü.

Two Close Peoples, Two Distant Neighbours (2008)

This system of compartments Mehmed II had created within the huge empire continued for a few centuries until the Tanzimat Period (The Period of Reorganisation, 1839). With the Tanzimat Period, new structures were included within each compartment. From this date on, neither the Sultan nor the Patriarch was alone in the huge empire anymore. The Sultan now had a Constitutional Parliament (Meşrutiyet Meclisi) and the Patriarch, an 'Armenian National Assembly' ('Ermeni Milleti Cismani Meclisi'). Although they both remained at the top of their respective hierarchies, power was now distributed vertically towards the lower echelons. However, the sultanate system was losing administrative power across the whole of the Empire, and not only was it failing to protect its own existence, it now also failed to protect the rights of the different compartments within its administrative system. After Tanzimat, there was no self-contention, or reciprocal contention left, because the post-Tanzimat period became a process during which the compartments gradually dissolved, and differences began to get in each other's way. This meant that, one by one, the former compartments revolted against the sultanate, gained their independence, and disconnected themselves from the train of Empire. The last among them to attempt this was the Armenians.

As the Ottoman Empire lost power, it failed to control the relations and security between compartments. Thus, the last two centuries of the Ottoman Empire was a time when especially the non-Muslim nations constantly complained to the Sultan about the unjust collection of taxes, raids on their villages, and the abduction of their daughters. Yet the Empire was no longer able to provide security for these people. It was during this process that foreign countries began to exert efforts to protect the rights of non-Muslim nations. The allusion to the complaints of the Armenians during the Congress of Berlin and the promise of reforms also formed the origin of the 'Armenian Question'. From that point on, a new struggle began for this 'faithful community' ('teba-ı sadıka') that had lost its faith in the Ottoman Sultan and sought its own security in the intervention of another country, or in independence. And as a result, that great breaking point acknowledged today as the 'Armenian Genocide' by the Armenian world, and sought by Turkey to be explained as the 'Armenian Deportation' took place. The great majority of the more than two million Armenians living in Anatolia were massacred during the implementation of the Deportation Law, in organised or unorganised events. The great majority of Armenians were murdered, or died, a significant part were forced to migrate to border countries that would later remain outside the borders of Turkey, and from there to the Diaspora, and a further part was forced to convert from Christianity to Islam and transformed into 'the living disappeared'.

Although the official Turkish thesis tries to state that Armenians were deported from only a certain area of Anatolia, and that particularly the Armenians in the Erzurum-Van region, which might have collaborated with the Russians, were exiled from that area, this does not reflect the truth. Armenians were exiled from almost every region of Anatolia. The claim "Armenians were not touched at all in Istanbul" cannot be considered a well-intentioned comment, either. Before the deportation that began in May 1915 in Anatolia, on April 24, with an operation that began in Istanbul, within a single night, the leaders and intellectuals of the Armenian nation were rounded up, sent off to an unknown destination and destroyed. The main reason the deportation in May could not be implemented in Istanbul was the fact that it was in too close view of consulates and embassies. To unequivocally express this fact is, then, a debt to humanity: The occasion of World War I was also used to expel the Armenians from their homeland, and in the words of Armenian historians, "an attempt was carried out to uproot Armenians from Anatolia."

In the end, according to Lausanne minutes, only around 300.000 Armenians managed to survive by the time the new Republic of Turkey was founded, with 170.000in Anatolia, and 130.000 in Istanbul.

...

The policy of the mindset that perceived the existence of minorities as a constant threat never changed throughout the history of the Republic regardless of the political power in charge, because it was not political parties that decided on policies in this field, but the deep power of the State. It had once and for all been inscribed in the deep book of the State: Minorities were not to increase in number. All implementations were to aim at this target. This would automatically lead to the decrease in number of Minorities.

In the end the policy achieved its purpose... the Armenian population, which stood at 300.000 at the outset of the Republic, has decreased to around 50–60.000 today.

Translated by Nazım Hikmet Richard Dikbaş

Steve Reinke

Analogun Sonu (2009)

Dijital televizyondan dört gözle beklediğim şey şu: Arabelleğe alma ve önyüklemede gecikme. Dijital televizyonlar, (niceleme gürültüsü, yanlış renk, pikselli görünüm ve bulanık, titrek bir sisle dolu) sıkıştırılmış materyaller yüklenmeden önce, zamana ihtiyaç duyar. Kanal gezme –o sinir bozucu tık, tık, tık– tarihe karışacak. Her bir dijital kanalı bulmak saniyeler –uzun saniyeler– alacağı için, bu artık daha çok kanalları başıboş gezinmeye benzeyecek. Kan basıncımız düşecek ve daha berrak düşünmeye başlayacağız. Bir nevi planlama veya (kılavuza bakarak) araştırmaya dayanarak kararlar almak zorunda kalacağız. Gelecek, bireysel faile ve otonomiye daha fazla bağımlı hale gelecek: Sırf televizyonlarımızın karşısında oturarak geçireceğimiz o saatlerde bile olsa, geleceğimiz sonunda böyle bir hal alacak. Hemen daha soğukkanlı ve daha memnun hissedeceğiz. Televizyon yayıncılığı daha incelikli hale gelecek ve tüm o zorbalıklar internete bırakılacak. Analogdan dijitale geçiş, göçebe avcı toplayıcılardan yerleşik tarım toplumlarına geçişe benziyor ve ben bilhassa kanal gezmekten ve tıklamaktan artık bıktım.

Analog televizyonu ise şu yüzden özleyeceğim: Zayıf bir sinyalin karlanması ve gölgelenmesi. A tabii, dijital yayıncılıkta zayıf çekim ve sinyal zayıflığı yine olacak, ama dijital sistemlerin birden kesilme özelliği vardır: Sinyal zayıf olduğunda veya birazcık parazit olduğunda ekran hemen kararacak. Özelliklerini okudum: Eğer bir kuleye yakın oturuyorsanız, yüksek frekanslı bir sinyal sisi aşıp ulaşamayacak. Yeni dijital dünyada ya hep ya hiç kuralı geçerli: Maksimum sıkıştırma şemalarının engellediği veri akışları ve pikseller, pek bağışlayıcı değildir. Artık (bir nevi nostaljik bir dijital etki, pek de inandırıcı olmayan, üçüncü şahıs bir Artçı Etki filtresi dışında) karlı televizyon imajlarının lütfuna eremeyeceğiz. Ve hiç gölge olmayacak. Ne gölge olacak ne de gölge imajlar. Bunun yerine yan odalardaki televizyonlar bir nebze farklı önyükleme zamanlarına sahip olacağı için, hoş yankılar olacak. Başka sesler, başka odalar değil; sonsuz, dinlendirici bir ortamda eğrilen, katmanlaşan ve yumuşatılan aynı sesler, başka odalar.

Kanada'da dijital dönüşüm başlayalı henüz birkaç yıl olduğu için, sınıra yakın bir yerlerde oturacak kadar şanslı olanlar oradan analog yayın sinyali alabilir. Kanada televizyonu Amerikan televizyonundan elbette üstündür, çünkü neredeyse tüm Amerikan televizyonlarının yanında bazı İngiliz programlarını da içerir. Kanada'daki dönüşümden sonra (2012, eski Maya Takvimi'ne göre kıyamet gününe denk getirilmiştir), korsan analog yayıncılık ortaya çıkacak. Nasıl bir şey olursa olsun, hepimiz bu yeni medyaya katkı sunmayı dört gözle bekliyoruz. Neye benzerse benzesin, bu yeni medyanın eti olmayacak. Kesinlikle tenselliğin tam karşıtı olacak. (Sonuçta [David] Cronenberg bize ihanet etti: Bir roman yazıyor. Yaşasın onun eski eti![1] Pek yakında daha bir ölüye benzeyecek.) Ne medya, ne de mesaj. Tamamen Diyet Pepsi/Mentos'a ayrılan tek bir program dışında, YouTube gibisi olmayacak.

Seçen James Richards Çeviren Münevver Çelik

(1) Cronenberg'in Videodrome adlı filminde kullanılan Long Live the New Flesh (Yaşasın Yeni Et) sloganına gönderme (ç.n.)

The End of Analogue (2009)

This is what I'm most looking forward to in digital television: the buffering and preload delay. Digital televisions need time before their highly compressed material (full of quantisation noise, incorrect colour, blockiness and a blurred shimmering haze) loads. Channel surfing — the annoying click click click — will be a thing of the past. Now it will be more like channel sauntering, as it takes seconds — long seconds— for each digital channel to come forth. Our blood pressure will go down, and we will begin to think more clearly. We will have to make decisions based on some kind of planning or research (looking into the guide). The future will be subjected to a greater degree of individual agency and autonomy: it will become, finally, our future, if only for those hours we spend sat in front of our sets. We will immediately become calmer and more satisfied. Broadcast television will be more genteel, all rowdiness consigned to the internet. The change from analogue to digital is analogous to the change from nomadic hunter-gatherer to sedentary agrarian societies, and I, for one, am tired of all the roaming and clicking.

This is what I will miss about analogue television: the snow and ghosting of a weak signal. Oh, there'll still be poor reception and signal loss in digital broadcast, but those systems have cliffs: when there is poor signal or a bit of interference, the screen will just go blank. I've read the specs: if you live close to the tower, a high frequency signal will not make it through a bit of mist. It's all or nothing in the new digital world: data streams and pixels strangled by maximum compression schemes are not very forgiving. We will no longer be blessed by snowy television images (except as a kind of nostalgic digital effect, a third party After Effects filter that is not quite convincing). And no ghosts. No ghosts and no ghost images. But there will be lovely echoes as televisions in adjacent rooms will have slightly differing preload times. Not other voices, other rooms but the same voices, other rooms warped and layered and softened in an endless, soothing round.

In Canada the digital conversion does not happen for a few more years, so those lucky enough to live near the border may be able to get some analogue from up there. Canadian television is, of course, superior to American television as it contains more or less all of American television, plus some British shows. After the Canadian conversion (2012, scheduled to coincide with Ancient Mayan Doomsday) pirate analogue broadcasting will come into existence. We are all looking forward to contributing to this new medium, whatever it may be. Whatever it will be, it will have no flesh. It will be resolutely anti-corporeal. (After all, Cronenberg has betrayed us: he is writing a novel. Long live his old flesh! He'll be even more dead soon.) No medium and no message. Apart from one programme completely devoted to Diet Pepsi/Mentos explosions, it will be nothing like YouTube.

Selected by James Richards

Judith Butler

Savaş Tertipleri (2009)

Ölümle ve hayatla ilişkimizi tekilleştiren varoluşsal sonluluk kavramı karşısında kırılganlık, hem toplumsal destek sağlanan ölme ve ölüm tarzlarıyla hem de toplumsal olarak koşullanmış direnç ve gelişme tarzlarıyla bağıntılı olan radikal ikame edilebilirliğimizi ve anonimliğimizi vurgular. Doğduktan sonra kırılgan hale gelmeyiz; daha çok, kırılganlık doğumun kendisiyle eş sürelidir, (doğum, tanımı itibarıyla kırılgandır) yani yenidoğanın hayatta kalıp kalmayacağı önemlidir ve bu sağkalım toplumsal sorumluluk ağı adını verebileceğimiz bir şeye bağlıdır. Yaşayan bir canlı ölebileceğinden, o canlının yaşaması için ona ihtimam göstermek gereklidir. Hayatın değeri ancak kaybın önemli sayıldığı koşullarda öne çıkabilir. Dolayısıyla, yası tutulabilirlik, ancak bir önemi olan hayata dair bir varsayımdır.

Çeviren Şeyda Öztürk

Frames of War. When Is Life Grievable? (2009)

Over and against an existential concept of finitude that singularises our relation to death and to life, precariousness underscores our radical substitutability and anonymity in relation both to certain socially facilitated modes of dying and death and to other socially conditioned modes of persisting and flourishing. It is not that we are born and then later become precarious, but rather that precariousness is coextensive with birth itself (birth is, by definition, precarious), which means that it matters whether or not this infant being survives, and that its survival is dependent on what we might call a social network of hands. Precisely because a living being may die, it is necessary to care for that being so that it may live. Only under conditions in which the loss would matter does the value of the life appear. Thus, grievability is a presupposition for the life that matters.

Lydia Davis

Bir Cenaze Levazımatçısına Mektup (2010)

Sevgili Beyefendi,
Size, temsilcinizin babamın ölümünden iki gün sonra annem ve benimle yaptığı buluşmada kullandığı kreman sözcüğüne itiraz etmek için yazıyorum.
Temsilcinize hiçbir itirazımız yok, şahsen saygılı ve kibar biriydi ve bizimle duyarlı bir biçimde ilgilendi. Bize pahalı bir cenaze külü kabı satmaya çalışmadı, mesela.
Bizi şaşırtan ve rahatsız eden kreman sözcüğü idi. Bu sektörün içinde olan insanlar olarak bu sözcüğü sizler icat etmiş olmalısınız ve eminim kullanmaya alışkınsınızdır da. Ancak biz toplumda bu sözcüğü duymaya pek alışkın değiliz. Yakın bir arkadaşını ya da bir aile bireyini sık sık kaybetmiyor insan, eğer şanslıysa aradan yıllar geçiyor. Hatta bir aile bireyi ya da yakın arkadaş öldüğünde ne yapmamız gerektiğine bundan da az bir sıklıkta kafa yoruyoruz.
Babamın ölümünden önce sizin ve temsilcinizin babam hakkında "sevdiğiniz" ifadesini kullandığınızı fark ettik. Bunda bizi rahatsız eden hiçbir şey yoktu, her ne kadar onu sevme biçimlerimiz hususu biraz karmaşık olsa da.
Sonra sandalyelerimizde oturuyorduk oturma odasında, karşımızdaki koltukta oturan temsilcinizin önünde ağlamamak için büyük çaba sarf ediyorduk, babamın yanında oturmaktan yorulmuştuk her şeyden önce, ayrıca acaba ölürken rahat mıydı diye endişe etmekten ve şimdi öldüyse acaba nerede diye düşünmekten; ki temsilciniz babamdan "kreman" diye bahsetti.
Başta ne demek olduğunu dahi bilemedik. Sonradan anladık ve dürüst olmak gerekirse gerçekten üzüldük. Kreman kahveye süt yerine konan şeylere verilebilecek bir ad sanki, Cremora ya da Coffee-Mate gibi. Ya da, ne bileyim, sanki çıtır çıtır bir biftek yemeği.
Yaşamını kelimelerle kazanan biri olarak söylemem gerek, bu tip Porta Potti ya da pooper-scooper gibi yeni icat kelimelerin neşeli ve hatta coşkun bir hissiyatı oluyor, ama sanırım kreman sözcüğünü icat ederken böyle bir hissiyatı hedeflememiştiniz. Aslına bakarsanız, babam bir İngiliz dili profesörüydü ve şimdi kendine kreman dendiğini duysa hemen size Porta Potti sözcüğündeki ses tekrarından ya da pooper-scooper'daki kafiyeden söz ederdi. Sonra da kreman sözcüğünün brunch sözcüğüyle aynı kategoriye, yani portmanto sözcük kategorisine girdiğini söylerdi.
Kelime icat etmekte bir sorun yok, özellikle de iş hayatında. Ama acılı bir aile buna hazır olmayabilir. Sevdiğimizin yokluğuna bile hazır değiliz. Küller terimini kullanmaya pekâlâ devam edebilirdiniz. İncil'den alışkınız bu sözcüğe, hatta biraz olsun teselli bile veriyor insana. Yanlış anlamazdık. Bunların bir şöminedeki küllerden farklı olduğunu elbette ki bilirdik.
Saygılar.

Seçen Heather Phillipson Çeviren Elif Bereketli

Letter to a Funeral Parlour (2010)

Dear Sir,
I am writing to you to object to the word *cremains*, which was used by your representative when he met with my mother and me two days after my father's death.
We had no objection to your representative, personally, who was respectful and friendly and dealt with us in a sensitive way. He did not try to sell us an expensive urn, for instance.
What startled and disturbed us was the word *cremains*. You in the business must have invented this word and you are used to it. We the public do not hear it very often. We don't lose a close friend or a family member very many times in our life, and years pass in between, if we are lucky. Even less often do we have to discuss what is to be done with a family member or close friend after their death.
We noticed that before the death of my father you and your representative used the words *loved one* to refer to him. That was comfortable for us, even if the ways in which we loved him were complicated. Then we were sitting there in our chairs in the living room trying not to weep in front of your representative, who was opposite us on the sofa, and we were very tired first from sitting up with my father, and then from worrying about whether he was comfortable as he was dying, and then from worrying about where he might be now that he was dead, and your representative referred to him as 'the cremains.'
At first we did not even know what he meant. Then, when we realised, we were frankly upset. *Cremains* sounds like something invented as a milk substitute in coffee, like Cremora, or Coffee-mate. Or it sounds like some kind of a chipped beef dish.
As one who works with words for a living, I must say that any invented word, like *Porta Potti* or *pooper-scooper*, has a cheerful or even jovial ring to it that I don't think you really intended when you invented the word *cremains*. In fact, my father himself, who was a professor of English and is now being called the cremains, would have pointed out to you the alliteration in *Porta Potti* and the rhyme in *pooper-scooper*. Then he would have told you that *cremains* falls into the same category as *brunch* and is known as a portmanteau word.
There is nothing wrong with inventing words, especially in a business. But a grieving family is not prepared for this one. We are not even used to our loved one being gone. You could very well continue to employ the term *ashes*. We are used to it from the Bible, and are even comforted by it. We would not misunderstand. We would know that these ashes are not like the ashes in a fireplace.
Yours sincerely.

Selected by Heather Phillipson

(1) Taşınabilir tuvalet (ç.n.)

(2) Hayvan dışkılarını açık alanlardan toplamak için kullanılan alet (ç.n.)

Laura Marks

Kıvrılma ve Sonsuzluk: Yeni Medya Sanatının İslami Bir Soykütüğü (2010)

Bir Kıvrım Açma ve Kıvırma Estetiği

"Sürekliliğin labirenti, akışkan kumun taneciklere bölünüp dağılması gibi bağımsız noktalara bölünüp dağılacak bir çizgi değildir; kıvrımlar halinde sonsuzca bölünen bir kâğıt yaprağı gibidir."[1] Deleuze'ün Leibniz yorumunda maddenin en küçük birimi kıvrımdır, nokta değil. Bütün bir düzlemle bağlantılı olan her bir kıvrım, bütüne ilişkin bir bakış açısına sahiptir: Leibniz ruhu, monadı böyle tanımlar. En küçük birimin bir kıvrım olduğu ilkesi, Deleuze ve Guattari'nin "içkinlik düzlemi" dedikleri şeyi sonsuz sayıda kıvrımdan oluşan geniş bir yüzey olarak kavramayı olanaklı kılar. İçkinlik düzlemi sonsuzdur: Var olan, var olacak olan, asla var olmamış veya var olmayacak olan her şeyi sanal bir durumda içerir. Bazen bu kıvrılmış olanlardan biri açılır ve edimselleşir.

Hem İslam sanatında hem de yeni medya sanatında, bir nokta bütün bir evreni açığa çıkarmak üzere açılabilir. Önerdiğim kıvrım açma ve kıvırma estetiğinde üç düzey –imaj, enformasyon ve sonsuz– birbirini kıvırır ve birbirinden açılır. "Kıvırma" terimini kuantum fiziğinden ödünç alıyorum; bu terim, birbirinden uzakta duran ama her biri tüm diğerlerinin ne yaptığını "biliyormuş" gibi hareket eden atomaltı parçacıkların davranışlarını gözlemleyen David Böhm'ün yazılarında çok güzel açıklanmıştır. Böhm, kuantum düzeyinin altında bütün maddelerin karşılıklı bağlantılı olduğu sonucuna varmıştır. Böhm'ün "saklı düzen" teorisi, evrenin görülemeyen temel bir düzenini açıklar; bu düzen ancak algılanabilir etkileriyle bilinebilir.[2] Örneğin elektronların hareketi, bir dalga denklemi bakımından anlaşılabilir. Dalga, maddede, elektronun davranışında kıvrılmış haldedir; elektronlar dalgadan itibaren açılır.

Kıvırma-kıvrım açma estetiği, Deleuze'ün sinema kitaplarında, belli imajların, benim burada sonsuz, Bergson'un ise bütün imajların evreni dediği o şeyin içinden seçilerek bize (ya da sinemanın daha yansız algısına) nasıl olup da ulaştığına dair araştırmasından başlar. Deleuze'ün göstergeler teorisine yaptığım müdahale, görüntüler ile sonsuz arasına başka bir görüntü düzlemini, semiyotik sürecin görüntülerin oluşmasından önce içinden geçtiği bir düzlem olarak enformasyonu sokmaktır. Bu adım, semiyosis sürecine müdahil olan algısal-olmayan kuvvetlere dikkat çeker. Önerdiğim üç katmanlı modelde enformasyon sonsuzdan itibaren ve görüntü da enformasyondan itibaren açılır. Sonsuzu olduğu haliyle algılayamayız. Ama zaman zaman sonsuzun belli veçheleri açılır ve görüntü kadar enformasyon olarak da edimselleşir. Enformasyon aynı zamanda bir görüntünün içinde de açılabilir. Görüntüler ve enformasyon dünyaya gelir ve hiç durmayan bir açılma ve kıvrılma akışı içinde sonsuza geri yuvarlanır.

Yeni medya sanatında, –şimdilik kendimizi bilgisayar-temelli sanat çalışmalarıyla sınırlandıralım– gördüğümüz, duyduğumuz ve dokunduğumuz algılanabilirliklerin altında yatan bir kod katmanı vardır. Kod ise başka bir şeyin arayüzünü oluşturur: Programcıların kod yazdıkları, sanat çalışmalarının düşlendiği, kâr elde edildiği veya zarar edildiği ve dahasının, sonsuzca daha fazlasının gerçekleştiği maddi ve imgesel dünya.

İslam sanatında da da benzer bir şey olur. Hat sanatı gibi algılanabilir sanat eserleri, algılayan kişinin, bu sanat eserlerini doğurmuş olan, altta yatan "kod"un şu ya da bu derecede farkına varmasını sağlar: Kur'an'ın kutsal kelamı. İslam sanatı, belki de Kur'an'ın arayüzlerinden oluşan karmaşık bir küme olarak tanımlanabilir, ama Kur'an sonsuzca büyük, aslında kavranamaz olan bir şeyin, yani Allah'ın arayüzüdür.

Tarih bu ilişkiye dahil olur, çünkü insanların kutsallığı anlama biçimleri, yaşadıkları inançlara göre değişir. Talal Asad'ın vurguladığı gibi, inanç pratikte meydana gelir.[3] Sonsuzu ancak dünyevi erişim noktamız yoluyla bilebiliriz.

Çeviren Münevver Çelik

(1) Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque, önsöz ve çeviri Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, s. 7 [Kıvrım: Leibniz ve Barok, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, s. 11].

(2) David Böhm ve Basil J. Hiley, The Undivided Universe: An Ontological Interpretation of Quantum Theory, Londra ve New York: Routledge, 1993, s. 361-62.

(3) Talal Asad, "Reading a Modern Classic: W.C. Smith's 'The Meaning and End of Religion'", Religion and Media içinde, yay. haz. Hent de Vries ve Samuel Weber, Stanford University Press, 2001, s. 134; ayrıca bkz. Talal Asad, Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art (2010)

An Aesthetics of Unfolding and Enfolding

"A continuous labyrinth is not a line dissolving into independent points, as flowing sand might dissolve into grains, but resembles a sheet of paper divided into infinite folds."[1] In Deleuze's interpretation of Leibniz, the smallest unit of matter is the fold, not the point. Each fold, being connected to the entire plane, has a point of view on the whole: this is how Leibniz describes the soul, the monad. The principle that the smallest unit is a fold makes it possible to conceive of what Deleuze and Guattari term the plane of immanence as a vast surface composed of an infinite number of folds. The plane of immanence is the infinite: it contains all that has existed, will exist, and has never or will never exist, in a virtual state. Sometimes one of these enfolded units unfolds and becomes actual.

In both Islamic art and new media art, a point can unfold to reveal an entire universe. The differences in how this might occur are one of the preoccupations of this book.

In the aesthetics of unfolding and enfolding that I am proposing, three levels — image, information, and the infinite — enfold each other and unfold from each other. I borrow the term enfoldment from quantum physics, where it was most beautifully expressed in the writings of David Böhm, who observed the behavior of subatomic particles that are far apart but act as though they "know" what each other is doing. He concluded that beneath the quantum level, all matter is interconnected. Böhm's theory of the implicate order describes an underlying order of the universe that cannot be seen; it can be known only through its perceptible effects.[2] For example, the action of electrons can be understood in terms of a wave equation. The wave is enfolded in matter, in the electrons' behaviour; the electrons are unfolded from the wave.

Enfolding-unfolding aesthetics starts from the investigation, in Deleuze's cinema books, into how certain images arise to us (or to the more disinterested perception of the cinema), by being selected from what Bergson called the universe of all images, which I here call the infinite. My intervention in Deleuze's theory of signs is to insert another image plane between images and the infinite: information — a plane through which the semiotic process passes before images can arise. This step draws attention to the non-perceptual forces that intervene in the process of semiosis. In the threeply model I am proposing, information unfolds from the infinite, and image unfolds from information. We cannot perceive the infinite as such. But now and then, certain aspects of it unfold and become actual, as information as image. Information may also unfold into an image. Images and information come into the world and roll back into the infinite in a ceaseless flow of unfolding and enfolding.

In new media art, confining ourselves for the moment to computer-based artworks, there is a layer of code underlying the perceptibles we see, hear, and touch. Code in turn forms an interface to something else: the material and imaginal world in which programmers write code, artworks are dreamed up, profits are reaped or lost, and more, infinitely more.
In Islamic art something similar takes place. Perceptible artifacts, such as calligraphy, make the perceiver aware to some degree or other of the underlying "code" that generated them: the sacred word of the Qur'an. Islamic art could perhaps be described as a complex set of interfaces to the Qur'an, but the Qur'an is an interface to something infinitely large, indeed ungraspable, namely God.
History enters this relationship, for the ways people are able to conceive of the divine vary depending on the beliefs they live with. As Talal Asad emphasizes, faith takes place in practice.[3] We can know the infinite only through our earthly point of access.

(1) Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque, foreword and trans. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p.7.

(2) David Bohm and Basil J. Hiley, The Undivided Universe: An Ontological Interpretation of Quantum Theory (London and New York: Routledge, 1993), pp.361–62.

(3) Talal Asad, 'Reading a Modern Classic: W.C. Smith's "The Meaning and End of Religion"', in Hent de Vries and Samuel Weber (ed.) Religion and Media, (Stanford University Press, 2001), p.134; see also Talal Asad, Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).

Michel Serres

Biogea (2010)

... hangi felsefeci bir nehir gibi düşünür? Daha da iyisi, bugün sadece ölmeye yüz tutmuş deniz ya da gücünü kaybetmiş nehirler gibi görmekle kalmayıp, tüm canlı türleri, dünyanın tamamı, Biogea gibi düşünen kim var? Kurban edilmiş Biogea gibi? Bu düşünce, günün birinde, bizi yola getirecek mi?
Kim nehirlerin can çekişmesinden endişe duyuyor? Suyun akışının ne dediğini çalışmaları sırasında kim okumuş, bu sesi tarihin onurlandırdıklarının yankıladığını kim işitmiştir? Oysa yarın dramatik bir şekilde susuz kalacağız. Susuzluğunu gideremeden ölme riskiyle karşı karşıya olan çocuklara su içirmenin yolunu bulamayan hangi düşünce, hangi politika değer taşır?
Bedenimin içinde akıyor Garonne. Doğduğum şehrin garından gözlerim kuru çıkıyorum ama Pont de Pierre'den geçiyorum ve ağlıyorum. Onun üzerinde ilerlediğimde beni akışkanlaştıran suyun tadında dilimi değdirdiğim gözyaşlarım. Yaralanayım da Tarn versin, kırmızıyı, kanayan derimin üstüne. Aneto'nun içi acıyor ve Cordouan'da okyanusa dökülen Garonne, gözyaşları benimkilere karışmış, hıçkırıyor. Ama ben bazen mutluluktan ağladığını düşünüyorum, benim gibi. Benim organizmamda akışkanlar, yukarılarda, geri dönmek üzere Garonne'dan geliyor. Hayatım bu düğümde kayıp gidiyor ya da bu girdapta dönüp duruyor.
...
Her zaman aynı nehirde yıkanıyoruz. Nehrin kıyıları ve yükseltileri aşınıyor, kayalar eriyor, verimli topraklar alüvyal sellere karışıyor, ama dünyanın başlangıcından beri Garonne'dan tek bir sıvı molekülü eksilmiş değil. Serttir, katı madde dayanmaz, sadece yumuşak su dayanır. Güneşin altında nisandan ekime bu sıvı buharlaşır, göçebe bulutlarda, her yerde dolanır ama homurdanan fırtınayla işte aynı karlar, aynı yağmurlar, aynı dalgalar geri gelir. İstatistiksel olarak, bu dönüp duran aynı suda yıkanırız sürekli, geçici olandan ziyade sonsuzu gösteren yuvarlak saatiyle. Bellekte ve tarihte bu anaforda devinen süreçsel türbülanstan daha sabit bir şey yok; tıpkı bedenimdeki gibi, Garonne'un ortasındaki bu düğüm ve siklonda ilk sulara üflediği rivayet edilen bu tanrısal rüzgâr gibi. Garonne, bedenimin içinde ve dünyanın etrafında dolaşıyor. Zamanım bitiyor ve hayat geçiyor, bu girdap kalıyor.
Bugünün felsefecisi olarak, gücünü kaybetmiş nehir ya da can çekişen deniz gibi düşünüyorum, kutsal deniz ya da cennet nehir, yeniden doğuşların yumuşak karınları gibi.

Çeviren Ceyda Akaş Kabadayı

Biogea (2010)

[W]hat philosopher thinks like a river? Better, who, today, not only sees like the sea, dying, or the rivers, weakened, but also thinks like the entire Biogea, the entirety of the Earth and the living species? Like the victim Biogea? Will this thought, one day, be able to pacify us?
Who worries about the death pangs of the rivers? Who has ever read, in the course of one's studies, or heard of those honoured by history echoed by what river currents say? Yet we will, tomorrow, be dramatically thirsty. What thought, what politics are worth anything if they don't plan on watering the children, at risk of dying unquenched?
In my body flows Garonne. I leave the train station of the town of my birth dry-eyed, but let me pass the Pont de Pierre and I will cry. My tears, licked, taste of the same water, below me, a me fluidified by it when I make headway on it. Let me injure myself and the Tarn opens, red, onto my bleeding skin. Aneto laments and sobs Garonne, which pours her tears mixed with mine out into the ocean, at Cordouan. But I sometimes think she's crying with joy, like me. In my organism, the fluids, upstream, come from Garonne in order to go downstream to her. My life slides in this flowing slipknot or corkscrews in this eddy.
...
We are always swimming in this same river. Its peaks and shores crumble; the rocks erode, the humus mixes with the alluvial torrent, but not a single liquid molecule has gone missing in Garonne since the beginning of the world. Hard, the solid doesn't last; only soft water lasts. Under the sun, from April to October, this fluid evaporates, running everywhere in wandering clouds, but with the rumbling thunderstorm, here are the same snows, the same rains and the same waves, returned. We are always swimming in this same water that – statistically – turns, whose round clock indicates less the temporal than the eternal. Nothing could be more stable in memory and history than the processual turbulence that eddies in this vortex, like in my body – that middle-knot of Garonne – and like that divine wind that, they say, blew upon the primal waters, in a cyclone. In my body and across the world, Garonne circulates. My time goes and life passes, this eddy remains.
Having become a philosopher today, I think like the dying sea or a river in its death throes, like the divine sea or the paradise river, soft wombs of rebirth.

Translated by Randolf Burks

Margaret Atwood

Başka Dünyalar, Bilimkurgu ve Hayal Gücü (2011)

Dördüncü çağda çölleri yarattık. Çöllerimiz çeşit çeşitti ama hepsinin ortak noktası oralarda hiçbir şey yetişmemesiydi. Kimi çimentodan imaldi, kimi değişik zehirlerden, kimi pişirilmiş topraktan. Bu çölleri daha çok para sevdasından ve parasızlığın getirdiği çaresizlikten yaratmıştık. Savaşlar, salgın hastalıklar ve kıtlık geldi ziyaretimize ama gayretkeş çöl yaratma girişimimiz dur durak bilmedi. Nihayetinde tüm kuyu suları zehirli, tüm dere akıntıları pis, tüm denizler ölü hale geldi ve yiyecek yetiştirmek için tek bir toprak parçası bile kalmadı. Arifler çölde tefekküre daldı. Güneş batarken kumların ortasında duran bir taş pek latiftir dediler. Çöller derli topluydu çünkü orada tek bir ot bile bitmiyor, tek bir canlı sürünmüyordu. Çölde yeterince vakit geçirirseniz mutlakiyete erersiniz. Sıfır sayısı kutsal sayılıyordu. Uzak bir dünyadan gelip bu kuru göl kıyısını, bu höyüğü ve bu pirinç kapsülü bulan sen; kayda geçirdiğimiz günlerin sonuncusunda nihai sözümüzü yazıp buraya koydum.

Dua et bizim için; bir zamanlar uçabileceğimizi düşünürdük biz de.

Seçen Emre Hüner Çeviren Selin Siral

In Other Worlds: SF and the Human Imagination (2011)

In the fourth age we created deserts. Our deserts were of several kinds, but they had one thing in common: nothing grew there. Some were made of cement, some were made of various poisons, some of baked earth. We made these deserts from the desire for more money and from despair at the lack of it. Wars, plagues and famines visited us, but we did not stop in our industrious creation of deserts. At last all wells were poisoned, all rivers ran with filth, all seas were dead; there was no land left to grow food.

Some of our wise men turned to the contemplation of deserts. A stone in the sand in the setting sun could be very beautiful, they said. Deserts were tidy, because there were no weeds in them, nothing that crawled. Stay in the desert long enough, and you could apprehend the absolute. The number zero was holy.

You who have come here from some distant world, to this dry lakeshore and this cairn, and to this cylinder of brass, in which on the last day of all our recorded days I place our final words:

Pray for us, who once, too, thought we could fly.

Selected by Emre Hüner

Kenneth Goldsmith

Yaratıcı Olmayan Yazı (2011)

... Edison'un fonograf'ı test etmek için kullandığı "Mary'nin Kuzucuğu" adlı aşağıdaki çocuk tekerlemesini alıp düz bir metin olarak kendime e-mail atsam,

Mary'nin kuzucuğu
vardı, vardı.
Mary'nin kuzucuğu
kar gibi beyazdı.
Nereye gitse Mary
nereye, nereye
Nereye gitse Mary
kuzucuk da peşinde.

Ve bana aşağıdaki gibi geri dönse:

Alındı: from [10.10.0.28] (unverified [212.17.152.146])
by zarcrom.net (SurgeMail 4.0j) with ESMTP id
58966155-1863875
for<xxx@ubu.com>; Sun, 26 Apr2009 18:17:50 -0500
Geri Dönüş Yolu: <xxx@ubu.com>
Mime-Versiyon: 1.0
Mesaj-Tanıtım Kodu: <p06210214c61a9clef20d@[10.10.0.28]>
Tarih: Mon, 27 Apr 2009 01:17:55 +0200
Kime: xxx@ubu.com
Kimden: KennethGoldsmith<xxx@ubu.com>
Konu: Mary'nin Kuzucuğu
İçerik Türü: multipart/alternative; boundary="==========
_-971334617==_ma==========="
X-Yetkili Kullanıcı: xxx@ubu.com
X-Alıcı: <xxx@ubu.com>
X-IP-Konumu: IncomingLast 0, First 3, in=57, out=0, spam=0
ip=212.17.152.146
Konum: RO
X-UIDL: 1685
<x-html><lx-stuff-for-pete base="" src="" id=" 0" charset="">
<'doctype html public "-//W3C//DTD W3 HTML//EN">
<html><head><styletype="text/css"><!—
blockquote, dl, ul, ol, li { padding-top: 0 ; padding-bottom: 0 }
—></style><title>Mary'nin Kuzucuğu </title></head><body>
Mary'ninkuzucuğu,
vardı, vardı.
Mary'ninkuzucuğu,
kargibibeyazdı.
Nereyegitse Mary,
nereye, nereye,

Nereyegitse Mary,
kuzucuk da peşinde.
</body>
</html>
</x-html>

Fazladan tek bir sözcük bile eklemediğim halde, benim basit e-mail'im gönderdiğimden çok daha karmaşık bir belge olarak bana geri dönmüş olur. Benden çıktığında aynen bu şekilde olan tekerleme, bir yığın dilsel işaretlerin içine gömülüp kaybolmuş, dil değişkeleriyle şişirilmiş bir şekilde bana gelmiştir. Kayda değer bir miktarı normal İngilizce sözcüklerden oluşmaktadır: Status, style, head, boundary; tuhaf, şiirsel sözcük bileşenleri de vardır: X-Authenticated-User, padding-bottom, SurgeMail; sonra html tag'leri: <br>, , ; uzayıp giden "eşitlik" işaretleri: ==========; ve son olarak uzun sayılar: 58966155-1863875 ve melez bileşenler:<po6zion4c6la9ciefrod@[10.10.o.28]>. Bu gördüğümüz şeyler ağ ekolojisinin metnim üzerinde bıraktığı dilsel işaretlerdir. Bunların tümü, tekerlemenin, bilgisayarımı diğer bilgisayarlarla etkileşime terk ederek çıktığı yolculuğun sonuçlarıdır. E-mail'imin metindışı okuması, tüm yeni metinlerin tekerleme için eşit önemde olduğunu öne sürmektedir. Bu metinlerin kaynaklarını tanımlamak ve sonraki etkilerinin farkına varmak, okuma ve yazma deneyiminin bir parçasını oluşturur. Yeni metin, yeni bir yazı oluşturmak için birlikte hareket eden yerel ve ağ'lı ekolojilerin bir kanıtıdır.

Seçen Song-Ming Ang Çeviren Tozan Alkan

Uncreative Writing (2011)

[I]f I take a plain text version of the nursery rhyme Edison used to test the phonograph with, "Mary Had a Little Lamb":

Mary had a little lamb,
little lamb, little lamb,
Mary had a little lamb,
whose fleece was white as snow.
And everywhere that Mary went,
Mary went, Mary went,
and everywhere that Mary went,
the lamb was sure to go.

and e-mail it to myself, it comes back:
Received: from [10.10.0.28] (unverified [212.17.152.146])
by zarcrom.net (SurgeMail 4.0j) with ESMTP id
58966155-1863875
for <xxx@ubu.com>; Sun, 26 Apr 2009 18:17:50 -0500
Return-Path: <xxx@ubu.com>
Mime-Version: 1.0
Message-Id: <p06210214c61a9clef20d@[10.10.0.28]>
Date: Mon, 27 Apr 2009 01:17:55 +0200
To: xxx@ubu.com
From: Kenneth Goldsmith <xxx@ubu.com>

Subject: Mary Had A Little Lamb
Content-Type: multipart/alternative; boundary="==========
_-971334617==_ma==========="
X-Authenticated-User: xxx@ubu.com
X-Rcpt-To: <xxx@ubu.com>
X-IP-stats: Incoming Last 0, First 3, in=57, out=0, spam=0
ip=212.17.152.146
Status: RO
X-UIDL: 1685
<x-html><lx-stuff-for-pete base="" src="" id=" 0" charset="">
<'doctype html public "-//W3C//DTD W3 HTML//EN">
<html><head><style type="text/css"><!—
blockquote, dl, ul, ol, li { padding-top: 0 ; padding-bottom: 0 }
—></style><title>Mary Had A Little Lamb</title></head><body>
Mary had a little lamb,
little lamb, little lamb,
Mary had a little lamb,
whose fleece was white as snow.
And everywhere that Mary went,
Mary went, Mary went,
and everywhere that Mary went,
the lamb was sure to go.
</body>
</html>
</x-html>

While I haven't written a word, my simple e-mail comes back to me a much more complex document than I sent out. The nursery rhyme, front and center when it left me, returns buried among reams of language, to the point where I almost can't find it, padded out by many varieties of language. A remarkable amount of it is normal English words: Status, style, head, boundary; there's also odd, poetic compounding of words: X-Authenticated-User, padding-bottom, SurgeMail; then there's html tags: <br>, , ; and strange stringings together of equal signs: ==========; and finally, there's lots of long numbers 58966155-1863875; and hybrid compounds: <po6zion4c6la9ciefrod@[10.10.o.28]>. What we're seeing are the linguistic marks left by the network ecology on my text, all of which is a result of the journey the rhyme made by leaving my machine to interact with other machines. A paratextual reading of my e-mail would claim all the new texts as being of equal importance to the nursery rhyme. Identifying the sources of those texts and noting their subsequent impact is part of the reading and writing experience. The new text is a demonstration of local and networked ecologies acting together to create a new piece of writing.

Selected by Song-Ming Ang

Lynn Margulis, Celeste A. Asikainen & Wolfgang E. Krumbein

Kimeralar ve Bilinç: Duyumsal Kendiliğin Evrimi (2011)

Gaia[1] susamış. Suyun ortalama derinliği 3 kilometre (3.000 metre). Mars'ta suyun (buhar ve sıvı halinde) ortalama derinliği yaklaşık 0.001 metre (1 milimetre). Venüs'te ise birkaç santimetre olabilir. Kesin miktar ne olursa olsun, Dünya ile karşılaştırıldığında Venüs ve Mars'ın kurumuş çöller olduğu sonucuna varıyoruz. Komşu gezegenler Mars ve Venüs ile karşılaştırıldığında, Dünya güneş sistemi içinde bir "su anomalisi" oluşturur. Biliminsanları ve diğerleri genellikle, çevrenin "fiziksel-kimyasal" açıdan "verili" olduğunu, "yaşamın [hayatta kalmak için]" mecburen "uyum sağladığını" varsayarlar. Aslında durum pek de öyle sayılmaz. "Yaşamın çevresine uyum sağladığı" ya da başka bir deyişle, edilgen yaşamın Dünya Uzay Gemisi'ndeki bir yolcudan başka bir şey olmadığı biçimindeki hâkim görüşün tersine, Gaia teorisi, yaşamın, Dünya'nın yüzeyinin biyolojik olarak anlamlı veçhelerini etkin bir şekilde düzenlediğini ortaya koyar. Yaşam formları yaşanabilir yerel koşulları sürdürmek için çaba gösterirler. Gaia teorisi özellikle de suyun düzenlenişinin bizzat yaşamdan doğduğunu öne sürer (Harding ve Margulis 2009). Dünya'nın organizmaları abiyotik ve biyotik ortamlarına, yani ısı değişimine, havanın, toprağın ve suyun kimyasal bileşimine, ışıklı ve ışıksız koşullara, mekanik engellere (dalga hareketleri, rüzgâr, yağmur, kar, ateş) ve pek çok başka değişkene durmaksızın yanıt verir. Suya verilen, kâh susuzluk kâh suya doygunluk yanıtı ise evrensel gibidir. Yaşamın suyun miktarına ve tuzluluğuna duyarlılığı, tüm duyular içinde en temel duyu olabilir. Bitkiler, hayvanlar, mantarlar ve bütün mikroorganizmalar susuzluğu bilir ve ıslaklığı değerlendirebilir. Yaşam, yerel su düzeylerini duyumsar. Su tespitinin evrenselliği ve canlı hücrelerin bu her yerde hazır ve nazır çözücüye yanıtı, lipit-protein zarının özelliklerine dayanır görünmektedir. "Yarı geçirgen iki katmanlı bir yapı" denilen bu zar, her zaman bütün hücrelerin sağlam dış sınırını oluşturur. Bu sınır delindiğinde ve bütünlüğü bozulduğunda, ister küçük bir bakteri isterse büyük bir yumurta olsun, hücre ölür. Bir kere bozulduktan sonra, hücre zarının lipit iki katmanlı yapısı yoluyla gerçekleşen madde ve enerji akışını düzenleyebilme yetisi geri dönüşsüz bir biçimde kaybedilmiştir. Su sızıntı yapar. Bozulmuş zardan tek yönlü bir biçimde sürekli su kaybedilmesi, besin (madde) ve enerji dönüşümünün durmuş olduğunun bir belirtisidir. Yaşamın termodinamik sistemi durur (Schneider ve Sagan 2005). Bunun bir adı da vardır: Ölüm deriz ona. Bir organizmanın kendi kendini sürdüren etkinliği durduğu anda, organizmanın maddesinin yerini karbon-hidrojen-nitrojen bileşiklerinden oluşan durağan bir çamur alacaktır. İster tek bir hücre isterse daha fazla hücre olsun, bir yaşam formunun özdeşliği, içeri doğru sürekli bir enerji ve madde akışı gerektirir. Kendi kendini sürdürmesi mümkün olmadığında, herhangi bir varlık tüm canlılık belirtilerini derhal yitirir. Daha önce canlı olan madde, dönüşüme uğrar. Sağlam zarlarını ve bu sayede de güçlü su duyularını korumayı başarmış olanların besini haline gelir.

Suyu duyumsayabilmek, her zaman, özdeşliği sağlayan o her yerde hazır ve nazır lipit-protein zarını gerektirir. Zarın içinde, tuzları duyumsayan ve hareket ettiren "iyon kanalları" gömülüdür. Bize en şaşırtıcı gelense, Ching Kung ve meslektaşlarının ortaya koyduğu şu olgulardır: Canlı hücrelerden alınan zar parçaları, hücre öldükten epey sonra bile, tuzu ve suyu duyumsama ve bunlara yanıt verme özelliklerini yitirmez. Kung ve meslektaşları, dakikalarca, hatta saatlerce bu ayrılmış zarları "kurcalayabilmekte" ve davranışsal etkinliklerini ölçebilmektedir. Hücrelerin dış zarlarına gömülü özelleşmiş proteinler, bildik "mineralleri", yani kalsiyum (Ca2+), potasyum (K+), hidrojen iyonları (H+, asitlik) ve hidroksil iyonları (OH-, alkaliklik) gibi çözeltinin içindeki iyonları tanıyabilir. Zar-kanal-oluşturan proteinler, sudaki iyonların bu zardan akışını engelleyebildiği gibi serbest de bırakabilir. Bu kanalların bazıları, bildik bir kuvvetle etkinleşir: Dokunma.

Mekanik uyarım, yani iki katmanlı lipit zarın basitçe bükülmesi, sudaki iyonların bu zardan akışını engelleyebilir ve/veya serbest bırakabilir. Proteinin şeklindeki değişimlerle birlikte kanalın açılması ya da kapanmasının neden olduğu bu engelleme ve serbest bırakma, çeşitli uyaranlara yanıt verir. Belli iyon kanalları, dokunma, kan basıncı, ses ve tuz yoğunluğundaki değişimler de dahil olmak üzere mekanik uyaranlara duyarlıdır. Bir Paramisyum [terliksi hayvan], başının ucundaki fiziksel bir etkiden dolayı geri çekilir. Araştırmalar ayrıca bir zar parçasına uygulanan basıncın onu uzatabileceğini göstermektedir. Bu uzama, belli bakteriyel kanalların açılmasına ya da kapanmasına neden olur. Lipit iki katmanlı yapıyı inceltir ve kanalın açılmasına neden olan kimyasal bir değişim yaratır. Canlı bakterilerde, bir yağmurdan sonra sitoplazmaya su dolduğunda ozmotik basınçta meydana gelen artış, aynı zarın uzamasına yol açar. Organizmaların suyu duyumsamaları ve onu kendi dolaylarında tutmaya yardımcı olan pek çok davranış göstermeleri, yaşamın kolektifliğini derinden etkilemiştir. Suyun yeryüzündeki üç bin milyon yıldan daha uzun bir zamandan beri devam eden varlığının, yaşamın etkinlikleriyle açıklanması gerektiğine inanıyoruz. Yaşamın varlığı, güneşteki şanslı bir yere değil, gezegen suyunun devamlılığına dayanmaktadır.

L. J. Henderson ve McHarg'ın (bkz. McHarg 2006) vurguladığı gibi, yaşam gerçekten de kendine yer açabilmek için çevresini değiştirmektedir. Peki "herhangi bir organizma"nın "çevresiyle pekâlâ uyumlu" olduğunu söylemenin bir anlamı var mıdır gerçekten? Bugün yaşayan bütün organizmalar, tam da yaşıyor olmaları nedeniyle zaten "uyumlu"dur. Ataları geçmişten günümüze hayatta kalmayı başarmıştır. Gaia, farklı organizmaların birbirini ve ortamlarını etkilemeleri sayesinde ortaya çıkar. Isı, ışık, sıvılar ve gazların ve kimyasal elementlerin o muazzam yelpazesinin, tuzların, şekerlerin, nişasta ya da selüloz gibi uzun polimerler ve diğer kimyasal bileşiklerin mübadelesi sayesinde, "sağlığın yaratıcı uyumlulaşması" belgelenebilir. McHarg, sağlıksız bir insanın, sağlıksız bir ailenin, ormanlık alanın ya da mahallenin sorununun ve acısının, organizma-çevre uyumunun tehlikeye girdiği "patolojide ortaya çıkan indirgeyici uyumsuzluk" olarak ayırt edilebildiğine işaret eder. Tersine, biyolojik gerçeklik olarak sağlık, canlı organizmalar ile fiziki ve sosyal çevreleri arasında duyular yoluyla sağlanan aralıksız ve etkili bir iletişime dayanır.

Çeviren Münevver Çelik

(1) Yunan mitolojisinde bütün tanrıların soyunun dayandığı en eski ve ilk ana tanrıçanın adı olan Gaia, dünyamızı belirtmek için de kullanılır. Dünya da Yeryüzü Ana'dır (ç.n.)

Chimeras and Consciousness: Evolution of the Sensory Self (2011)

Gaia is thirsty. The average depth of water is 3 kilometers (3,000 meters). On Mars, the average depth of water (vapour and liquid) is about 0.001 metre (1 millimetre). On Venus it may be a few centimetres. Whatever the precise amounts, we conclude that Venus and Mars are dry deserts relative to Earth. With respect to its neighbor planets, Mars and Venus, Earth is a 'water anomaly' in the solar system. Scientists and other people tend to assume that environments are 'physico-chemical givens' to which 'life must adapt' in order to survive. Not so. Going against the prevalent belief that 'life adapts to its environment,' or, put another way, passive life is a mere passenger on Spaceship Earth, Gaia theory posits that life actively regulates biologically

relevant aspects of Earth's surface. Life forms strive to maintain habitable local conditions. Gaia theory specifically proposes that water regulation emerges from life itself (Harding and Margulis 2009). Earth's organisms incessantly respond to their abiotic and biotic surroundings: temperature change, chemical composition of air, soil, and water, light and dark conditions, mechanical impediments (wave actions, wind, rain, snow, fire), and many other variables. And response to water, both thirst and satiation, seems universal.

Life's sensitivity to the quantity and the saltiness of water may be the most elemental of all senses. Plants, animals, fungi, and all microorganisms know thirst and assess wetness. Life senses local water levels. The universality of water detection and the response of living cells to this ubiquitous solvent seem to reside in the properties of the lipid-protein membrane. This membrane, called a 'semi-permeable bilayer,' is the intact external boundary of all cells at all times. When it is breached and its integrity is lost, the cell, whether it is a small bacterium or a large egg, dies. Once lost, the ability to regulate the flow of material and energy through the lipid bilayer of the cell's membrane is irretrievable. Water leaks out. The permanent one-way loss of water out of the ruptured membrane is a symptom that the food (material) and energy transformation have stopped. The thermodynamic system of life halts (Schneider and Sagan 2005). This has a name: we call it death. As soon as the self-maintaining activity of an organism ceases, its material will be replaced by an inert puddle of carbon-hydrogen-nitrogen compounds. Identity of a life form, whether of one or more cells, requires a continuous influx of energy and material. In the absence of self-maintenance, any being immediately loses all signs of animation. Formerly alive matter transforms. It becomes food for those that retained their intact membranes and, with them, the profound sense of water.

Water sensing requires at all times the ubiquitous lipid-protein cell membrane that confers identity. 'Ion channels' that sense and move salts are embedded in it. Most surprising to us is the set of facts established by Ching Kung and his colleagues: fragments of membrane taken from living cells retain properties of sensing and response to salt and water for quite a while after the cell has died. For minutes, even hours, Kung and his colleagues 'poke' isolated membranes and measure behavioural activities. Specialised proteins embedded in the outer membranes of cells recognise familiar 'minerals'—that is, ions in solution, such as calcium (Ca^{2+}), potassium (K^{+}), hydrogen ions (H^{+}, acidity), and hydroxyl ions (OH^{-}, alkalinity). The membrane-channel-making proteins can block and release the flow through them of ions in water. Some of these channels are activated by a familiar force: touch. Mechanical stimulation, the simple bending of the membrane lipid bilayer, blocks and/or releases the flow through it of ions in water. This block and release, underlaid by the closing and opening of the channel by protein shape changes, responds to various stimuli. Certain ion channels are sensitive to mechanical stimuli, including touch, blood pressure, sound, and changes in salt concentration. A Paramecium recoils from physical impact at its head end. Research also shows that pressure exerted on a patch of membrane can stretch it. This stretching causes certain bacterial channels to open or close. It thins the lipid bilayer and creates a chemical change that causes the channel to open. For living bacteria, an increase in osmotic pressure when water rushes into the cytoplasm after a rain causes the same membrane stretching. The fact that organisms sense water and show many behaviors that help retain it in their immediate vicinity has had a profound effect on the collective of life. We think that the continued presence of water on Earth for more than 3,000 million years must be attributable to life's activities. Life's presence has depended on the continuation of planetary water, not on a lucky place in the sun.

Life does indeed change its environment to fit itself, as L. J. Henderson and Ian McHarg insisted. But does the assertion that 'any organism' is 'well adapted to its environment' have any meaning? All organisms alive today are 'adapted' by virtue of the fact that they live. Their ancestors have survived from the past to the present. Gaia emerges as different organisms affect one another and their surroundings. Through the exchange of heat, light, liquids, gases, and a huge array of chemical elements, their salts, sugars, long polymers like starch or cellulose, and other chemical compounds, the 'creative fitting of health' can be documented. McHarg notes that the trouble and pain of an unhealthy person, family, woodland, or neighbourhood is recognisable as the 'reductive misfit revealed in pathology,' in which the organism-environment fit is threatened. The biological reality of health, in contrast, depends on incessant effective communication between the live organisms and their physical and social environments via senses.

Etel Adnan

Deniz ve Sis (2012)

Bir uçla öbür uç arasında sonsuz bir mesafe görüyorum. Bu yüzden zaman sonsuz olmalı. Bir keresinde aya gitmiştik, uygun bir havada ve birbirimizi dünyevi ortamımızda başaramayacağımız şekillerde sevmiştik. Ara sıra da gülmüştük.

Mikrodalga ışınları Yeryüzü'ne yağıyorlar. Beyne nüfuz edip onu sanki bir fırına çeviriyorlar. Balıklar derine dalıyor. Adacıklar titreşiyor ve bir aşağı bir yukarı sallanıyorlar. Bu hengâme, keyfin yanı sıra birçok soruyu da getiriyor.

Şiir, dile gelmemişe ulaşır ve onu dile gelmemiş bırakır. Tanıdıktır, edepsizce yakındır, bazı zamanlar bunaltıcıdır, melankolik dağ sıralarının üzerindeki bulutlu gökyüzünün grisi gibi; O, olduğu gibidir, doğasına dair bilinmezlik daima sürer ve bizim neden hâlâ bir cevap aradığımız sorusu da.

...

Muson'un çarpık kibri yüzünden uyuyamıyoruz. Yumuşak yapraklarla kaplı havuzların üzerinde belirsizce parlayan güneş, ruhun çılgınlığın yayılmış kederden yorgun düşmüş. Hafızanın işlevi, geleni sonraki günlere rasgele yeniden dağıtmaktır.

...

Uzam var, o kesin, biz onun içindeyiz, ama peki zaman nerede? Değişim var ve değişim devinimdir. Buna şüphe yok. Öyleyse değişimden soyutlanmış zaman, bir saatin ibreleriyle temsil edilen devinimdir. Değişimin ölçüsüne biz zaman diyoruz. Ölümden, ölümcül bir değişimden korktuğumuzdan onun her şeyin içinde ilerlemesinden de korkuyoruz. Oysa, devinimdeki değişimden ve mucizeden hoşlanıyoruz.

Uzay manevi açıdan nötr, bir çözüm sunmuyor. Bu gezegen ise hâlâ arkadaş canlısı, dolayısıyla kimi daha hoş tezahürlerini kucaklayabiliriz, zamanın düşüncelerimize teğet geçmesine izin vererek. Peki ne bizi hiçbir şeyin olmamasını beklemeye itiyor?

Her bir saniye sonuncusu olabilir, bu yüzden kaygılıdır taşlar bile. Derine gömülü eski içgüdü yeniden yüzeye çıkar. Umutsuzluk somurtuktur. Kısa kanatlı sert rüzgârlar. Cesetleri kusan deniz. Toprak ve deniz birbiriyle çarpışır. Suların geri dönmesi için.

...

Her bir bastırılmış gözyaşı geri döner, bir dalga, kaçırılmış bir otobüs, bir fırtına olarak: sona eren bir gün, bir günbatımı. Deniz tekrarlar kendini, bu dünyanın vaadine hazır olamayan birinin tekrarladığı gibi.

Seçen Etel Adnan Çeviren Anita Sezgener

Sea and Fog (2012)

I see infinite distance between any point and another. That's why time has to be eternal. We went to the moon once under a propitious weather and loved each other in ways we couldn't achieve on our terrestrial habitat. Once in a while, we laughed.
Microwave radiations pour over Earth. They penetrate the brain and transform it into a furnace. The fish dive deep. Islands quiver and rock back and forth. This turmoil brings joy as well as many questions.
Poetry reaches the unsaid, and leaves it unsaid. It's familiar, it's indecently close, overpowering at times, as grey as cloudy skies over melancholy mountain ranges; It's what it is, and for ever the question remains about its nature, and why we're still looking for an answer.
...
We are kept awake by the monsoon's twisted arrogance. The sun is consumed with grief over the soul's lunacy that shines darkly on pools covered with soft leaves. Memory's function is to randomly redistribute the latter on the coming days.
...
There's space, for sure, we're of it, but where's time? Where from? There's change, and it is movement. No doubt. So time, abstracted from change, is movement represented by a watch's needles. The measure of change we call time. As we fear death, a fatal change, we fear its progression in everything. Although we love change and marvel at movement.
Outer space is morally neutral, not a solution. This planet is still friendly so we can embrace some of its lovelier manifestations by letting time bypass our thoughts. But what is that thing that makes us wait for non-events?
Each second may be the last, that's why even stones worry. Old instincts, deeply buried, are resurfacing. Despair is morose. Short-winged rough winds. Sea vomiting corpses. Earth and sea are fighting each other. For the return of the waters.
...
Each tear, repressed, returns as a wave; a bus missed, as a storm: a day gone, a sunset. The sea repeats herself, like repeated is one's absence to this world's promise.

Selected by Etel Adnan

Nanni Balestrini

Carbonia (Bir Zamanlar Hepimiz Komünisttik) (2012)

Aslında bir kızdan kaçmak için gittim Carboniadaki madene ben 29 ağustosta tutukluluktan dönmüştüm Almanyadan eve dönmüştüm evde kısa bir tatil yaptım çok yıpranmıştım moralim çok bozuktu hep evdeydim hiçbir şey yapmıyordum orada bulduğum gazete kitap ve başka şeyleri okuyordum zamanımı böyle geçiriyordum ama paraya ihtiyacım vardı ve orada hiçbir iş bulamıyordum işte o zaman bindim gemiye neredeyse her yeri dolaştım ilk gemimin adı Gennargentu idi La Maddalena-Cagliari Cagliari-Palermo Palermo-Trapani seferini yapıyor şarap ve yolcu taşıyordu işte o oldu benim ilk gemim
eskiden kıyı boyunca taşıma işleri yapan bir gemiydi ama artık savaş neredeyse bütün gemileri yok etmişti ve bize daha önce sefere çıktığımız yerlerden başka yerlere yolculuklar yaptırmaya başlamışlardı ve bunlar tam ve gerçek maceralar oluyordu bir defasında haber vermeden 36 saat kaldık gidip bilmem nerede karaya çıktık Sicilya yakınlarındaydık sonra

fırtına günlerce süren korkunç bir fırtına bizi yeniden Cagliari yakınlarına sürükledi çok eski bir gemiydi Gennargentu daha önce sadece Palau-La Maddalena hattında hizmet veriyordu burası kısa bir hattı ama daha sonra biz Gennargentu gibi eski bir gemiyle gerçek yolculuklar yapmak zorunda kalacaktık
sonra başka gemilerde de bulundum 14 temmuzda La Spezia mola verdiğinde oradaydım ve gemiyi kuru havuza çeken askerlerle birlikteydim gemi kuru havuza çekildiği zaman pupadaki bayrak çıkarıldı gemi donanmadan ayrıldı ve donanmadan ayrıldığı zaman mürettebat karaya çıkıp kışlaya gitti ve gemideki her şeyi boşalttılar ama donanmaya ait bir gemi kuru havuza çekilse bile telsiz gemide kaldı ve böylece kaptan öğle vakti havuza yeniden su doldurma ve hemen yola çıkma emrini alabildi ve böylece gemi neredeyse bütün denizcileri karada bırakarak tekrar denize açıldı çünkü Romaya çekilmiş olan donanma komutanlığı belli ki bir şeyler olduğunu öğrenmiştir
...
olay birinci dünya savaşı sırasında olmuştu ve orada Kielde limanda Alman deniz filosu vardı ama artık savaş kaybediliyordu ve herkes bunu biliyordu ve böylece filo komutanı son çarpışma için demir alma emrini vermiş ve dalgalanan bayrakla birlikte batmaya hazırlanmalarını söylemişti denizciler de ona tek başına gitmesini söylemişlerdi sonra da gemileri durdurmak için yangın söndürme pompalarıyla kazanlardaki ateşi söndürmüşlerdi ve birçoğu pruvada barikat kurmuşlardı ama sonra teslim olmak zorunda kalmış ve binden fazla denizci göz altına alınmış ve karaya çıkarılmıştı ve binden fazla denizci tutuklanmıştı
o zaman ertesi gün filonun bütün denizcileri ve karadakiler de tutuklu yoldaşlarını kurtarmak için kentte büyük bir gösteri yaptılar ve bir el ilanıyla işçileri de kendilerine katılmaya davet ettiler işçiler de kalabalık halinde geldiler ve bu büyük kortej askeri cezaevinin önüne geldiği zaman orada yolu kapatan silahlı askeri öğrenci ve subay birlikleri vardı çünkü bütün denizciler kendi yoldaşlarına ateş açmayı reddetmişlerdi sonra askeri öğrenciler ilerleyen kalabalığa ateş açtılar ve bir kıyım yaptılar kortej dağıldı ama herkes kin ve öfke doluydu sonra Sendika Binasında bir toplantı yapıldı ve denizciler orada Sendika Binasında örgütlenmeye ve silahlanmaya karar verdiler
mücadele eden denizciler ile işçiler arasında bu büyük birleşme oldu ve geceleyin denizciler garnizon ve kışlalardaki silahlara el koydular yirmi bin tüfek ve makineliyi ele geçirdiler ve işçiler genel grev ilan ettiler ve tersaneleri işgal ettiler ve subaylar pencerelerden sokaktaki insanların üzerine ateş edince onları kovaladılar ve öldürerek ya da tutuklayarak ortadan kaldırdılar ve o zaman komutanlık tutuklu denizcilerin serbest bırakılacağını ve kıyımdan sorumlu olanların cezalandırılacağını filonun hareketinin ertelendiğini açıkladı ve böylece her yerde geri adım attılar çünkü aksi takdirde ayaklanma halindeki gemilerin mürettebatları kenti topa tutma tehdidinde bulundular ve böylece her şeyde geri adım attılar
ama artık bütün kent yetkileri eline almış olan işçiler ve askerler konseyi tarafından yönetilen devrimin ellerindeydi kışlalarda fabrikalarda belediyede şatonun kulesinde kızıl bayraklar dalgalanıyordu limandaki kruvazörler zırhlı savaş gemileri denizaltılarda da dalgalanıyordu yollar sokaklar kızıl kokartlı işçi ve silahlı denizci gruplarıyla bayram eden insanlarla doluydu ve devrim Hamburga Lübecke Kölne Münihe Berline de yayılıyordu her yerde işçi ve asker konseyleri kuruluyor ve iktidarı ele geçiriyordu öyle ki birkaç gün içinde devrim kazanmıştı imparator tahttan çekilmişti ve cumhuriyet ilan edilmişti ve devrim kazanmıştı
...
denize Carbonianın her zaman duman dolu karanlık ve üzücü havasından çıkmak için gidiyordum Carboniada ağaçlar ve her şey renksizleşmiş grileşmiş ve kurumuş gibiydi sonra ayıklama yapıldığı ve kömürün işe yaramaz kısmının ayrılıp atıldığı yerin bulunduğu o dağ

vardı orada kara bir dağ oluşmuştu ve Carbonianın çevresinde dört bir yana serpiştirilmiş bu kara dağlardan çok vardı ve her zaman kendi kendine yanarak tutuştuğu olurdu rüzgar denizden geldiği zaman bu lanet dumanı her yere taşırdı ve o pis koku da hep vardı işte o zaman ben fırsat bulur bulmaz ama aynı zamanda deniz benim her zaman hayatım olduğu için denize gitmeyi tercih ediyordum

Çeviren Durdu Kundakçı

Carbonia (We Were All Communists) (2012)

I actually went to work in the mines in Carbonia to run away from a girl I had got back from prison camp on August 29 I had got back home from Germany I had a bit of a holiday at home I was really emaciated I was really down I stayed at home all the time I didn't do anything I read some newspapers some books some stuff I found lying around I passed the time like that but then I needed money and I couldn't find any work and so I went to sea I traveled around just about everywhere the first steamer I took was called the Gennargentu it did La Maddalena–Cagliari Cagliari–Palermo Palermo–Trapani it transported wine and passengers and that was the first steamer I went on it was a ship that used to go up and down the coast but now the war had destroyed almost all the ships and the crossings they made us do out there were real adventures once we went 36 hours without contact we ended up who knows where we were off Sicily and then a storm a terrible storm that lasted for days pushed us back toward Cagliari she was a really old ship the Gennargentu initially only used on the Palau–La Maddalena service a short trip but we had to do some real voyages with an old ship like the Gennargentu
I went on other steamers after that I was stopping off in La Spezia on July 14 and I was walking with some soldiers whose ship was in dry dock when a ship is in dry dock if they lower the flag at the stern the ship is out of commission and when it's out of commission the crew goes to the barracks on land and they take everything down but when it's fit to sail even if it's in dry dock then there's still the radio and so at midday the captain receives the order to let the water back into the basin and set sail immediately and so the ship departed leaving nearly all the sailors on land apparently because the navy back in Rome had heard that something was happening apparently
...
it had been during the First World War and there was the Imperial Naval Command there in the port in Kiel but the war was lost by then and everyone knew it and so when the commander of the fleet had given the order to raise anchor for the last battle and he had said to get ready to scuttle with the flag flying the sailors told him to go on his own then they put out the fires in the boiler rooms to stop the ships and many of them barricaded themselves in the bow but then they had to surrender and more than a thousand sailors were arrested and they were transferred to land and they arrested more than a thousand sailors
then the next day all the sailors of the fleet and also those on land held a big demonstration in the city to free their arrested comrades and they wrote a leaflet inviting the shipyard workers to participate who came out en masse and when this huge procession arrived in front of the military prison there were units of armed officers and cadets there blocking off the road because all the sailors had refused to shoot their own companions then the cadets shot into the advancing crowd and there was a bloodbath the demonstrators dispersed but they were all seething with hatred and anger then there was a meeting in the Union House and the sailors decided to get organised and arm themselves there in the Union House
there was this great union between the shipyard workers and sailors who were carrying out the struggle and the sailors had got hold of some weapons from the garrisons and barracks during the night they got hold of 20,000 rifles and machine guns and the workers declared a general strike and they occupied the shipyards and when some officers shot at the people in the street from the windows they were chased and were swept away killed or taken prisoner and then headquarters declared that the imprisoned sailors would be freed that the people responsible for the slaughter would be punished that the departure of the fleet was suspended and so they totally capitulated because otherwise the crews of the ships in revolt had threatened to fire on the city with their guns and so they totally capitulated
by which time however the whole city was in the hands of the revolution that had been led by the workers' councils and the soldiers who had taken control red flags flew on the barracks the factories the town hall the tower of the castle they flew on the cruisers the battleships the submarines in the port the roads were full of people celebrating groups of armed workers and sailors with red rosettes and the revolution also spread to Hamburg Lübeck Cologne Munich Berlin where workers and soldiers' councils were being formed everywhere which took power until and in a few days the revolution had won the emperor had abdicated and there was the proclamation of the republic and the revolution had won
...
I went to the beach to get away from that dark and dismal atmosphere in Carbonia that was always full of smoke the trees and everything were a dull grey and like wilted and there was that mountain where there was the slagheap where you sort the coal and you separate out what's unusable and you throw it there and it had become a black mountain and there were many of these black mountains around Carbonia dotted about all around and they would always spontaneously combust catching fire so when the wind came in from the sea it blew this bloody smoke all over the place and there was always this foul smell and so I preferred to go to the beach whenever I could because the sea has always been my life

Selected by Mike Harakis

Carla Hustak & Natasha Myers

Gayri İhtiyari Devinirlik: Duygulanımsal Ekolojiler ve Bitki/Böcek Karşılaşmaları Bilimleri (2012)

Bitkilerin böcek ve hayvan tozlaştırıcılarını [polen taşıyıcılarını] cezbetme pratikleri, doğabilimcilerini uzun zamandan beri büyülemektedir. Orkideler, döllenmeyi sağlamak için kullandıkları tekniklerle hayli ilgi çekmiş olan geniş bitki ailelerinden biridir. Charles Darwin de, orkideler ile böceklerin karşılaşmalarını büyük bir ilgiyle belgelemeye hayli zaman ayıran bir avuç 19. yüzyıl doğabilimcisi arasında yer alır.
Yıllarca süren yoğun bir çalışmanın ardından Darwin, 1862 tarihli Orkidelerin Böcekler Tarafından Döllenmesinde Kullanılan Çeşitli Seçenekler başlıklı incelemesinde heyecanına hâkim olamaz: "Orkidelerin döllenmesindeki seçenekler o kadar sayısız ve güzel ki ..." Orchis mascula türünü betimlemesinde şöyle vurgular: "Başka hiçbir bitkide ya da hatta neredeyse hiçbir hayvanda, bir kısmın diğerine ve bütünün doğa ölçeğinde kendisinin epey uzağına düşen diğer organizmalara adaptasyonunun bu *orchis*'teki kadar mükemmel olduğunu göremezsiniz". Doğal seçilim teorisinin görüş açısından, orkidenin ve böceğin bedeni, hem orkidenin üremesi hem de böceğin beslenmesine hizmet edecek şekilde, birbirine kusursuzca eklemlenmiş haldedir. Darwin, orkide çiçeklerinin mekanik işlevselliği ve yararını ayırt

edebilmekten zevk duyuyor ve bunu güzel formların bile bir yararlılık ve adaptasyon değerine sahip olduğunun bir kanıtı sayıyordu. Bu bakımdan, Darwin'in orkide incelemesi, doğal seçilim ve adaptasyonun bir kanıtı, hatta en zor vaka üzerine bir inceleme olarak okunacaktı.

...

Bu anlatılarda tozlaşma [polen yayarak döllenme] olayı kesinlikle "asimetrik" bir karşılaşmadır. Literatürdeki yakın tarihli açıklamalar, Ophrys'de görülen bu fenomeni tanımlarken "birlikte evrim" terimini kullanmaktan büyük bir yaygarayla kaçınır. Ophrys orkideleri ziyaretçi böcekleri beslemediği için, tozlaşma olayı karşılıklı olarak yararlı bir karşılaşma olarak görülmez, bu daha ziyade orkidenin arıya "tek taraflı adaptasyonu"ndan doğan bir fenomendir. Bu anlatıda, karşılaşmadan bir fayda sağlayan tek katılımcı orkidedir; böcek ise bitkilerin ayartıcılığı karşısında edilginleştirilmiştir. Aldatabilme gücünü haiz olarak kabul edilseler de, bu bitkiler hâlâ mekanik eyleyenler olarak düşünülmektedir: Kusursuz denebilecek kadar ahenkli olan aromatik kimyaları, zekice hazırlanmış teklifler değildir; bunlar olsa olsa, tozlaştırıcılarının dayattığı seçici kuvvetlere tabi rasgele bir genetik değişimin körlemesine etkileridir. Neo-Darwinci bir ekonomi, görünüşe bakılırsa, türler içinde ve arasında hazzı, oyunu ya da doğaçlamayı kabul edememektedir.

...

Ekolojik bilimlerin temelini oluşturan indirgeyici, mekaniğe ve adaptasyona dayalı mantığın tersine, bitkilerin ve böceklerin kendilerini birbirinin hayatına katmalarını sağlayan o yaratıcı, doğaçlama ve gelip geçici pratiklere dair anlatıları çoğaltan bir okuma öneriyoruz. Bu denemede, evrimsel mantığı ilginin gayri ihtiyarı bir tarzıyla destekliyoruz. Böcek/orkide karşılaşmalarının topolojisi, sadece uyumu azamileştirmeyi amaçlayan bir hesap ekonomisiyle değil de haz, oyun ve deneysel tekliflerle şekillenen duygulanımsal [affective] bir ekolojiyle de koşullanmış olsa ne olurdu diye soruyoruz.

Çeviren Münevver Çelik

Involutionary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters (2012)

Naturalists have long been fascinated with the practices through which plants lure their insect and animal pollinators. The orchids are one large family of plants that have garnered significant attention for the techniques they use to secure fertilisation. Charles Darwin was among a handful of nineteenth-century naturalists who invested extraordinary time and attention documenting encounters among orchids and insects.

After years of intensive study, his 1862 treatise *On the Various Contrivances by Which Orchids Are Fertilised by Insects* exclaimed: '[H]ow numerous and beautiful are the contrivances for the fertilisation of Orchids.' In his description of the species *Orchis mascula*, he insisted, '[I]n no other plant, or indeed in hardly any animal, can adaptations of one part to another, and of the whole to other organisms widely remote in the scale of nature, be named more perfect than those presented by this Orchis'. From the vantage point of his theory of natural selection, orchid and insect bodies were perfectly articulated to one another, serving both orchid reproduction and insect nourishment. Darwin delighted in his ability to discern the mechanical functionality and utility of orchid flowers and took this as a demonstration that even beautiful forms had utilitarian, adaptive value. In this sense, his orchid book was to be read as proof of natural selection and adaptation, indeed, as a study of the hardest case.

...

The event of pollination in these accounts is a decidedly 'asymmetrical' encounter. Recent statements in the literature vociferously resist the term 'co-evolution' to describe this phenomenon in *Ophrys*. Since *Ophrys* orchids offer no nourishment for visiting insects, the pollination event is not considered a mutually beneficial encounter; rather, it is a phenomenon engendered through a 'unilateral adaptation' of the orchid to the bee. In this account, orchids are the only participants reaping a benefit from the encounter, and the insects are rendered passive to the wiles of the plants. Though they are granted the power to deceive, these plants are still figured as mechanical actants: their near-perfectly attuned aromatic chemistries are not cleverly concocted propositions; they are merely the blind effects of random genetic variation subject to the selective forces imposed by their pollinators. A neo-Darwinian economy, it seems, cannot admit pleasure, play or improvisation within or among species.

...

Working athwart the reductive, mechanistic, and adaptational logics that ground the ecological sciences, we offer a reading that amplifies accounts of the creative, improvisational, and fleeting practices through which plants and insects *involve* themselves in one another's lives. In this essay we supplement evolutionary logics with an *involutionary mode* of attention. We ask, what if the topology of insect/orchid encounters were conditioned not just by a calculating economy that aims to maximise fitness but also by an *affective ecology* shaped by pleasure, play and experimental propositions?

Bernie Krause

Büyük Hayvan Orkestrası: Dünyanın Vahşi Bölgelerinde Müziğin Kökenlerini Keşfetmek (2012)

Su olmasaydı, bildiğimiz anlamıyla yaşam olmazdı. Seslerin en kadimini çıkarabilen suyu akustik olarak yakalamak ve tekrar etmek aşırı derecede zordur. Suyun çağıldayan, tıslayan, fışırdayan, uğuldayan, gürleyen çok-ritimli periyodikliği, ilk şarkının söylenişinden ve ilk sözcüklerin sarf edilişinden bugüne insani temalara bir bağlam sunmuştur. Ancak bir bestecinin denizin duyumuna yaklaşabilen bir orkestra bestesi yapabilmesi için tüm bir müzik tarihinin geride kalması gerekti –ilk kez buna yaklaşmayı başaran, 1905'te çaldığı La Mer ile Debussy oldu. Fakat Debussy'nin bu parçası, makul bir başarı elde edebilmek için yine de programatik bir görsel niteliğe ve sözsel çağrışıma gereksinim duymaktaydı. Alın size ilginç bir egzersiz: Bu besteyi daha önce hiç dinlememiş ve adını dahi bilmeyen birkaç kişiye bestenin içinden birtakım parçalar çalın ve eserin ne aktarmaya çalıştığı konusundaki fikirlerini sorun. 1990'ların sonunda bu testi yaptığım bir seferinde –yedinci sınıf öğrencilerine altı dakika süren ikinci bölümü ("Jeux de vagues") çalmıştım– verilen yanıtlar, "uzayda bir gezinti", "köy hakkındaki bir filmin müziği", "bir dinozor ailesinden sahne"den "bir Western filmi" ya da "düpedüz can sıkıntısı"na kadar çeşitlilik göstermişti. Tek bir öğrenci bile bu müziğin denize ve hatta suya dair bir izlenimi temsil ettiğini tahmin etmemişti. İlk bakışta, suyu kaydetmek basit bir iş gibi görünür: Deniz kıyısına bir mikrofon yerleştir ve "kayıt" düğmesine bas yeter. Ne kadar uğraşsam da, suyun sesini yakalamak yönündeki erken çabalarımda doğru gitmeyen bir şeyler hep var gibiydi. O kadar görme odaklıyız ki, kararınca görebilen çoğumuz baktığımız şeyi duymaya daha yatkınız. Gözlerimizi kıyıdan epey uzaktaki dev dalgalara odakladığımızda, kulaklarımız ve beynimiz, genellikle uzaklık ve inanılmaz bir kuvvet izlenimi uyandıran dalgaların gümbürtüsü ve gürlemesi dışındaki

her şeyi süzer. Hafif eğimli kumsala vurmakta olan dalgaların en uç çeperine bakarken ise, uzaktaki dev dalgaların sesi giderek arka planda kalırken, ayağımızın dibindeki kumda parçalanan küçük su kabarcıklarının hışırtı ve çıtırtılarını duyarız.
Oysa mikrofonların gözleri ya da beyinleri yoktur. Tasarımları dahilindeki her şeyi ayırt etmeden toplarlar. Böylece, bir okyanus kıyısının sesini tasvir etmek için yapmam gereken tek şeyin farklı mesafelerden numune kayıtlar almak olduğunu anladım: suyun ucundan birkaç yüz fit öteden, yüksek kumul otları ile su çizgisinin ortasından ve tam su çizgisinin üzerinden. Eve döner dönmez bu çeşitli düzeylerde kaydettiğim numuneleri birleştirebilmek için kullandığım ses kurgusu donanımı sayesinde, okyanustaki dalgaların büyüsüne oldukça yaklaşan bir ses yakalayabiliyordum. Fakat en pütürlü haliyle kaydettiğim bu şey tam olarak nedir? Nedir ses? Ses, fiziki özelliklerinin ötesinde –frekans, şiddet, tını ve süre– tanımlaması zor bir ortamdır. Bununla birlikte toplumların ifade biçimlerinde kilit bir rol oynar; doğal dünyanın kolektif sesi, müzik ve her türden akustik gürültü bakımından temeldir. Sesin temel bileşenleri, lengüistik kavrayışımızın ötesine düşer ve birçoğumuz için ses daima bir muamma olarak kalmıştır. Bir keresinde, besteci, natüralist ve felsefeci R. Murray Schafer, sesi tarif etmesi istendiğinde, şu yanıtı vermişti: "Nasıl bilebilirim ki? Daha önce bir sesi hiç görmedim." Schafer soruna parmak basmıştır: "Ne söylediğini görüyorum" dendiğini ne kadar çok işitmişizdir... Dilimiz o kadar görme odaklıdır ki Paul ve benden filmler için partisyon yazmamız istendiğinde, yönetmenler istedikleri müziği çoğunlukla görsel terimlerle tanımlamıştı: karanlık, aydınlık, parlak, renk olarak gerçekten kavruk ve kasvetli.

Seçen Janet Cardiff & George Bures Miller Çeviren Münevver Çelik

The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places (2012)

Without water, life as we know it wouldn't exist. Giving off the most ancient of sounds, it is extremely hard to capture acoustically and replicate. Its burbling, hissing, lapping, roaring, crashing, multi-rhythmic periodicity has served as a setting for human themes since the first music was sung and the first words spoken. It took the full course of musical history for a composer to produce an orchestral composition that approximated a sense of the sea – Debussy got close in *La Mer*, which was first performed in 1905. However, his piece still required that programmatic visual quality and verbal association in order to be reasonably successful. Here's an interesting exercise: play excerpts from the piece for a few people who've never heard the work and don't know the title, and ask them what they think it is trying to convey. The one time in the late '90s that I tried this test – playing the six-minute second movement ('Jeux de vagues') for a class of seventh graders – the answers ranged from 'travelling in space', 'music for a film about the country', 'a scene about a family of dinosaurs' and 'a Western movie' to 'just plain boring'. Not one student guessed that the music represented an impression of the sea or even water. At first glance, the task of recording water looks simple: set up a microphone by the shore and hit the 'record' button. But no matter how hard I tried, my early attempts at capturing the sound of water never seemed quite right. We're so sight-oriented that most of us who have reasonable vision tend to hear what we are looking at. When we're focusing our eyes on breakers far offshore, our ears and brains usually filter out all but the boom and crash of waves that suggest distance and incredible force. When we're staring at the leading edge of the waves as they wash up the rake of the beach, we hear the tiny bubbles crackling and snapping as they rupture in the sand at our feet, while the sounds of the distant breakers fade into the background.

Microphones, however, don't have eyes or brains. They indiscriminately pick up everything within the scope of their design. So, I discovered, if I want to portray the sound of an ocean shore, I need to record a variety of samples from different distances: a couple of hundred feet from the water's edge, mid-distance from the high dune grasses to the water's edge, and right at the waterline. By using sound-editing software to combine all the samples at various levels when I get back home, I am able to capture audio that sounds very much like the magic of waves at the ocean. But in its most granular form, what exactly is it that I'm recording? What is sound? Sound is a medium that's hard to describe beyond its physical properties – frequency, amplitude, timbre and duration. Yet it plays a key role in the ways societies express themselves; it is fundamental to the collective voice of the natural world, to music, and to acoustic noises of all kinds. The basic elements of sound are just outside our linguistic grasp, and to most of us sound has always been an enigma. Once, when asked to describe it, the composer, naturalist, and philosopher R. Murray Schafer responded: 'How should I know? I have never seen a sound.' Schafer put his finger on the problem: how many times have you heard the expression 'I see what you're saying'? Our language is so sight-oriented that when Paul and I were asked to score films, directors often described the music they wanted in visual terms: dark, light, bright, really brown and murky in colour.

Selected by Janet Cardiff & George Bures Miller

Raimundas Malašauskas

Kâğıttan Sergi (2012)

Kahveniz Ne Kadar Derin?
Veya bilinmeyen size ne kadar uzak? Kesinlikle zannettiğinizden daha yakın. Demek istediğim, size düşündüğünüzden daha yakın olmasının ötesinde, kendi mahallinize kendi düşüncenizin olduğundan bile daha yakındır. Tuhaf bir fikir, değil mi? Düşünce dilden doğar ve kendi yaratmış olduğu uzamı katederek, spekülatif bir hızla tamamlanmamış bir varış noktasına doğru ilerler. O halde zihnimdeki sadece düşüncenin uzamı değildir, aynı zamanda zihnimin dışındaki, düşünmedeki tesadüfi kopuşlar ve sıçramalardan erişilebilen düşüncenin de uzamıdır. Yine de bunu kişi-ötesi imgelemin bir uzamı olarak düşünebilirsiniz.
Düşünen kişi ile düşünme arasında, (ille de bilinmeyenle eş tutmam gerekmeyen) düşünme-olmayana ait formsuz bir alan olduğunu varsayarsak, birbirimize orada erişmemizin ne kadar zaman alacağını merak edebiliriz. Düşünmeyi kendiliğin ve kimliğin kaynağı olarak tanımlayan Kartezyen fikre varmanın, sizin en az on iki yılınızı, insanlığın ise birkaç yüzyılını aldığını muhtemelen anımsarsınız. O halde mantığın ve mekanik önermelerin çıkmazlarından kurtulmamız ne kadar zaman alır? Adımlarınızı geriye doğru sararak geriye mi gidersiniz, yoksa düşünme-olmayan, bizi oradan en yüksek hızla ışınlayacak mı? Ya da belki de bir çırpıda olup bitecek?
1999'da Graham Gussin, Solaris'e varma sahnesinde ilginç bir şey fark etti (1972, Andrei Tarkovsky): İnsan uzayı bir çırpıda katedebilir. Bu keşif, Gussin'in, varış noktasını terk ettiği aynı anda o noktaya geri döndüğü bir dizi karmaşık ortadan kaybolma hareketi oluşturabilmesini sağladı. Ama Gussin'in dünya hakkındaki bilgisi değişecekti. O günlerde Graham Gussin, özellikle ışınlanmayla ve ziyaretçilerini etkileme gücü onların bilgisinin çok ötesine geçen dönüşüm yerlerini ziyaret etmekle ilgileniyordu. Bir dizi farklı hız ve zaman eğrisi içeren yolculukların birinde, Gussin'in ya uzak nesnelere sanki elin uzanabileceği bir mesafedeymişler gibi odaklandığını ya da en yakındaki nesne ve öznelere uzaklıklar atfettiğini fark ettim. Onun, (arzu ve özlem

uyandığında olduğu gibi) sizi etkileyen uzaklıklarla mı, yoksa (uzaktan izlemede veya telematikteki gibi) uzaktan etkilemeyle mi daha çok ilgilendiğinden emin değilim, ama her durumda dönüşüm mahalli olarak işlev gören bir alandan çok bir uzaklığın söz konusu olduğu kesindi. Başka bir deyişle, uzaklık, herhangi bir bilişsel pratiğin temel bir öncülü olduğu gibi bağlayıcı bir aygıttı da –uzaklık olmasa, siz ve ben sadece birey-öncesi varlık durumunda kalan homojen bir tekillik olurduk. Graham, ister zihinsel, ister kişi-ötesi, isterse fiziksel olsun, bu uzaklıkları bir çırpıda (ya da şiirsel zamanın hatlarında) katedebilmişti. Uzaklık hakkında daha çok şey öğrendikten sonra "Kahveniz ne kadar derin?" sorusunu "İçtikten sonra kahveniz ne kadar derin?" şeklinde yeniden formüle etmiş olmamın sebebi belki de budur.

Seçen Marcos Lutyens Çeviren Münevver Çelik

Paper Exhibition (2012)

How deep is your coffee?
Or how far is the unknown? It is definitely closer than you think. I mean it is not only closer to you than you think it is, but it is closer to the locus of yourself than your thinking is. A strange thought, right? It springs from language and goes across the space it creates towards an unfinished destination at the speculative speed. So it is not just the space of thought that is on my mind, it is also the space of thought out of my mind reachable from accidental breaks and leaps of thinking. You may consider it a space of transpersonal imagination though.
Assuming that there is a formless zone of non-thinking (which I would not necessarily identify with the unknown) between a thinker and thinking, we might wonder how long it would take for us to reach each other there. You probably remember that to arrive at the Cartesian idea of thinking as a source of self and identity has taken at least a dozen of years for you and several hundreds for humanity. So how long does it take to escape from dead-ends of logic and mechanical propositions? Do you go backwards repeating your steps in reversal or will non-thinking teleport us from there at the highest speed? Or maybe it will happen in no time at all?
In 1999 Graham Gussin noticed an interesting thing in the scene of arriving at Solaris (1972, Andrei Tarkovsky): one can cross space in no time at all. This discovery enabled him to construct a number of complex acts of disappearance where he would come back to the site of the destination at the same time when he left it. However, his knowledge about the world would be changed. In those days Graham Gussin was highly involved in teleportation and visiting places of transformation whose power to affect its visitors extended beyond their knowledge. In one of the trips that involved a number of different speeds and time warps I noticed that he would either focus on distant objects as if they were in the reach of the hand or would impose distances upon the most intimate objects and subjects. I am not sure whether he was more interested in distances that affect you (like in the case of producing desire and longing) or in affecting via distance (like in remote viewing or telematics), but it was definitely a distance rather than a site functioning as a locus of transformation. To put it in other words a distance was a connecting device as well as a basic premise of any cognitive practice – without it you and me were just a homogenous singularity resting in pre-individualist state of being. And Graham was able to cross them in no time at all (or along the lines of poetic time) regardless whether those were mental, transpersonal or physical distances. Perhaps this was the reason why I've decided to reformulate the question 'How deep is your coffee?' to 'How deep is your coffee after you drank it?' after I learned more about it.

Selected by Marcos Lutyens

Ian White

İcracı, Seyirci, Ayna: Sinema, Tiyatro ve Canlı Fikri (2012)

Beden sahte bir vaattir. Canlı gibi olmak yaşamak değildir. Ya da, canlı-lık (canlılık), canlı gibi olmak değildir. Bir oyuncunun ekranda canlandırdığı duygu, gerçekten bir şeyler hissettiğinin ne kadar işaretiyse, sahnedeki bir beden de, sırf birisi gerçekten orada diye, görmekte olduğumuz şeyin kategorik olarak canlı olduğunun ancak o kadar teminatı olabilir; biz öyle olduklarını düşünsek bile. Sinema, tanımı itibarıyla canlı değildir. Her seferinde aynı "film" oynatılır. Tiyatro oyunu bedenlere gereksinim duyar, ancak oyuncu, "hareketli" imge olarak prova ve tekrarların oluşturduğu makineleşmiş düzen tarafından kontrol edilir. Öyle gözükmese bile, her temsilde aynı el, aynı yere, aynı açıda ve aynı eksen üzerinden hareket eder.
Sinemanın da, tiyatronun da canlı olmayışının izlerini farklı doğrultularda sürerek, tam aksi yönde bir önermeyi de göz önüne almak istiyorum: Sinema ve tiyatro, bir arada düşünüldüğünde, hem sıradışı bir olumsuzlamanın ürünü –ve daha fazlası– olarak canlılığın tarifine, hem de bahis konusunun ne olduğu veya olabileceğinin belirtilmesine yönelik birer araç olabilirler.

Seçen Grace Schwindt Çeviren Kerem Kabadayı

Performer, Audience, Mirror: Cinema, Theatre and the Idea of the Live (2012)

The body is a false promise. To be lifelike is not to live. Or, live-ness (liveness) is not lifelikeness. Just because somebody is actually there, a body on a stage is no more of a guarantee that what we are seeing is categorically live than an emotion portrayed by an actor on the screen is an indication that something was actually felt, even though we might think they are these things. Cinema is not live by definition. The same 'film' is played every time. A theatre play might require bodies but the actor is as controlled by the mechanisation of rehearsal and repetition as the 'moving' image. Even if it is not seen as such, the same hand moves to the same place, at the same angle, through the same axis at every performance.
By plotting the ways in which neither cinema nor theatre are live, I want then to consider exactly the opposite proposition: that in thinking cinema and theatre together, they might be the means by which liveness could be further described both as, and not only as, the product of an extraordinary kind of negation, and to indicate what has been or might be at stake by doing so.

Selected by Grace Schwindt

Han Dong

Yeniden Doğmak (2013)

Bir yer, insanın çok defa, ufacık olana dek
Öylece geçip gittiği
Evin bir duvarı olup çıkıyor sokaktaki duvar
Ağaçlarsa devcileyin birer bonsai
İlk tecrübe bir istisna
Hani tanık olunan akıntısına hayatın

Uçup giden bir kâğıt parçası gibi
Işıldayıp inceliyor insanın belleğinde

Öyleyse kat etmelisin dört bir yanını dünyanın
Manzaran eskiyip eprimeden önce
Öyleyse çekip gitmelisin çok geç olmadan
Bir gün gelip yeniden doğmak için.

Seçen Liu Ding Çeviren Ali Karabayram

Born Again (2013)

A place that one passes by so many times
That it becomes tiny
The wall on the street becomes a wall at home
Trees become like giant bonsai

The first time is an exception
Having witnessed the torrent of life
It becomes light and thin in one's memory
Like a piece of paper flying away

So you must travel around the world
Before the scenery becomes old
So you must leave before too late
To be born again.

Selected by Liu Ding Translated by Liu Ding

Rachel Somekh

Tbeet (2013)

Tbeet (bazen "Tinoori" de deniyor) (Derisi alınmamış tavuk, dolma içi ve pilav ile)
Tbeet ismi "kalan" fiilinden geliyor ve çok yavaş pişirilen ve Şabat'ta yenen öğle yemeğinin Irak versiyonu. Şabat Günü'nün kuralları yemek pişirmeyi ve ateş kullanmayı yasakladığından her Yahudi komünitenin kendi "hamin"i bulunur, yani Şabat başlamadan önce uzun uzun pişirilmiş bir güveç yemeği. "Chulent" nasıl Doğu Avrupalıların "hamin"iyse, Iraklılarınki de Tbeet'tir ve komünitenin çoğu üyesi, sofra onsuz olursa Şabat'ı yapmış saymaz kendini.
Dinsel ve ailesel öneminin yanı sıra, özünde çok cazip bir yemektir. Lezzeti inanılmazdır –tavuk suyuyla tatlandırılmış salçalı pilav, körpe tavuk eti, çıtır tavuk derisi ve tarçın, kakule ve gül yapraklarıyla rayihalanmış pirinçli dolma içi. Ve eğer doğru yapılırsa, görünüşü de bir o kadar çekicidir: İçi doldurulmuş, kavrulmuş tavuk ve tavuk derisinin çevresinde kıtır pilavdan bir çelenk, kendisi tavuğa benzeyecek şekilde tabağa yayılmıştır.
Dikkat çekici tatlandırıcılar ve yemeğin çarpıcı görünüşü onu Irak Yahudi mutfağının örnek yemekleri arasına sokar ve Iraklı olmayanların, Iraklı arkadaşlarının onları bir Şabat öğlesine davet etmeleri için yalvarmalarını haklı çıkarır.

3 ½ kap uzun, beyaz basmati pirinci
1 büyük bütün tavuk, derisi alınmamış
450 gr. yağsız ağır ateşte kaynatılmış et, küçük parçalara ayrılmış (1-2 santimetrelik küpler)
3 orta boy domates, tercihen çok kırmızı ve küp küp kesilmiş
1 küçük domates
1 küçük soğan
3 çay kaşığı domates salçası
2 çay kaşığı tuz
1 çay kaşığı karabiber
½-1 çay kaşığı kırmızı biber
4-5 yemek kaşığı yağ
5 yemek kaşığı baharat

Seçen Michael Rakowitz Çeviren Anita Sezgener

Tbeet (2013)

Tbeet (sometimes, 'Tinoori') (Chicken and chicken skin with stuffing and rice)
Tbeet, whose name comes from the verb meaning 'to remain', is the Iraqi variant of the slow cooked Shabbat (Sabbath) lunch meal. Because the laws of Shabbat prevent the initiation of any cooking, every Jewish community has its own 'hamin', or long-cooked dish. Just as chulent is the hamin of Jews from Eastern Europe, Tbeet is the Iraqi version, and many members of the community would consider no Shabbat complete without it. Aside from its religious and familial significance, this is a stunning dish in its own right. The flavours are marvellous – red rice rich with the flavour of chicken stock, tender chicken meat, crisped chicken skin, and a rice-based stuffing fragrant of cinnamon, cardamom and rose petals. And if done correctly, the appearance is no less impressive: A wreath of crisped rice frames both a roasted stuffed chicken and a stuffed chicken skin that has expanded to itself resemble a chicken.
The remarkable flavours and impressive appearance of this dish have caused it to become one of the exemplars of Iraqi Jewish cuisine, and a cause for non-Iraqis to beg for Shabbat lunch invitations from their Iraqi friends.
3 ½ cups long grain, white, basmati rice
1 large, whole chicken, not skinned, having good skin that is not torn
1 lb lean stew meat, cut into small chunks (¼ – ½ inch cubes)
3 medium size tomatoes, preferably very red, diced into small pieces
1 small tomato
1 small onion
3 teaspoons tomato paste
2 teaspoons salt
1 teaspoon pepper
½ – 1 teaspoon cayenne
4–5 tablespoons oil
5 tablespoons Bharat

Selected by Michael Rakowitz

Yevgenia Belorusets

Sınırlarımızı Korumak (2014)

Ülkemizde pek sık rastladığımız o kuşatma altındakiler, yaklaşmakta olan düşmanlara karşı genellikle temel bir teknik kullanır: Yoksulluğun yenilmez sis perdesi. Sokaktaki adam, onun eyleminin kesin mekanizmasını henüz açığa çıkarmış değildir. Ama bunun gibi bir şeyi devreye sokar. Belli bir menzile girdiğinde, düşman, mide ağrısı, bulantı ve baş dönmesinin eşlik ettiği çaresizlik ve çöküntü duyguları altında ezilecektir.

Asla terk edemeyeceği bir yere gelmiş olduğunu görecektir, çünkü otobüs bileti bile çok pahalı gelecektir. Aslına bakılırsa, kendi arkadaşları ve akrabalarının içindeki en yorulmak bilmezler bütün otobüsleri hurdaya çıkarmak için çoktan parçalara ayırmışlarsa, nereden bir otobüs bulacaklardır ki?

Bu düşüncelere direnmek için son bir çaba gösterdiğinde, düşman geçmiş anılarını canlandırmayı deneyecek ve bu ziyaretin amacını hatırlamaya çalışacak. Ama nafile. Şaşkınlıktan donup kalmış halde başını eğip öyle aptal aptal dikilecek, günlük erzakla takas edeceği bir miktar kömür çıkarmak için nerede bir delik bulabileceğini düşünüp duracaktır.

Seçen Nikita Kadan Çeviren Münevver Çelik

Protecting Our Borders (2014)

The besieged, of which there are plenty in our country, usually deploy a basic technique against approaching enemies: the invincible smokescreen of poverty. The man on the street has not yet uncovered the exact mechanism of its action. But it works something like this.

As he comes within a certain range, the enemy will be overwhelmed with feelings of despair and depression, accompanied by stomach-ache, nausea and dizziness.

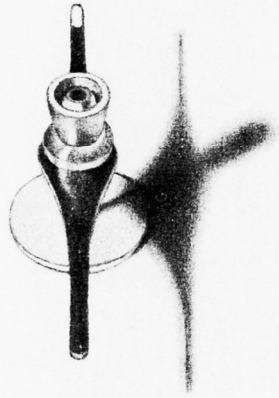
He will see that he has reached a place that he will never be able to leave, for even a bus ticket will seem an exorbitant expense. And indeed, how can he find a bus when they were all long ago dismantled for scrap by the more energetic among his own friends and relatives.

As he makes a last-ditch effort to resist these thoughts, the enemy will try to recover past memories, and attempt to remember the purpose of his visit. But to no avail. Hanging his head in stunned amazement, he will stand there like a fool, pondering where he might find some hole in the ground from which to grab a couple of lumps of coal to exchange for a day's ration.

Selected by Nikita Kadan Translated by Anna Gunin

Çizimler

Drawings



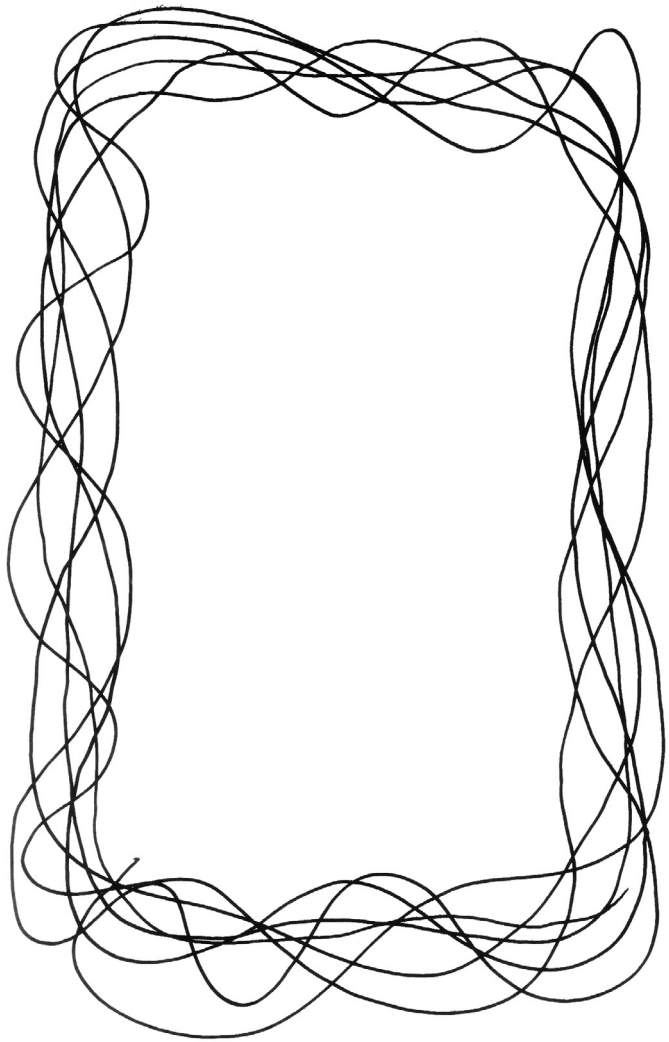
Giovanni Anselmo

Mentre l'ago magnetico e la pietra si orientano, la luce focalizza

Manyetik iğne ve taş yönünü bulduğu sırada ışık odaklanıyor

While the magnetic needle and the stone orient themselves, the light focuses

2015

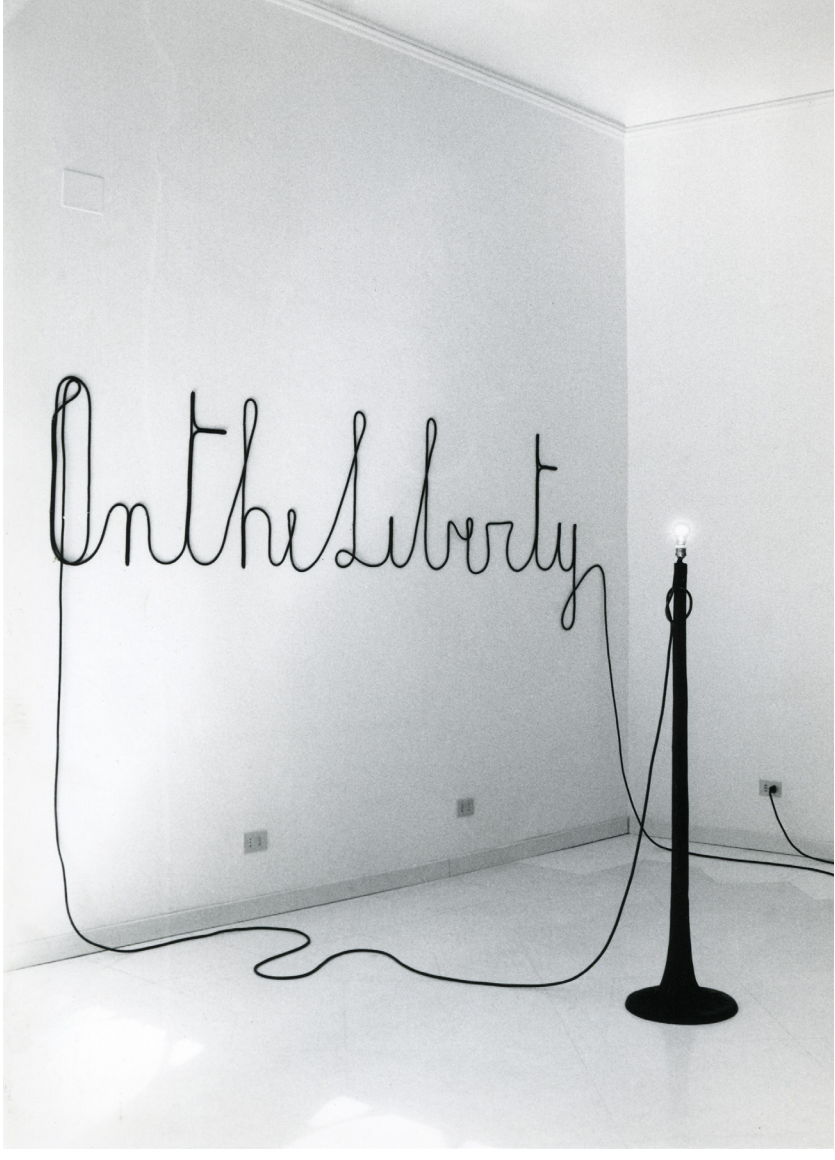


Cevdet Erek

SSS - Sahil Sahnesi Sesi |
Halı İçin Tema ve Çeşitlemeler
(Arapça baskı, Kayfa-ta, 2014)
için kapak bordür çizimi

Border drawing for the cover of *SSS - Shore Scene Soundtrack* |
Theme and Variations for Carpet
(Arabic Edition, Kayfa-ta, 2014)

2014



Fabio Mauri

Özgürlük Üzerine

On the Liberty

1990

Studio Fabio Mauri, Associazione per l'Arte e per l'Esperimento del Mondo Koleksiyonu / Collection Studio Fabio Mauri, Associazione per l'Arte e per l'Esperimento del Mondo



Giuseppe Pellizza da Volpedo

Studio per Il Quarto Stato
(Gruppo di lavoratori)

Il Quarto Stato için eskiz
(İşçi grubu)

Study for *Il Quarto Stato*
(Group of workers)

1898-1899

© Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma / Courtesy of Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

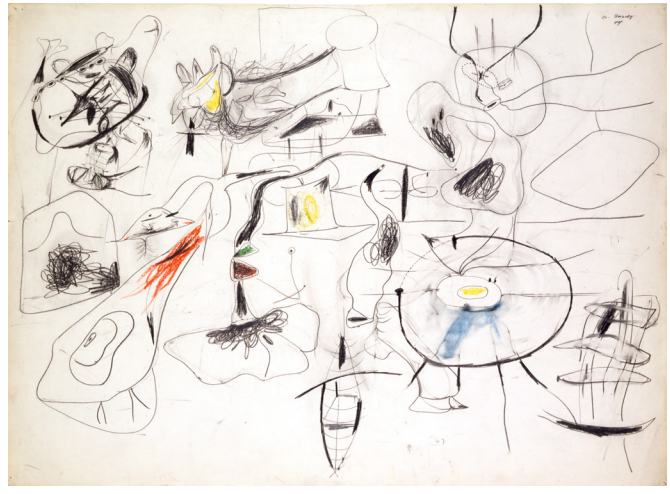


Artıkişler Kolektifi

Akıl Takılması
videosundan bir imaj

Video still from
Haunted Reason

2012



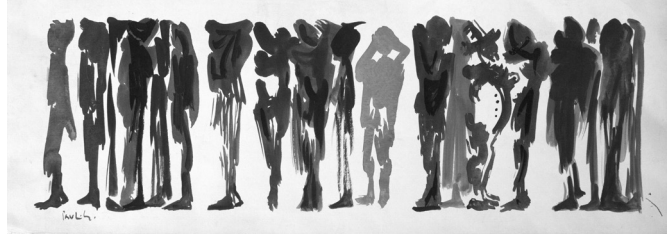
Arshile Gorky

Ermeniler Diyarı

Vale of the Armenians

1944

© CAM-Fundação Calouste
Gulbenkian, Artists Rights Society, NY



Paul Guiragossian

Le Passé et Le Présent

Geçmiş ve Şimdiki Zaman

The Past and the Present

1991

Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation

my own father, who was a staff-officer of the Ottoman Empire, was a commander in that battle, and was wounded both in the back of his head, and on his leg. I will come back to that.



There's great irony in the fact that on April 24th 1915, while the great battle for the Dardanelles was starting, the police in Istanbul was rounding up some 200 prominent Armenians for deportation and probably assassination. The story is well known. But we can ask the question: what was going on for that arrest to happen?



We have to make a voyage. A travel, back. Go to 1821, exactly a century before

Etel Adnan

Osmanlı İmparatorluğu'nun
Son Döneminden Aile Hatıraları

Family Memoirs on the End
of the Ottoman Empire

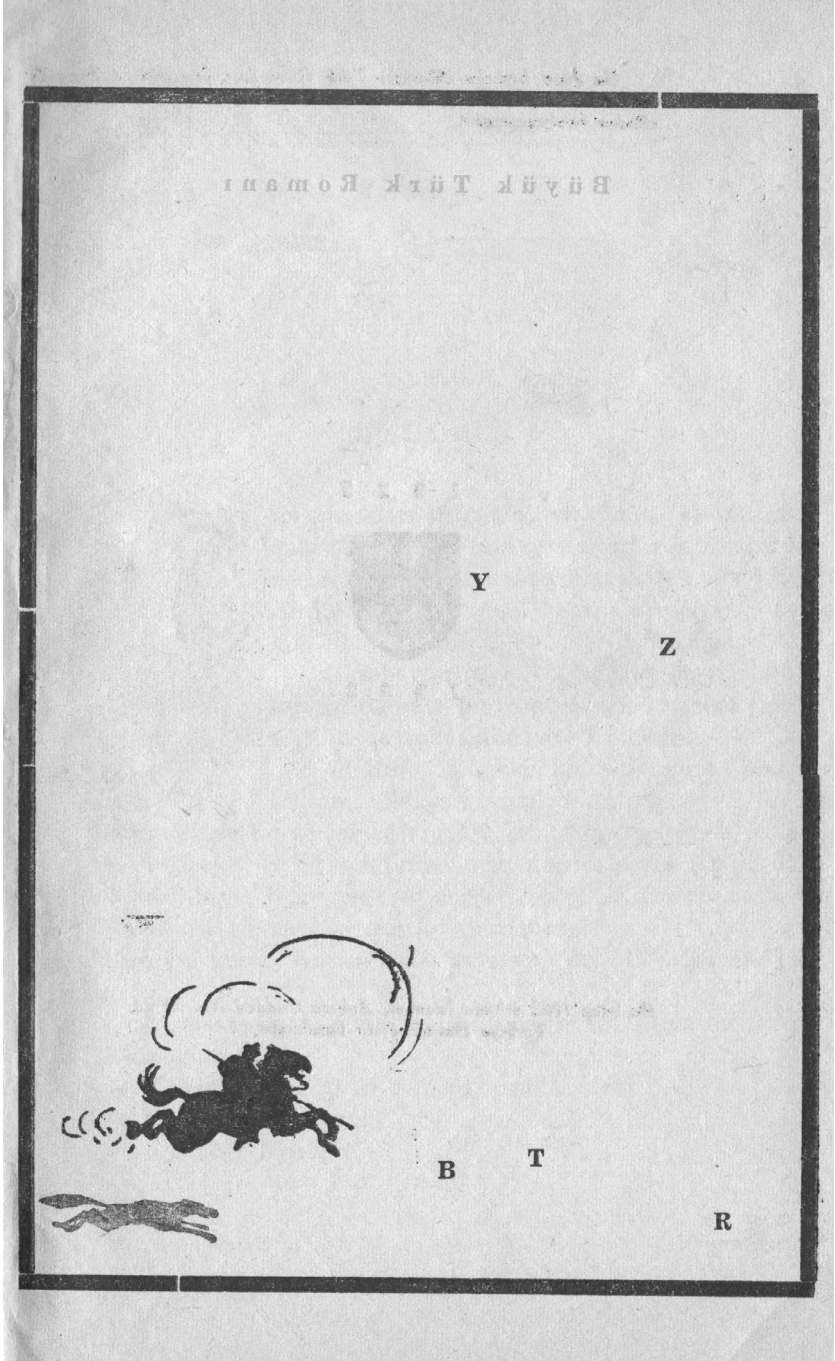
2015

Esra Ersen

Büyük Türk Romanı

Great Turkish Novel

2015





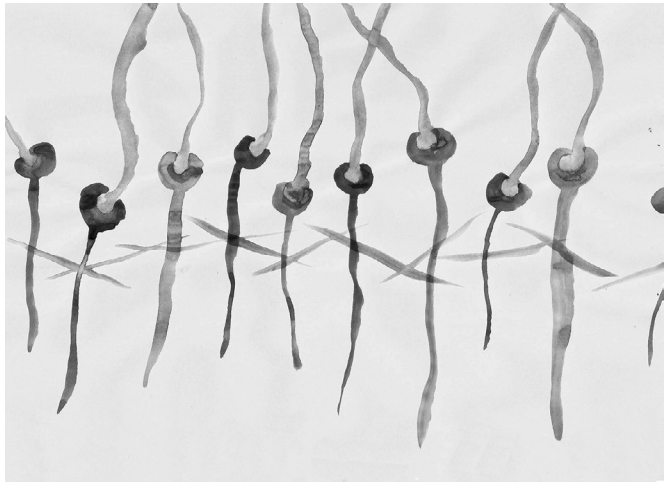
Wael Shawky

اسرار كربلاء

Kerbela'nın Sırları

The Secrets of Karbala

2015



İz Öztat
& Fatma Belkıs

Geleceğin kuzeyindeki nehirlerde 13

In the rivers north of the future 13

2015

Kamusal bilgi alanına ithaf edilmiştir. /
Dedicated to the public domain.

Meriç Algün Ringborg

Mikelanj'dan sonra *Davut* için alçıdan yapılmış incir yaprağının arka kısmından görünüm, bir ihtimal D. Brucciani & Co firması tarafından, Londra, İngiltere, BK. REPRO. 1857A-161

Detail of the conservation shot of the reverse of the plaster cast fig leaf for *David* after Michelangelo, perhaps by the firm of D. Brucciani & Co, London, England, UK. REPRO. 1857A-161

1857 dolayları / circa 1857

© Victoria and Albert Museum, London



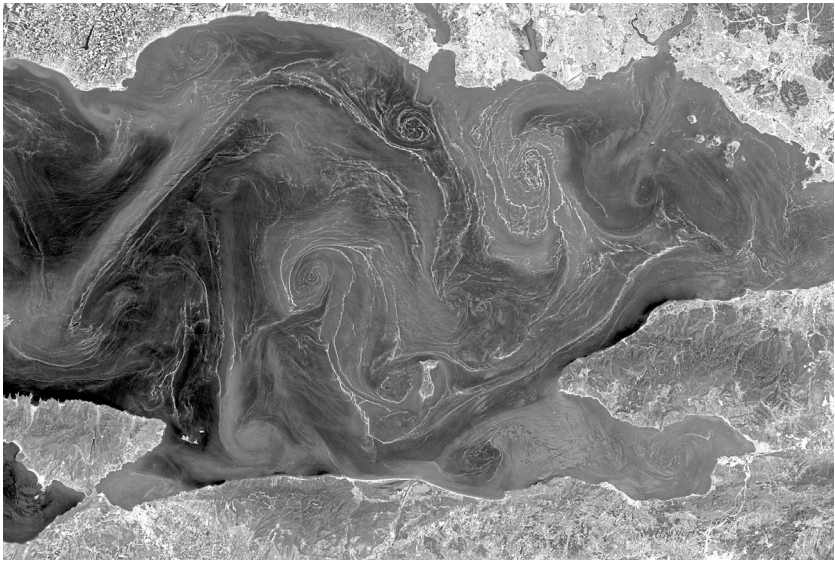
Anna Boghiguian

Tuz Devinimi

Salt Motion

2015





Emin Özsoy

NASA Dünya Gözlemevi, Marmara Denizi'ndeki spiral anaforlar, jetler ve dinoflagellat çoğalmaları (kırmızı gelgit)

NASA Earth Observatory, Spiral eddies, jets and dinoflagellate blooms (red tide) in the Marmara Sea

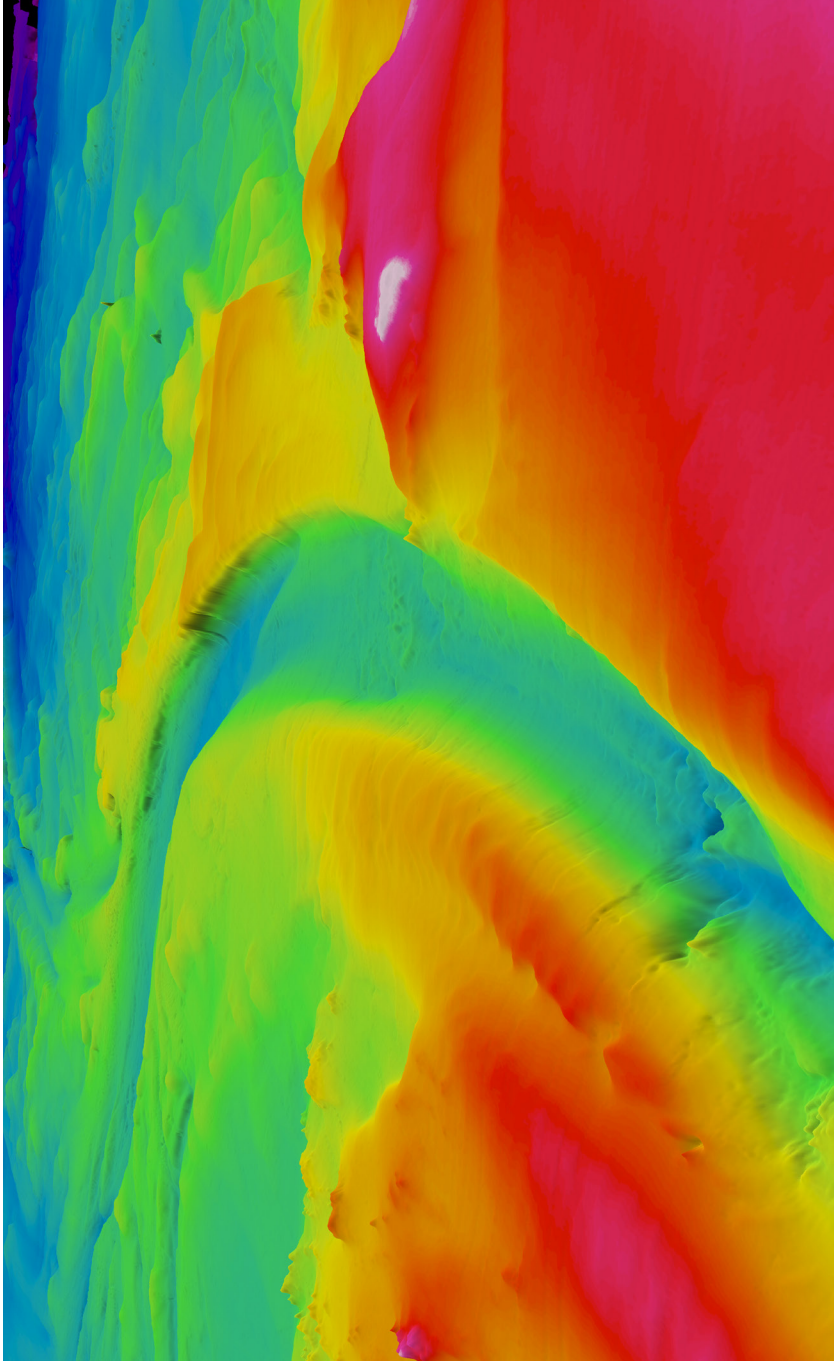
2015

Jeffrey Peakall

Yeraltı nehirleri dünyanın okyanus tabanlarında binlerce kilometre uzanabilir, fakat akışları çoğunlukla, bu görüntüde olduğu gibi laboratuvar deneyleriyle bilinebilmektedir. Bu görsel, daha büyük bir su dolu tankın dibinden ilerleyen daha yoğun akımlarla, kıvrımlı denizaltı kanallarındaki akımı göstermektedir. Kanalın yaklaşık genişliği 20 cm'dir.

Underwater rivers can extend for thousands of kilometres across the world's ocean floors but their flows are mainly known from laboratory experiments, such as the one shown here. The image shows flow through a sinuous underwater channel, with a denser current flowing at the bottom of a larger water-filled tank. The channel is approximately 20 cm wide.

2010





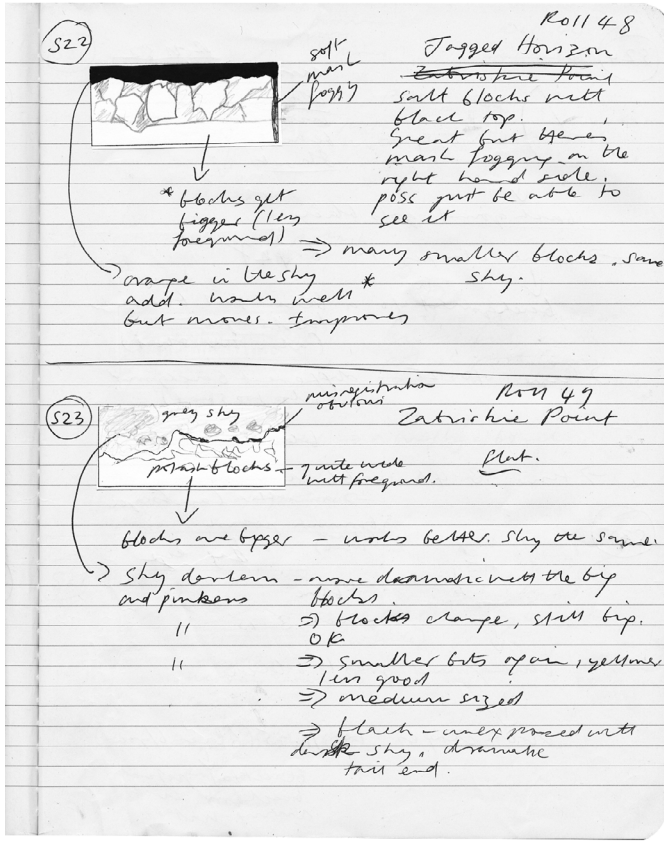
Robert Smithson

Dönen Dalgakıran ile Küçük Ada

Spiraling Jetty with Small Island

1970

© The Holt-Smithson Foundation,
lisans / licensed by VAGA, New York



Tacita Dean

JG kesme kitabından notlar

Notes from *JG* cutting book

2012

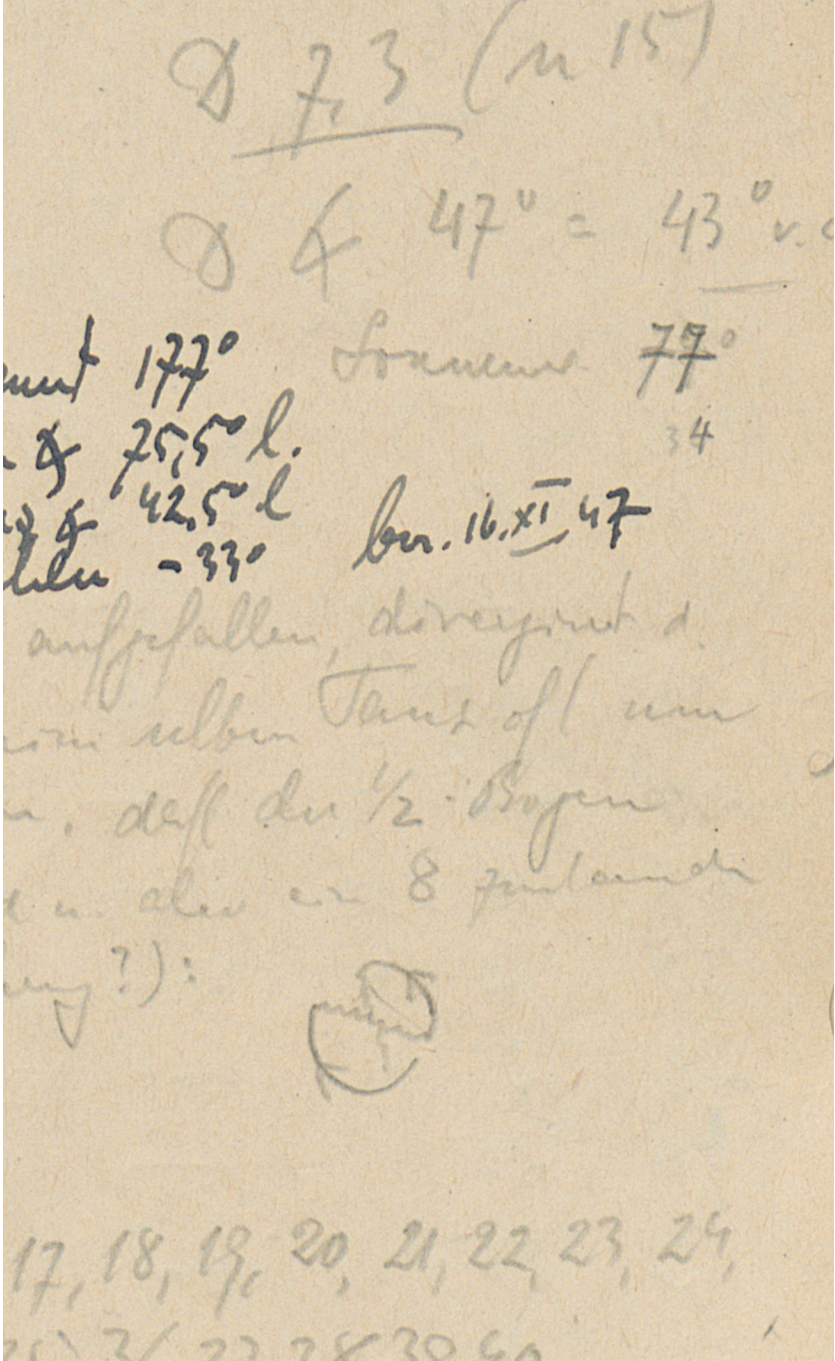
Karl von Frisch

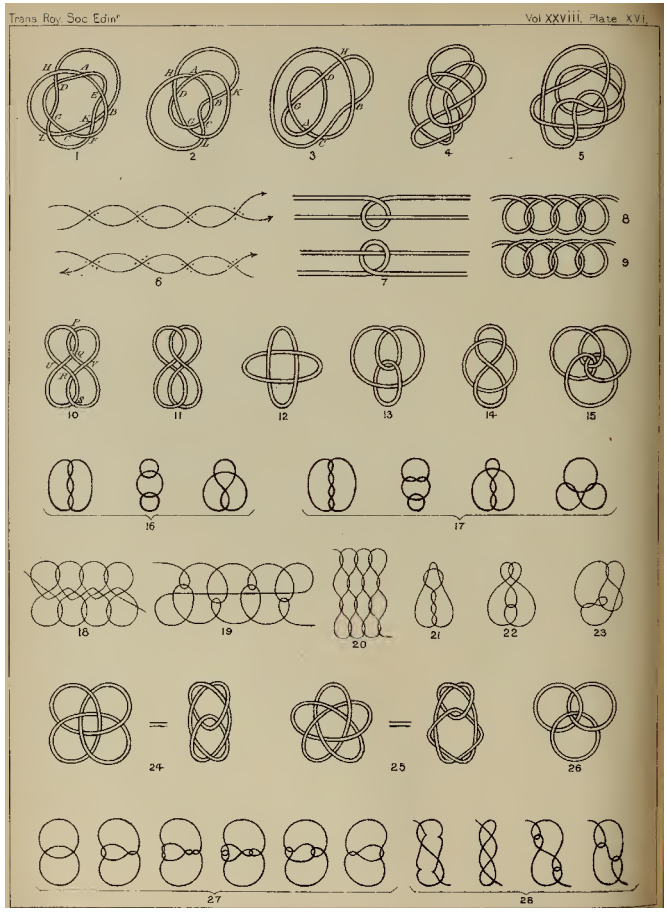
İlk arı dansı çizimi, yayımlanmamış defterlerden alınmıştır

First drawing of bee dance, extracted from unpublished notebooks

1945

Bayerische Staatsbibliothek Arşivleri, Münih - Ana 540.A.III.1945. II: s. 31 / the Archives of Bayerische Staatsbibliothek, Munich - Ana 540.A.III.1945.II: p.31



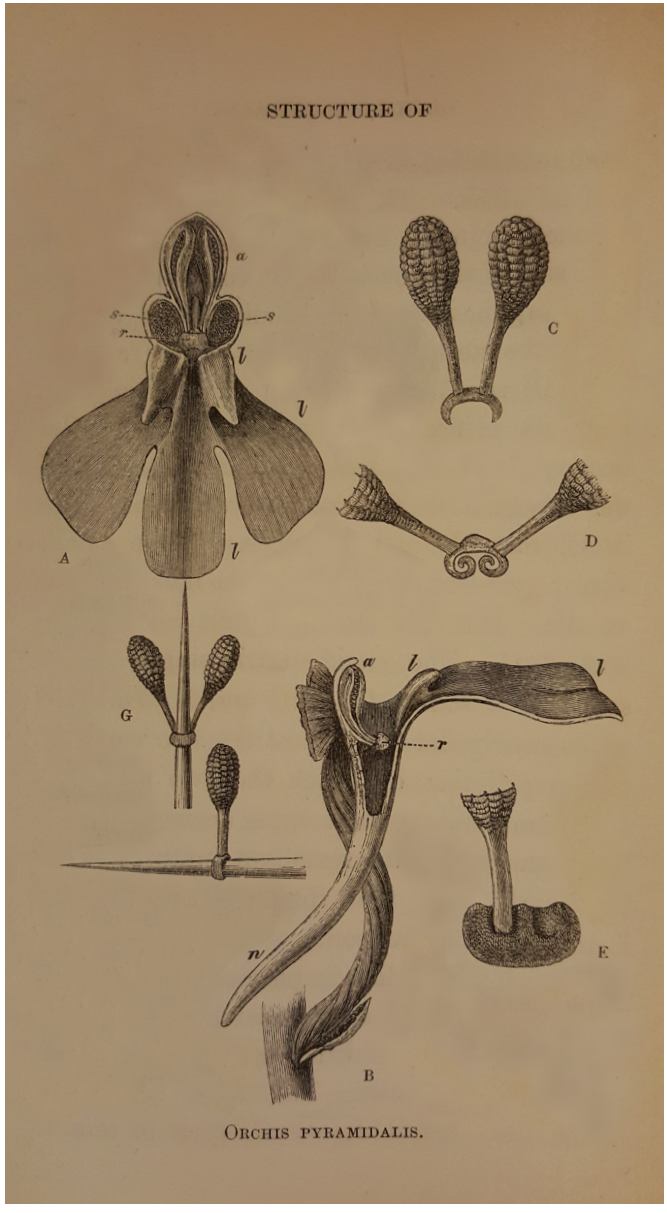


Peter Tait

Bilimsel Denemeler kitabından düğüm çizimleri - Cilt XXVIII, Levha XVI

Knot drawings from *Scientific Papers* - Vol. XXVIII, Plate XVI

1898



Charles Darwin

Britanya Orkidelerinin ve Yabancı Orkidelerin Böceklerce Döllenmelerindeki Türlü Seçenekler Hakkında: ve Çapraz Döllenmenin İyi Etkileri Hakkında kitabından, s. 22

Page 22 from the book *On the Various Contrivances by Which British and Foreign Orchids Are Fertilised by Insects: and on the Good Effects of Intercrossing*

1862

California Polytechnic State University Koleksiyonu / Collection California Polytechnic State University



Adrián Villar Rojas

Lo que el fuego me trajo

Ateşin bana getirdiği

What the fire brought me

2008



Émile Gallé

Korkuluk Şeklinde Vazo

Baluster-Shaped Vase

1895-1900

Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu /
Collection Arkas Art Center



Pierre Huyghe

Derin Zemin

Abyssal Plain

2015

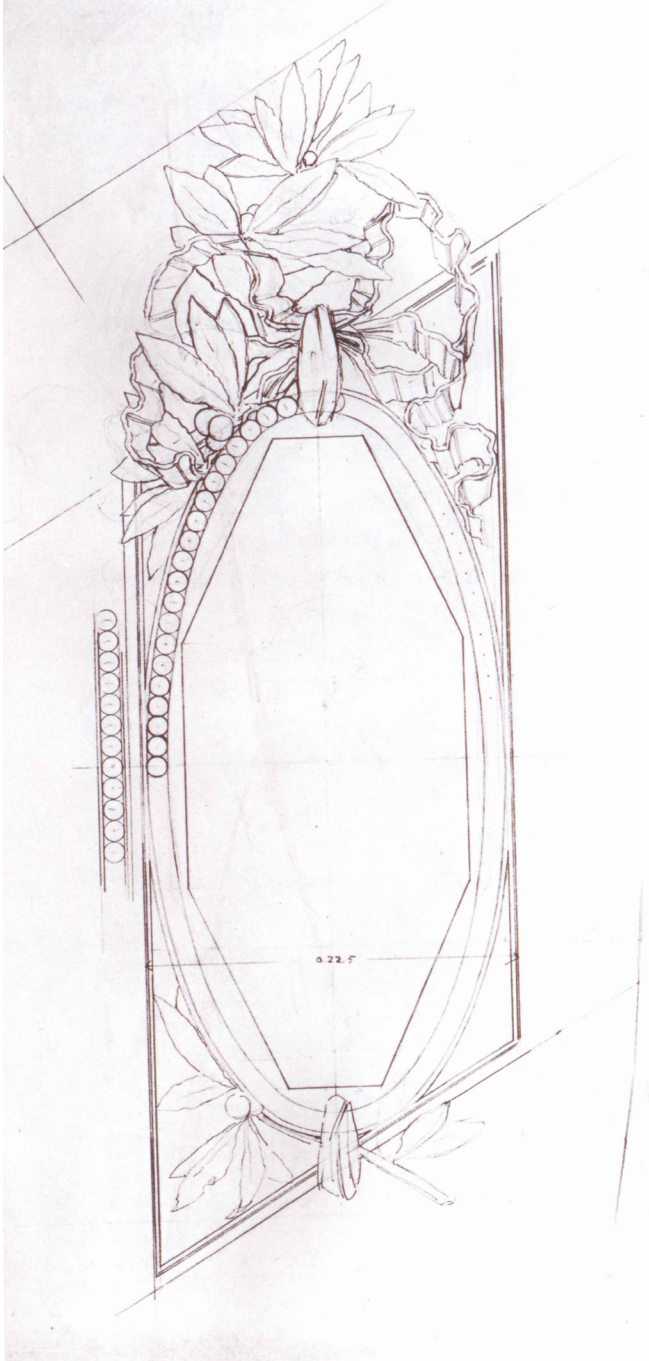
Raimondo Tommaso D'Aronco

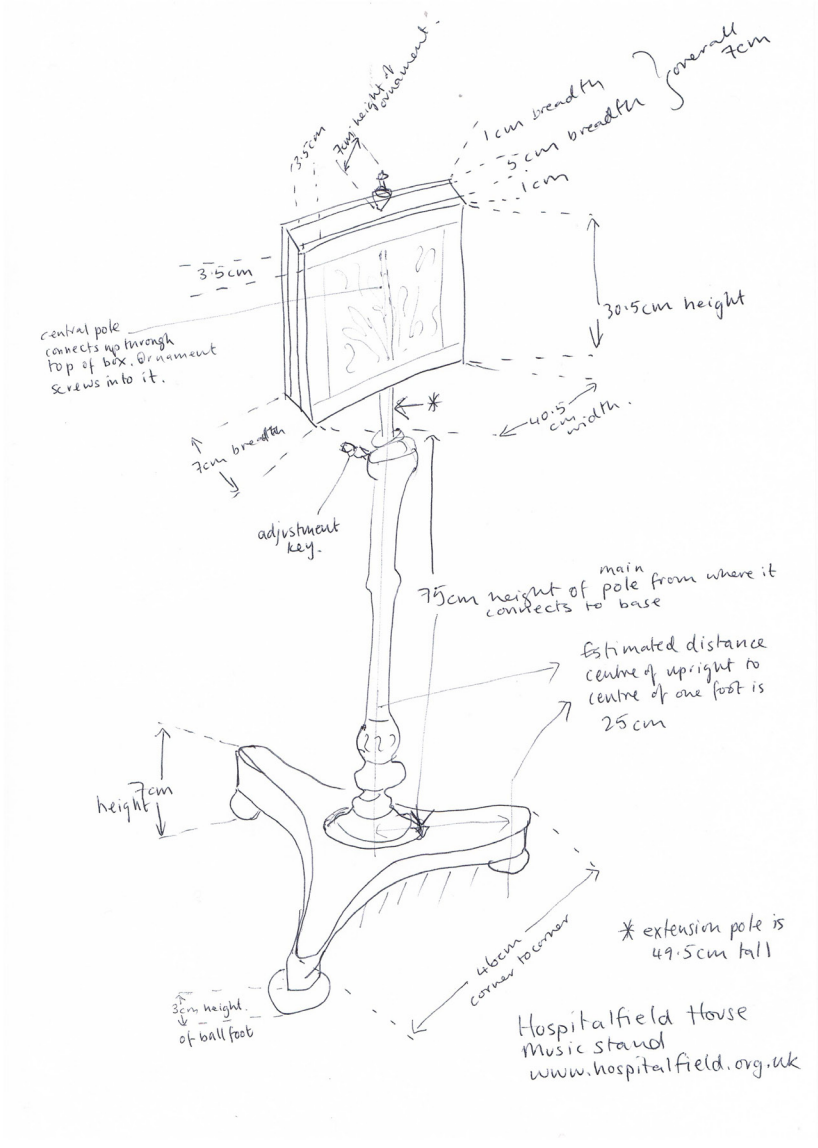
Casa Huber a Tarabya – studio per un particolare della balaustra

Tarabya'da Huber Yalısı – tırabzandan bir ayrıntı için taslak

Huber House at Tarabya – studies on a detail of the balustrade

1906



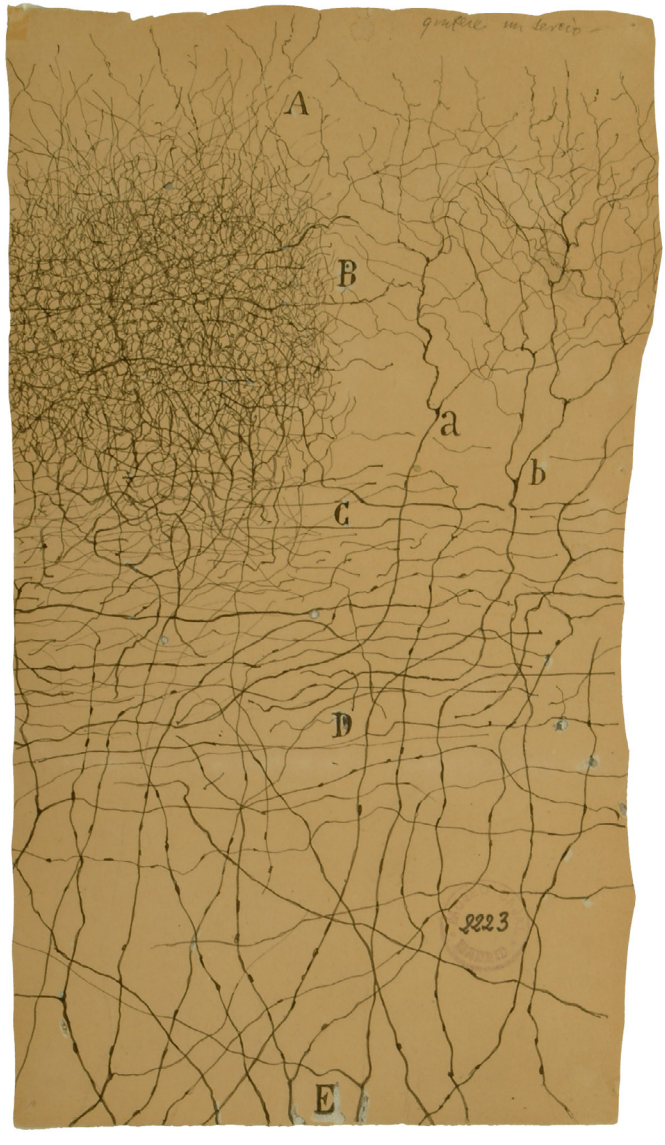


Song-Ming Ang

Müzik standının Laura Simpson tarafından yapılan boyut eskizi, Hospitalfield Arts

Dimensions sketch of music stand by Laura Simpson, Hospitalfield Arts

2015



Santiago Ramón y Cajal

Frontal korteks kıvrımlarına doğru yükselen seviyede insan beyin korteksinin duyusal sinir ağı.

1899 dolayları / circa 1899

Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal

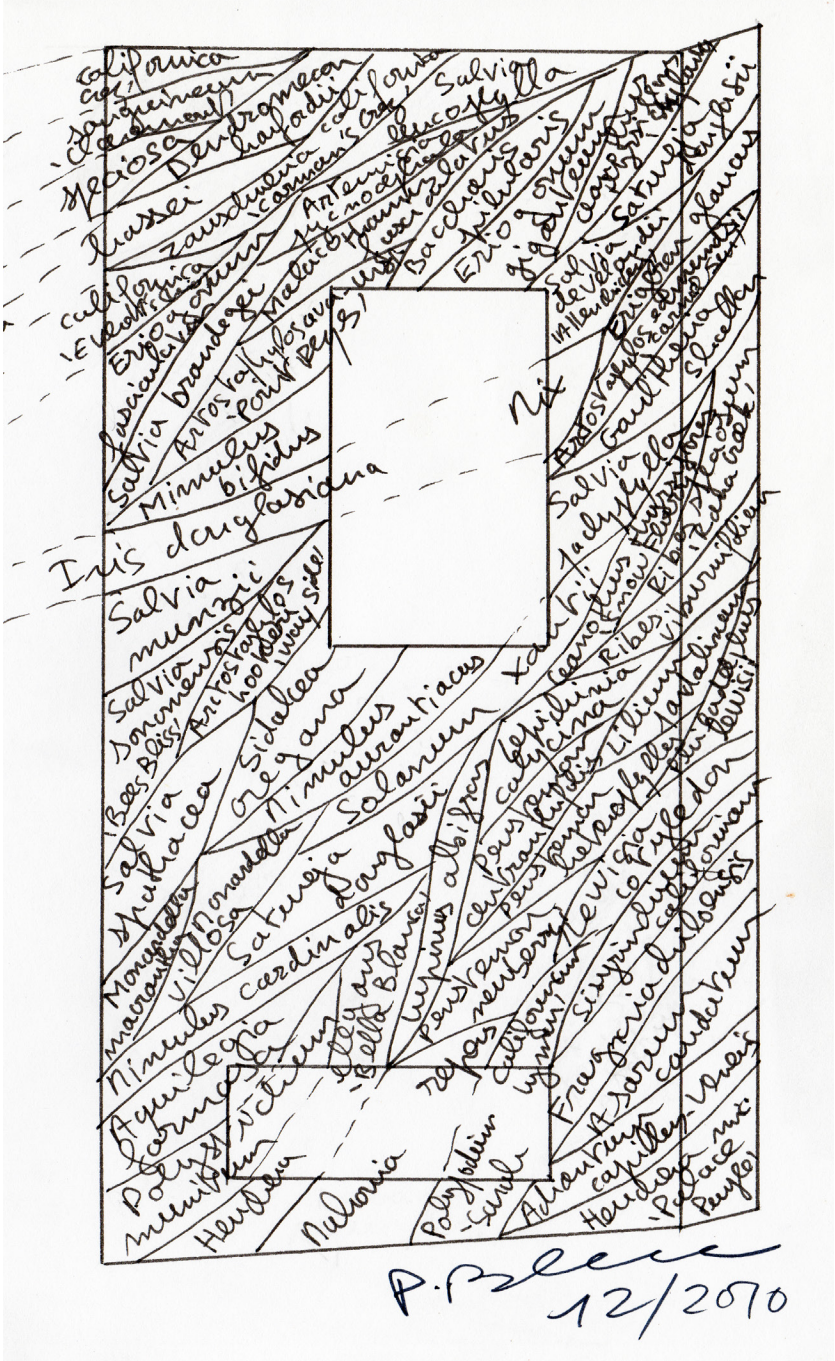
Sensory plexus of the human cerebral cortex at the level of the ascending frontal convolution.

Patrick Blanc

Drew Okulu dikey bahçesi için çizim

Drawing for Drew School vertical garden

2010





Frans Krajcberg

Floração

Çiçeklenme

Blossom

1968

Fernanda Feitosa ve Heitor Martins Koleksiyonu / Collection Fernanda Feitosa and Heitor Martins

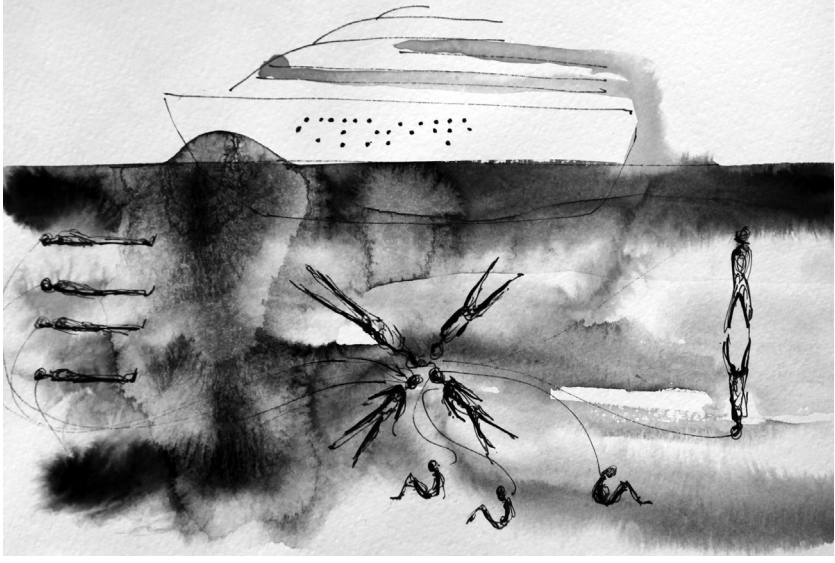
Pınar Yoldaş

kardiyak çalışmaları

cardiac studies

2015





Marcos Lutyens

Neurath'ın Gemi Askıları için
tümevarımsal partisyon

Neurathian Boatstrap inductive score

2015



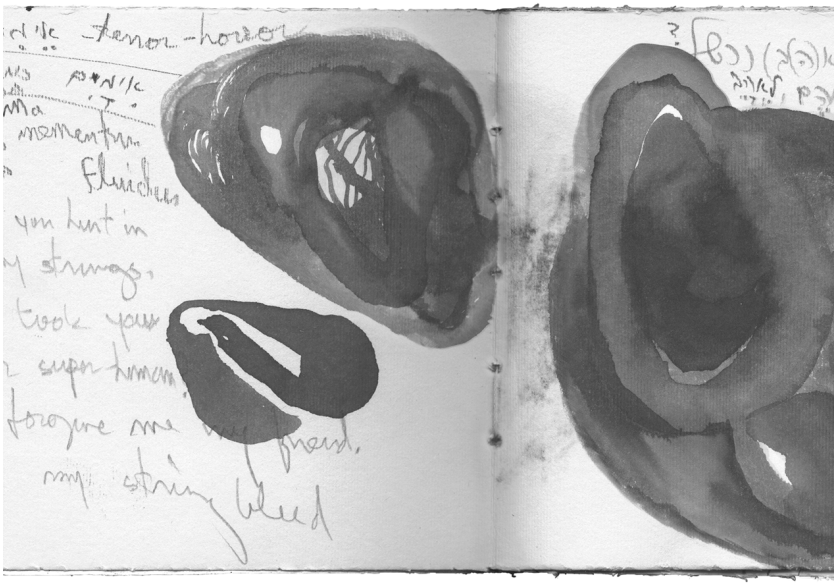
Vilayanur S. Ramachandran

Nörobilimci Vilayanur S. Ramachandran tarafından 1993'te yapılan ilk orijinal hayalet uzuv sendromu terapötik kutusu

Original first phantom limb syndrome therapeutic box built by neuroscientist Vilayanur S. Ramachandran, in 1993

2015

Fotoğraf / Photo: Marcos Lutyens



Bracha L. Ettinger

Defter

Notebook

2013



Ellen Gallagher

DenizAyısı

SeaBear

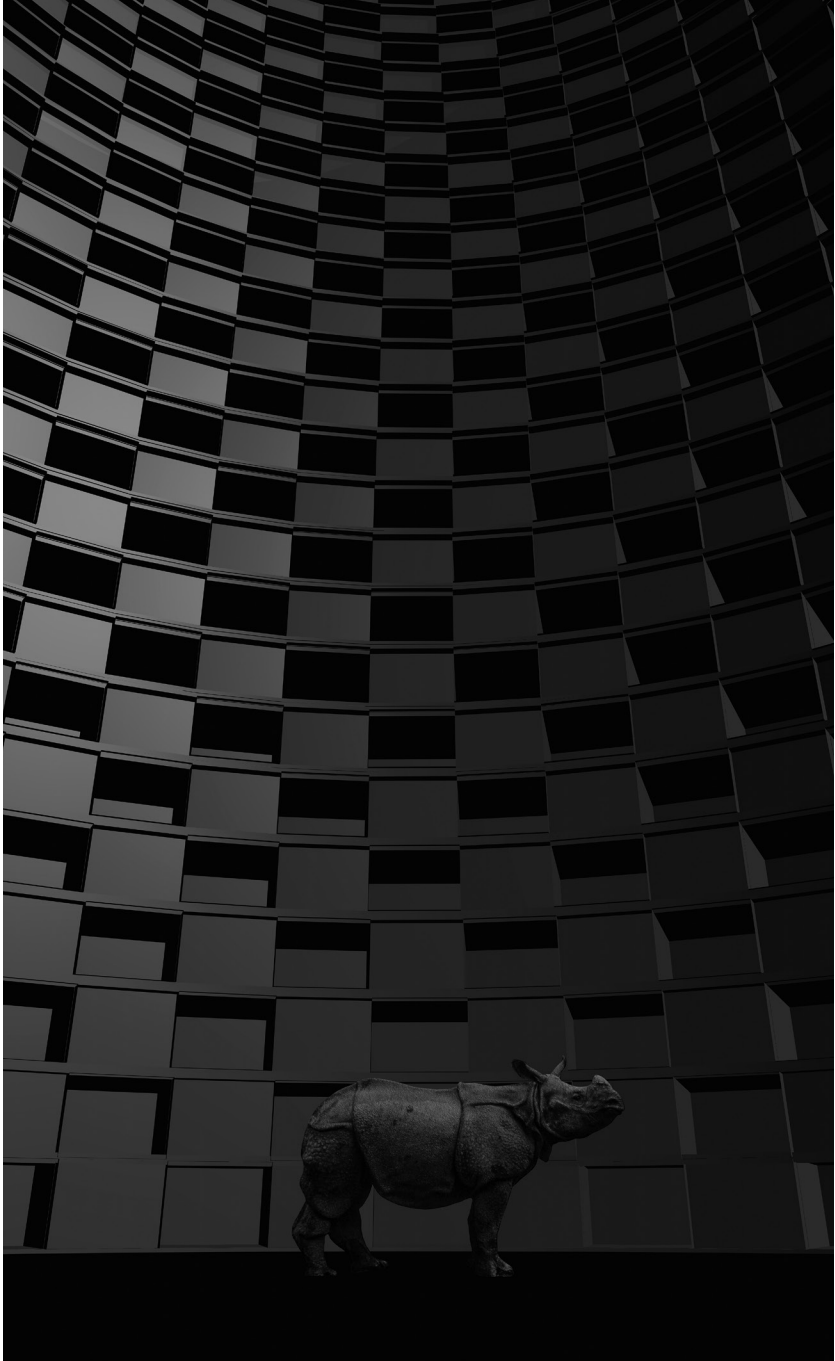
2015

Edgar Cleijne & Ellen Gallagher

Drowned Forest'tan bir kare
(16mm film)

Still image from *Drowned Forest*
(16mm film)

2015

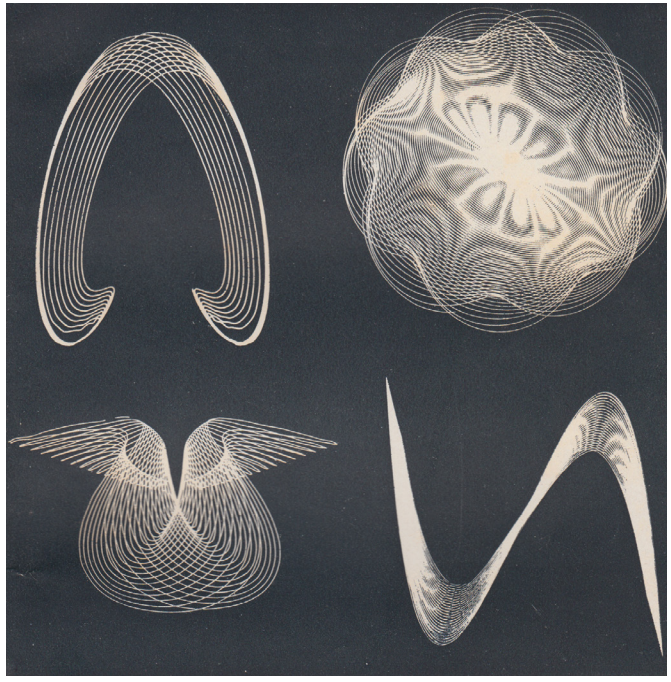




Susan Philipsz

Elettra

2015



Annie Besant & C. W. Leadbeater

Sarkaçlarla Oluşturulmuş Şekil
Annie Besant ve C. W. Leadbeater'ın
Düşünce Şekilleri kitabından görsel (s.b.)

Form Produced by Pendulums
Illustration from Annie Besant and C. W. Leadbeater, *Thought-Forms* (p.30)

1905

Fredrik Carl Mülertz Størmer (Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite)

Nordlys, Tromsø

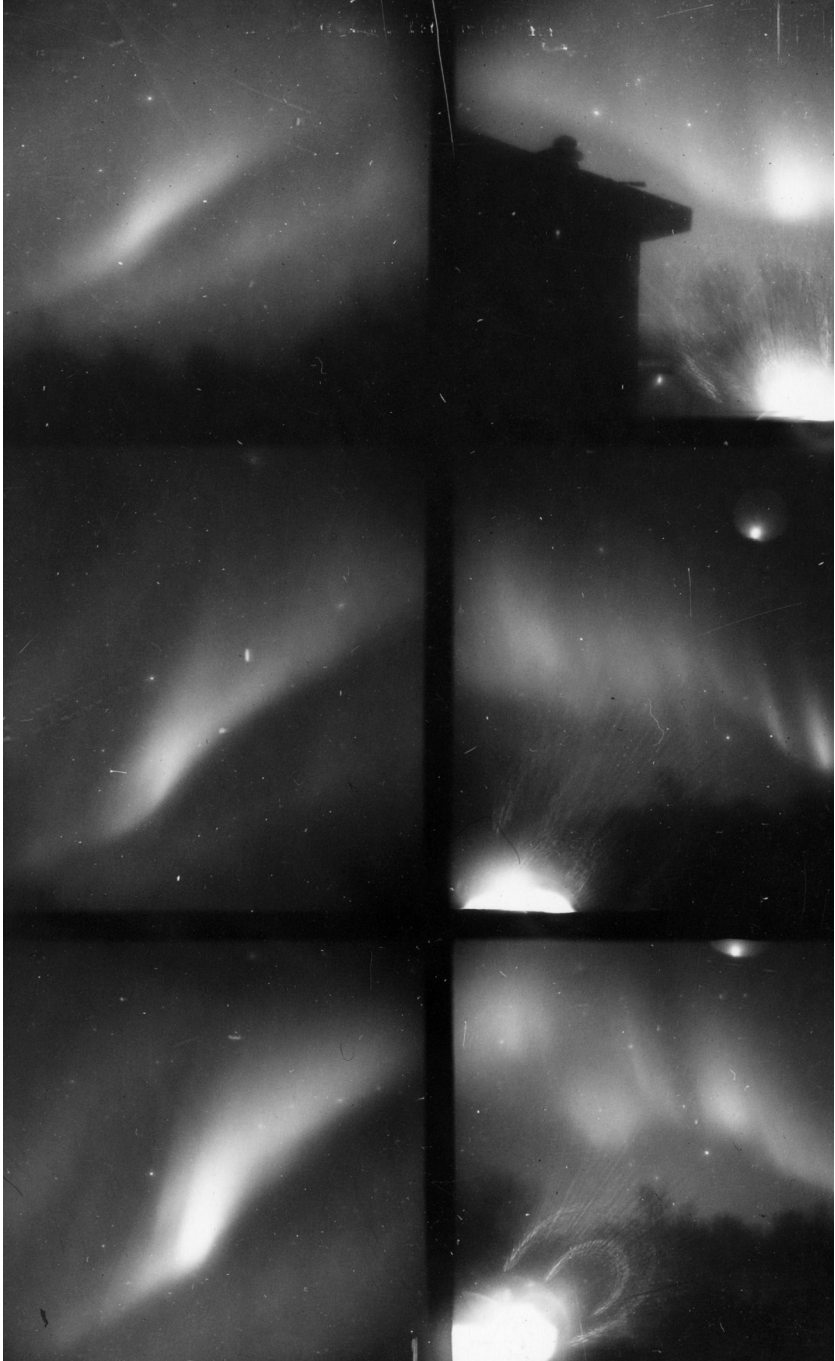
Kuzey Işıkları, Tromsø

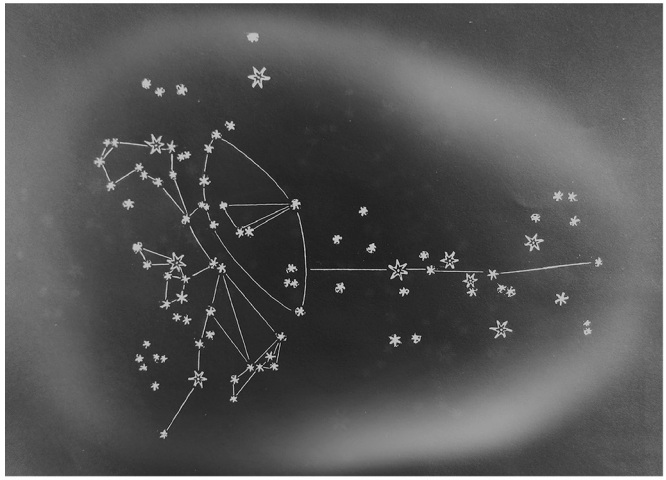
Northern Lights, Tromsø

1930

Fotoğraflar / Photos: Carl Størmer

Norsk Teknisk Museum Koleksiyonu / Collection The Norwegian Museum of Science and Technology







Andrew Yang

Takımyıldızlar yıldızlar için
neyse fikirler de nesneler için o

Ideas are to objects as
constellations are to stars

2015

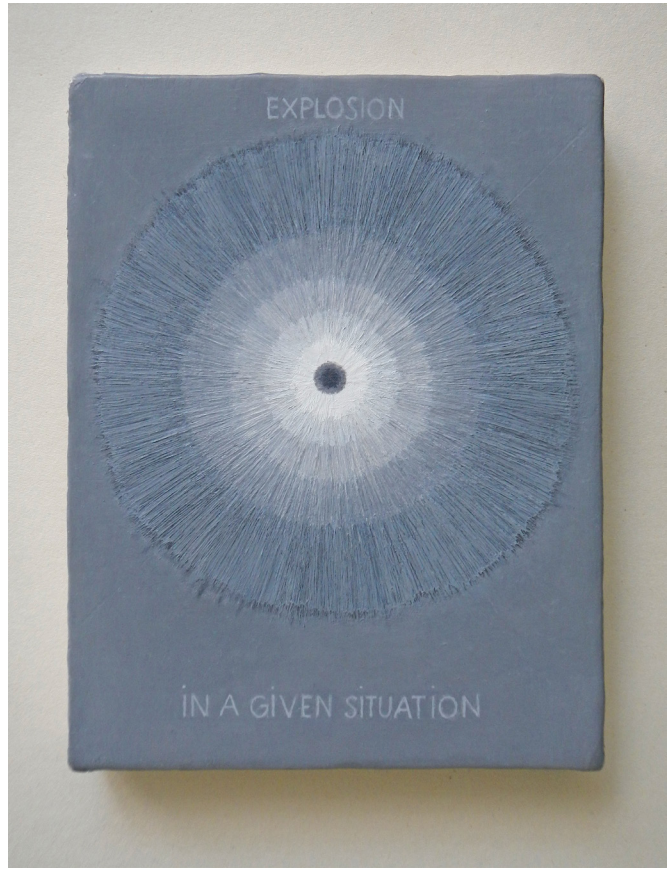


Sarkis

Birinci veya İkinci Dünya Savaşı'ndan, ya da bir karnavaldan anonim görüntü. Sanatçı tarafından 80'li yıllarda Berlin'de rastladığı bir kitaptan kayıt altına alınmıştır.

An anonymous view from the Second or the First World War, or a celebration. Recorded by the artist from a book he found in Berlin during the 1980s.

tarih bilinmiyor / date unknown

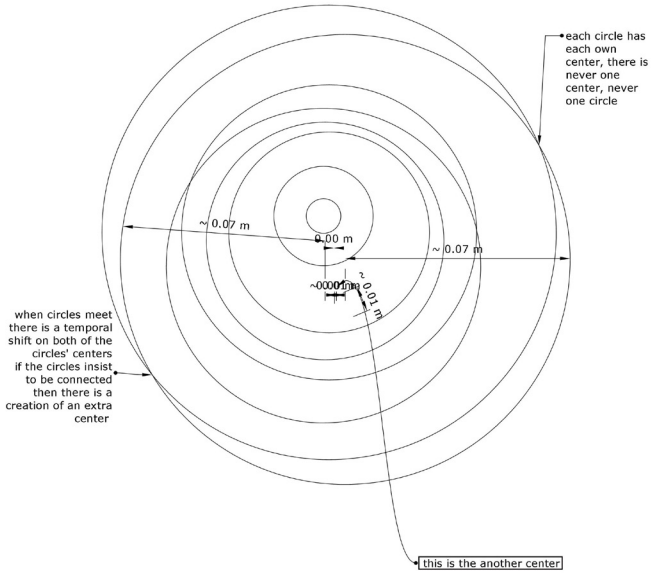


Francis Alÿs

Patlama

Explosion

2010

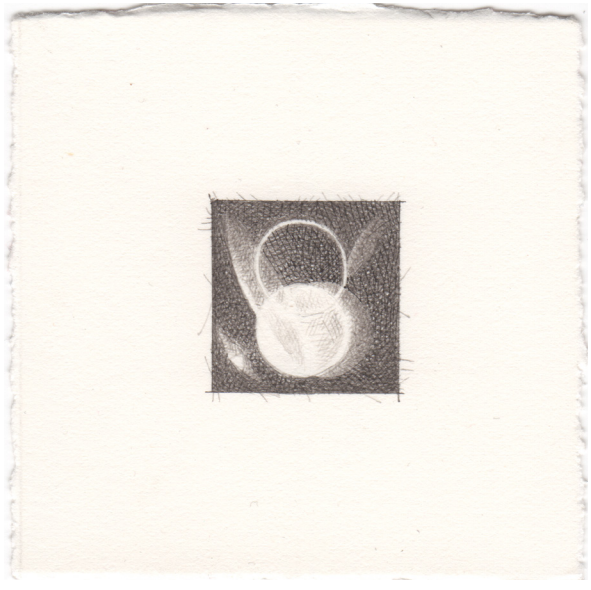


Georgia Sagri

Başka Bir Merkez

Another Centre

2015



Christine Taylor Patten

M.S. 1364 - "mikro/makro:
2001 çizim" serisinden

1364 A.D. - from the series
'micro/macro: 2001 drawings'

2007

Daria Martin

At the Threshold film çekiminden kare
(16mm film, 18'', 2014–15)

Production still from *At the Threshold*
(16mm film, 18'', 2014–15)

2014

Fotoğraf / Photo: Thierry Bal





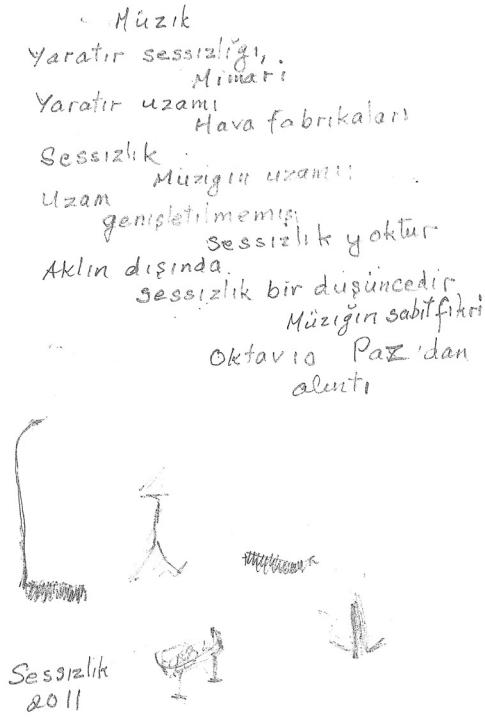
Fahrelnissa Zeid

Füreya Korel Portresi

Portrait of Füreya Korel

1945

Oya ve Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu / Collection Oya and Bülent Eczacıbaşı

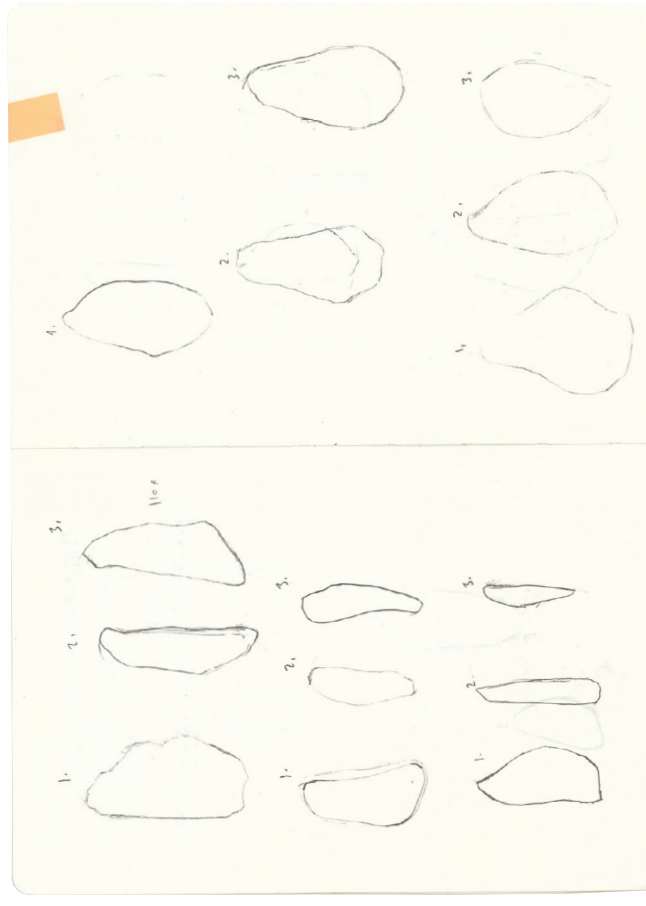


Füsun Onur

Sessizlik

Silence

2011



Deniz Gül

Taş

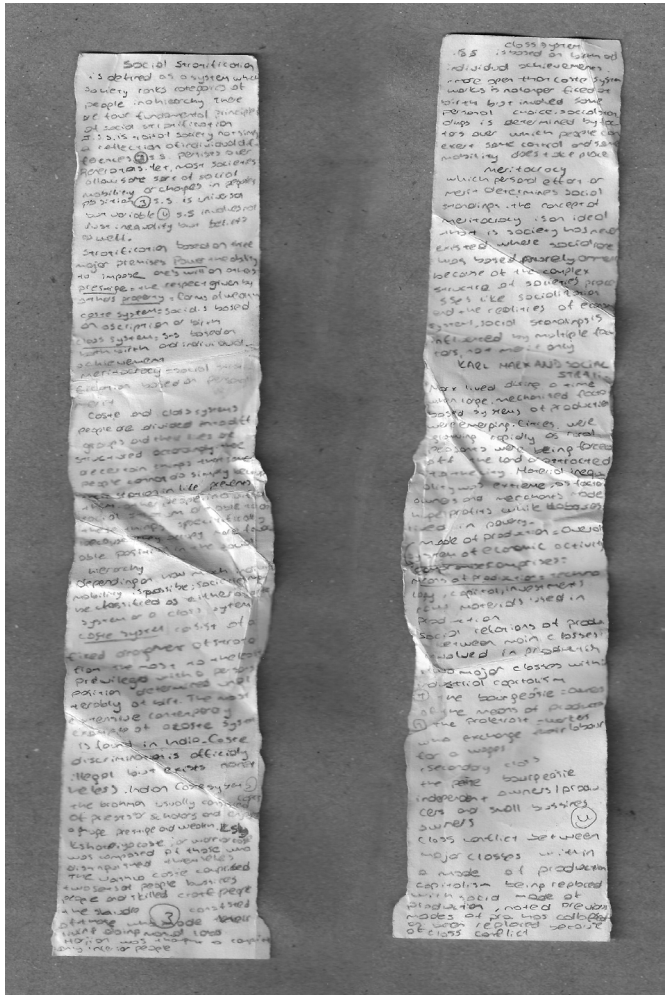
Stone

2012

Terimler Sözlüğü / Glossary*

Sociology: Sociology is the system of human societies and the scientific study of human social life. **Means of production:** Technology, capital, investments, and raw materials. **Market Value:** Market value is final goods and services produced within a country in a given period of time. **Mercantilism:** Economic nationalism. The state should use their economy strength to further their national interest and use their power for their economic strength. **State:** State is utmost form of existence and it is the community of self-sufficient people. **Class system:** Social stratification based on both birth and individual achievement. **Bourgeoisie:** Owners of the means of production. **Alienation:** Alienation is one of the effects of exploitation. Workers are not able to live as they naturally would. **Vergi:** Devletin, kamu harcamalarını karşılamak amacıyla toplumu meydana getiren kişi ve kurumlardan ödeme güçlerine göre, karşılıksız ve zorla aldığı ekonomik değer. **Girişimci:** Risk alan, bir iş fikrini yaşama geçiren, bu amaçla emek, sermaye, bilgi ve doğal kaynakları bir araya getiren kişidir. **Risk:** It is an uncertain event that could have a positive or negative effect on your project. **Collectivist:** A collectivist is someone who believes in the importance of a group of people rather then separate individuals. **Democracy:** rule of law, respect for minority. **Forum:** Roma'da toplumsal ocağın kurulduğu yer. Asıl olarak bataklık bir zemin. **Power:** V x I **Terrorism:** Terrorism is a form of violence that aims to achieve its objectives through creating a climate of fear and apprehension. **Seçkinleştirme:** Kol gücüyle çalışanların ya da marjinal grupların yaşadığı mahallelerin daha yüksek gelirli kesimlere yönelik olarak restore edilmesi, şehir içinde kalmış fabrika, liman, depo yapılarının müze, konser ve kongre salonu, galerilere dönüştürülmesi. **Concrete:** P.C, water, sand and gravel. **Deprem:** Yer kütlenin üst kısmının uzun bir zaman aralığında biriken gerilimlerin kayaların dayanımını aşınca enerjisini aniden boşaltması. **Felek:** Gök, gökyüzü, sema, baht, talih. **Intelligence:** An assortment of mental abilities including; verbal and mathematical skills, memory and recall, reasoning and problem solving. **Kültür:** doğanın dışında insanın yarattığı her şey. **Situasyonizm:** 1960'lardaki siyasetten doğrudan etkilenmiş ve hatta durumu da etkileyen sanatla ilişkili gruplardan biridir. **Kavramsal Sanat:** Bir sanat eserinde klasik estetik ya da malzemelerden çok düşüncenin, fikrin öne çıktığı sanat ürünlerini tanımlar. **Ekran:** Bir elektronik devreyi kısmen veya tamamen örten iletken malzemelerden yapılmış ve hacme uygun şekil verilmiş bir tabakadır. **Hardware:** The machine itself.

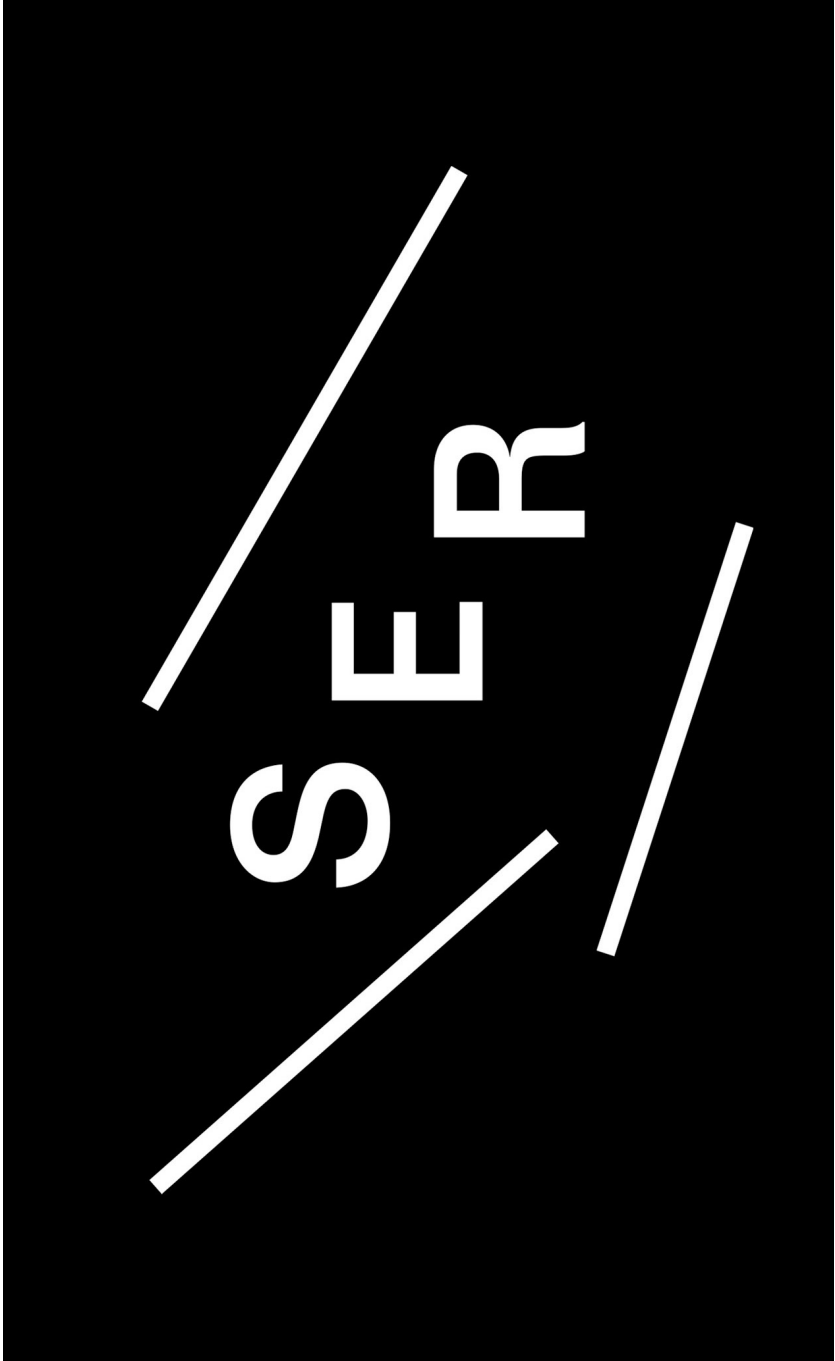
** Bu terimler sözlüğündeki bütün kelimeler üniversite öğrencilerinin kopya kağıtlarından alınmıştır. / All the words and their descriptions in this glossary are 'quoted' from real cheat-sheets of university students.*



Zeyno Pekünlü

Minima Akademika / Magnus

2015



Irena Haiduk

HelloMe Tarafından Yapılan Baştan Çıkarıcı Talepkâr Gerçekçilik Logosu

Seductive Exacting Realism
Logo by HelloMe

2015

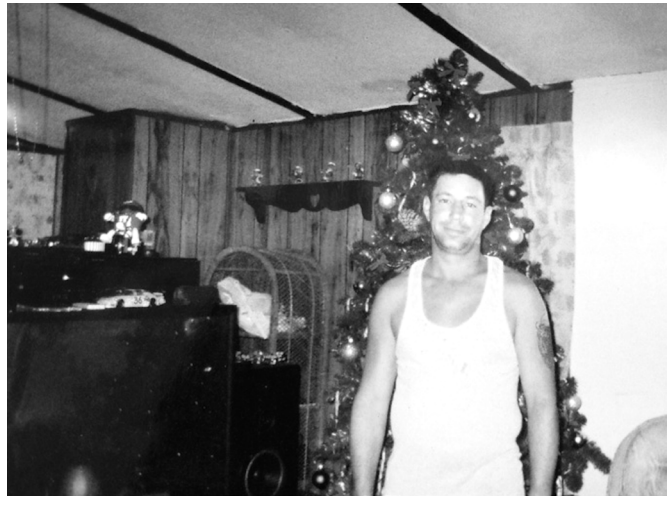


Kristina Buch

Defterden bir kesit

Notebook excerpt

2013



Ed Atkins

2013'te Florida'da uyuduğu sırada yatağının tam altında açılan bir bataklık tarafından yutulan Jeffrey Bush (buluntu görsel)

Jeffrey Bush, who was swallowed by a sink hole in Florida in 2013, which opened directly under his bed while he slept (found image)

2015

Mesela Mükemmel
Beyaz Pantolonlar

Milyonlar seviyor onları ve ölene kadar giyiyorlar. Birkaç
solmuş pantolon askılıkta fır fır dönüyor şu an.
Ağlarında kum kalmış. Görmüşler gibi
daha iyi günler. Fakat, dışarıya göz atınca
hava ısınmış bile olabilir. Yoksa bahar mı geliyor iteleyerek?
Çünkü halimize bakılırsa, zaman
gerçekte hiç geçmemiş gibi görünüyor, tenler sımsıkı.
Affet beni, sev beni, beni baştan yarat.

Lafın geldiği gediği çaktınız. İlişkilerdeki
hayal kırıklığına bir gün ara, küçük
kazalara ve bitkinliğe, kaç ve baş ağrılarına.
Çok fazla, başlangıç noktasıdır hiç de fazla değilin.
Pantolonlar kendi kendilerini ya da gökyüzü ezer onları
ipuçlarıyla. Sırlar ağır, ağır
ve pişirilmek üzere dizilmiş. Tercihen, kuraklıktan bir duvar.

Onun dışında, salt çitin üzerinde hışırdayan kışın hüznü.
İnanın buz kesmiş günlere, belli belirsiz abartılmış,
eprimiş ama gerekli bir basmakalıp söz gibi, barizdir
pantolonların asılı durduğu yerde, rutin bir geçiş bilinmeyen
ama olağan streslere, açığa çıksalar da gülünesi
saklanışlarında, her yerini övsen bile
alttan alta, her şey yaşanırken. İçselliklerin dünyası.

Take Spanking
White Pants

Millions love and die wearing them. A couple
of blunt pairs twirl on the rotary airer right now.
There is sand in their hollow core. As in,
they've seen better days. But, looking out,
it could be almost warm. Or does spring come
uneasily? Because it really seems as if no time
has passed relative to our condition, skins on tight.
Forgive me, love me, make me new.

You get what's getting got at. A day off
from disappointments in touch, little
accidents and fatigue, sore butts and heads.
Far too much is the starting point for not much.
The pants self-sauté or the sky bashes them
with clues. The secret is slow, slow
and strung-out baking. Ideally, a wall of drought.

Otherwise just winter sadness wheezing over the fence.
Trust nippy days, slightly overblown
like the worn and needed cliché, the obvious
where the pants hang out, a routine linking unknown
but average stresses, laughable in their exposure
in their concealment, to flatter all regions while,
underneath, it happens. World of interiors.

Heather Phillipson, 2015
Türkçe çeviri / Turkish translation: Anita Sezgener

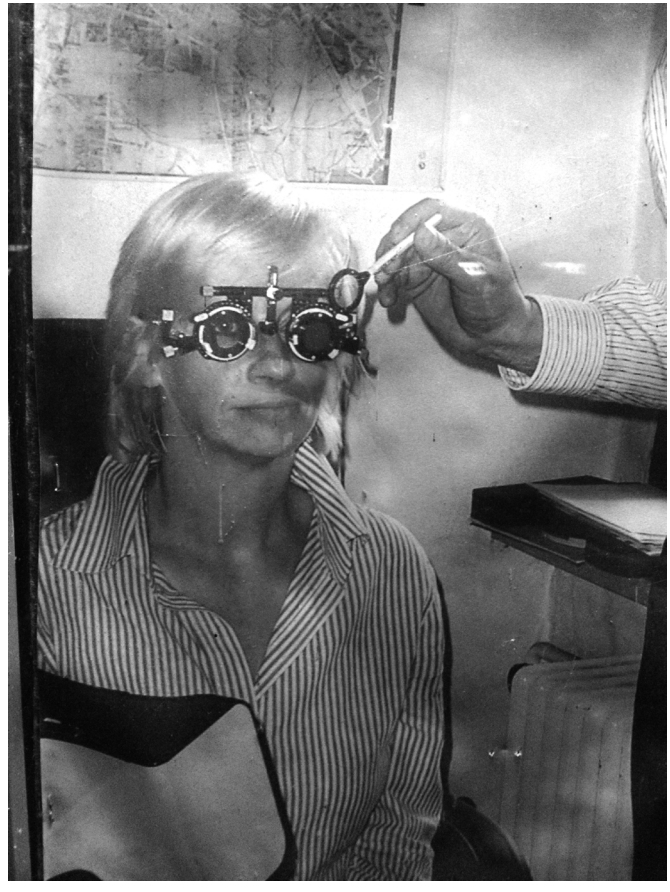
Heather Phillipson

PANTOLONLARIN ASILI
DURDUĞU YERDE BARİZ OLAN

THE OBVIOUS WHERE
THE PANTS HANG OUT

2015





James Richards

İsimsiz

Untitled

2014

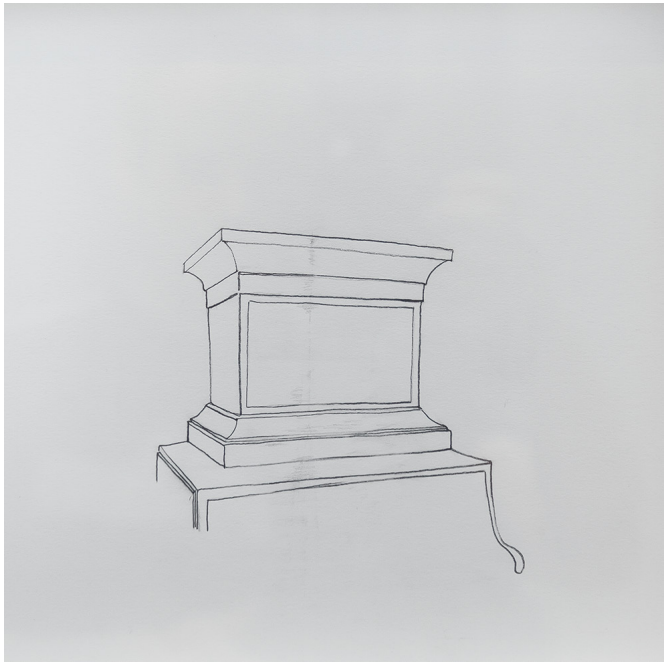


Grace Schwindt

Kâğıt Kostüm

Paper Costume

2015



Elmas Deniz

Anıt Ağaç

Monumental Tree

2014

Fotoğraf / Photo: Rıdvan Bayrakoğlu



Marwan Rechmaoui

عامود: زمن جدّي

Sütun: Büyükbabanın Çayırı

Pillar: Grandfather's Turf

2014



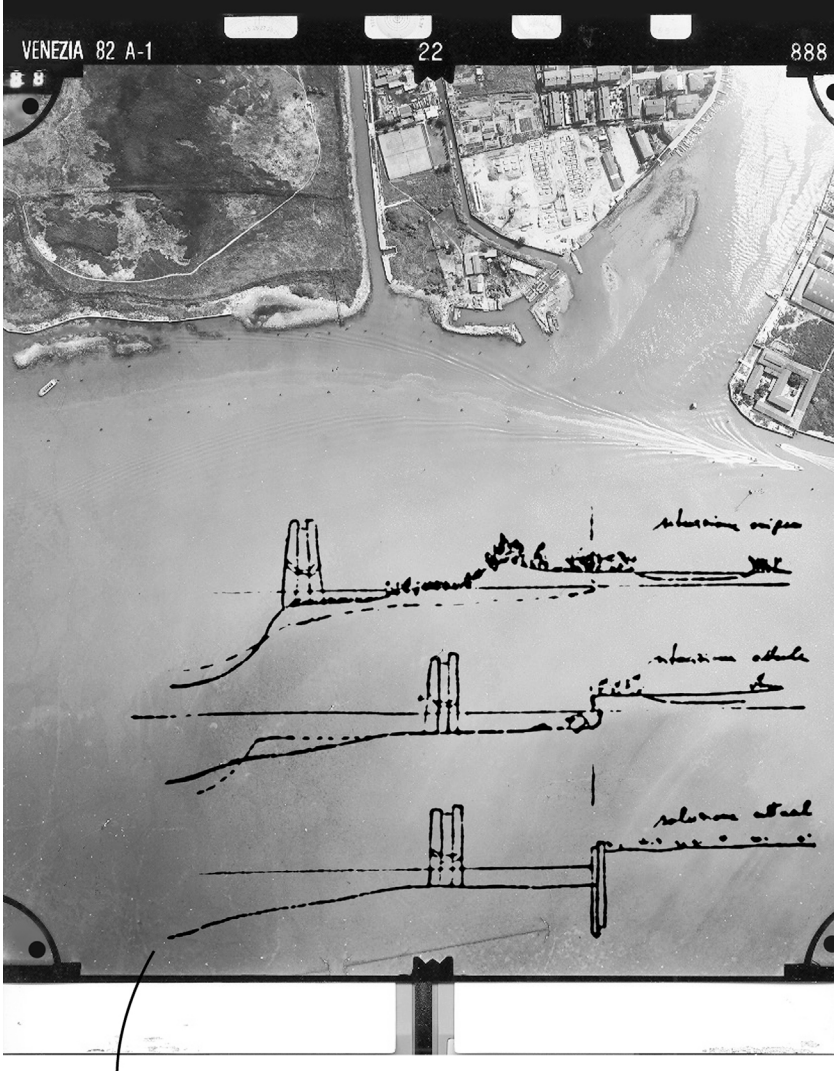
Nikita Kadan

İsimsiz

Untitled

2014

Fotoğraf / Photo: Henning Moser



Elena Mazzi

Sudan görülen Venedik,
Venedik'i Yansıtmak için çalışma

Venice seen from the water,
study for *Reflecting Venice*

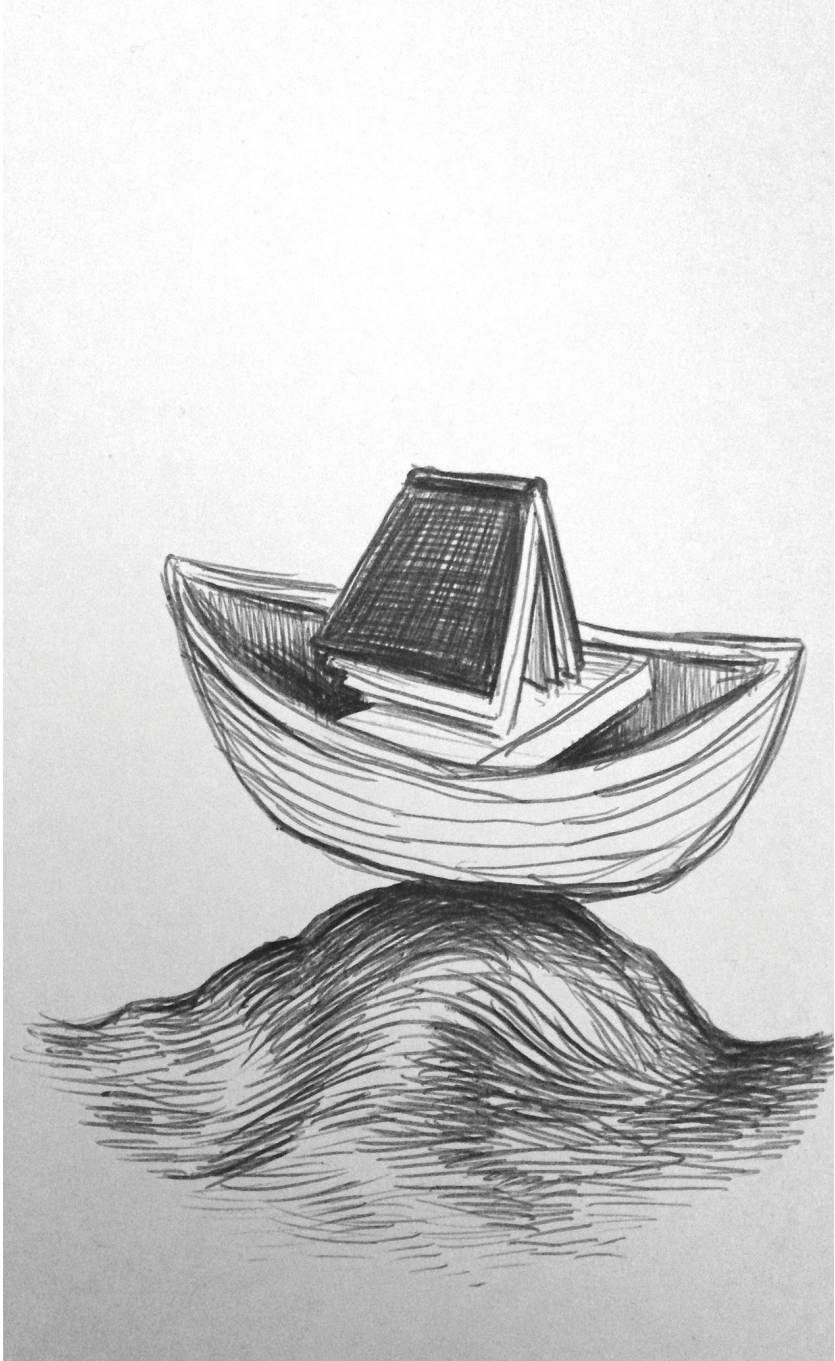
2014

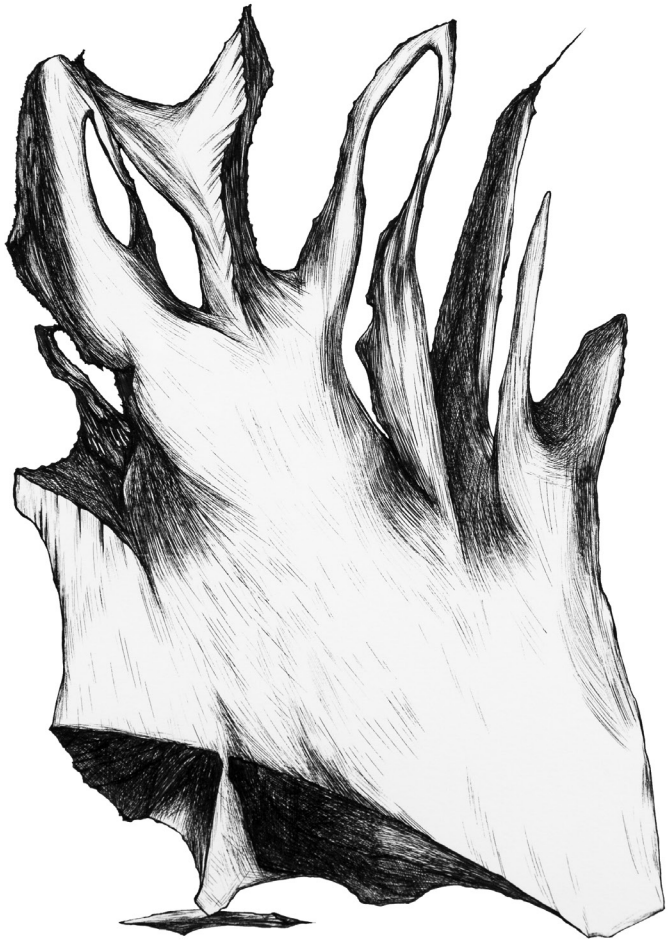
Hera Büyüktaşçıyan

Önceki günün adasında

At the island of the day before

2014



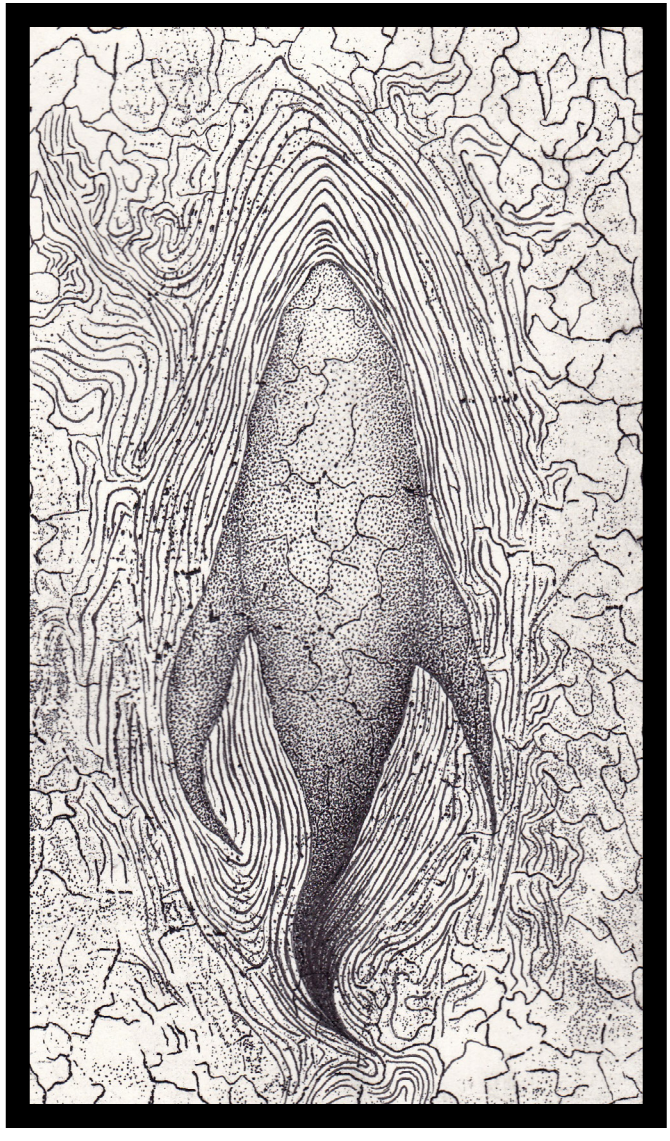


Emre Hüner

Hipnoz Sonrası Mabedi XIII

The Shrine of the Post-Hypnotic XIII

2012

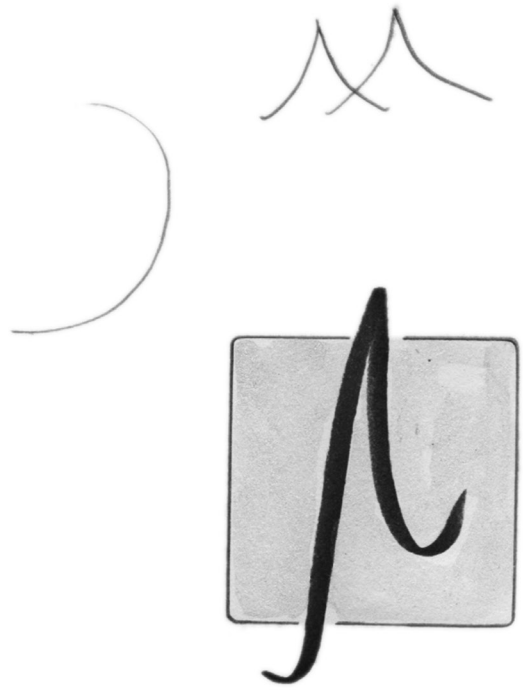


Merve Kılıçer

Sevi

Love

2015

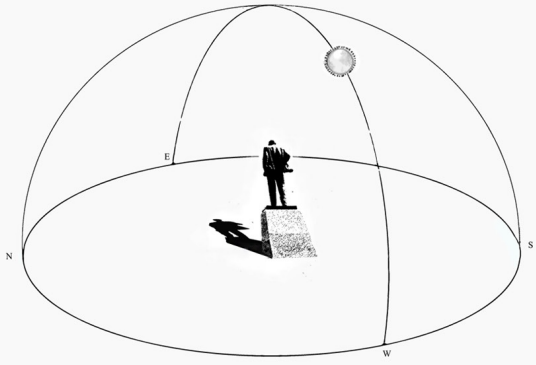


Lawrence Weiner

RAMAK KALA

ON THE VERGE

2015



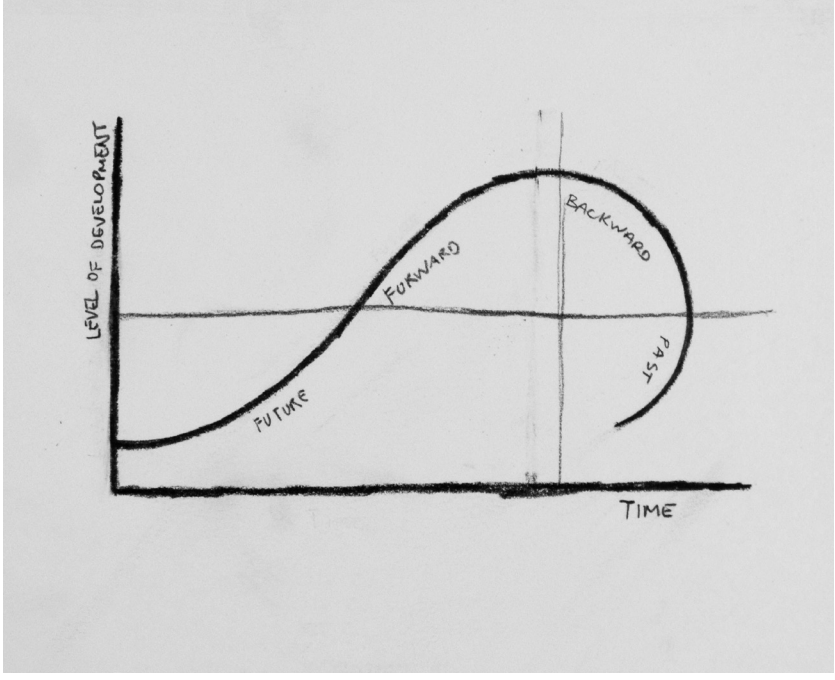
$$y = f(x) = 0{,}9\ ln\ (\ 1{,}6\ .\ x\ ) + E_r$$

Nguyễn Huy An

MVI 1, *Bir gölgenin dalgalanışı üzerine çalışma* yapıtından bir parça

MVI 1, part of the artwork *Study of the fluctuation of a shadow*

2014



Richard Ibghy & Marilou Lemmens

Zaman ve Gelişme
Arasında Karşılıklı İlişki

Reciprocal Relationship
Between Time and Development

2009

Akış hızının artmasıyla basıncın azalmasına "Bernoulli etkisi" denmektedir. Bernoulli'nin teorisi uçuş, hareket ve sıvı akışına uyarlanabilir. Uyarlanmış formdaki denklem, olabildiğince büyük yerleştirilerek doğrudan duvara uygulanmalıdır. Eser, matematiğin evrensel dilinde işlerliği olan bu denklemin birebir yazımıdır. İş, İstanbul Modern'in dış duvarına yerleştirilmelidir. Doğrudan Boğaz'a bakan denklem, hız kazanan fikir, insan ve nesne akışının daha fazla basınca neden olmak zorunda olmadığını anımsatma işlevi görür.

'The Bernoulli effect' is the lowering of pressure where flow velocity is increased. Bernoulli's theorem is applied to flight, movement and liquid flow. In applied form the equation should be installed as large as possible and applied directly to a wall. The work is a direct transcription of the equation, functioning within the universal language of mathematics. The work is to be installed on the exterior wall of the Istanbul Modern. Directly facing the Bosphorus Straits the equation functions as a reminder that increased flow of ideas, people and objects does not necessarily create more pressure.

$$P + \frac{1}{2}pv_1^2 + pgh_1 = P_2 + \frac{1}{2}pv_2^2 + pgh$$

Liam Gillick

(Uygulamalı) Hidrodinamika

Hydrodynamica (Applied)

2015

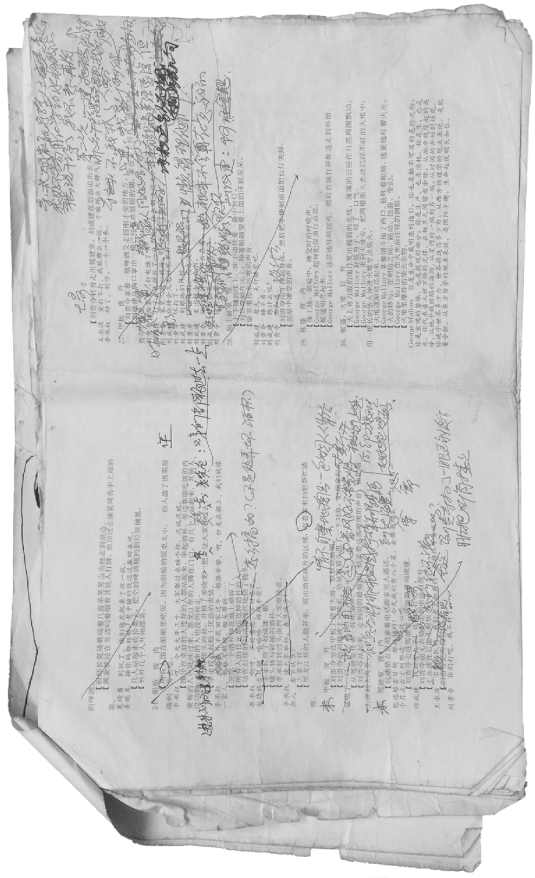


Pelin Tan & Anton Vidokle

2084: bir bilimkurgu gösterisi /
2. bölüm: Sanatçı Cumhuriyeti'nin Çöküşü

2084: a science fiction show /
Episode 2: The Fall of Artists' Republic

2014



Cheng Ran

演员L修改的剧本

Aktör L tarafından düzeltilen senaryo

The script modified by actor L

2015



Lynda Benglis

TEPELER VE BULUTLAR

HILLS AND CLOUDS

2014



Liu Ding

恐龙

Dinozor, Ördek

Dinosaur, Duck

2015

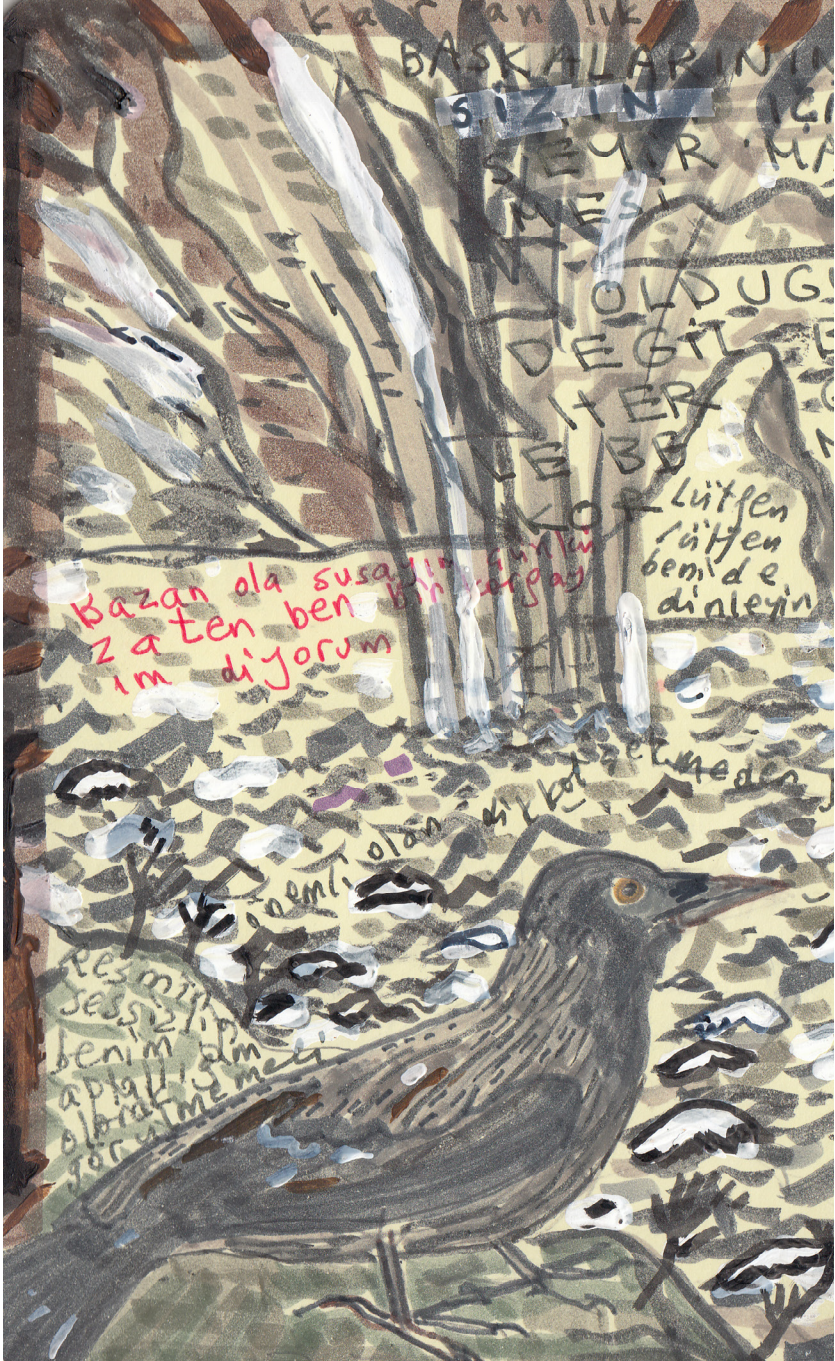
Çizim / Drawing: Liu Qingshuo

Orhan Pamuk

Bir Çeşit Suçluluk

A Kind of Guilt

2009





Janet Cardiff & George Bures Miller

Hüzünlü Vals ve Dans Edemeyen Dansçı için defter çizimi

Notebook drawing from *Sad Waltz and the Dancer who couldn't dance*

2015



ANNIE BESANT DÜŞÜNCE-ŞEKLİ_
PLAKA G. (rötuşlarla)_#KULEDEN
ALTI YÜZ FİT YUKARIYA MONOKROM
YÜKSELİŞ_2015

ANNIE BESANT THOUGHT-FORM_
PLATE G. (modified)_#RISING IN
MONOCHROME SIX HUNDRED FEET
ABOVE THE TOWER_2015

2015

Lea Porsager aracılığıyla /
Medium Lea Porsager

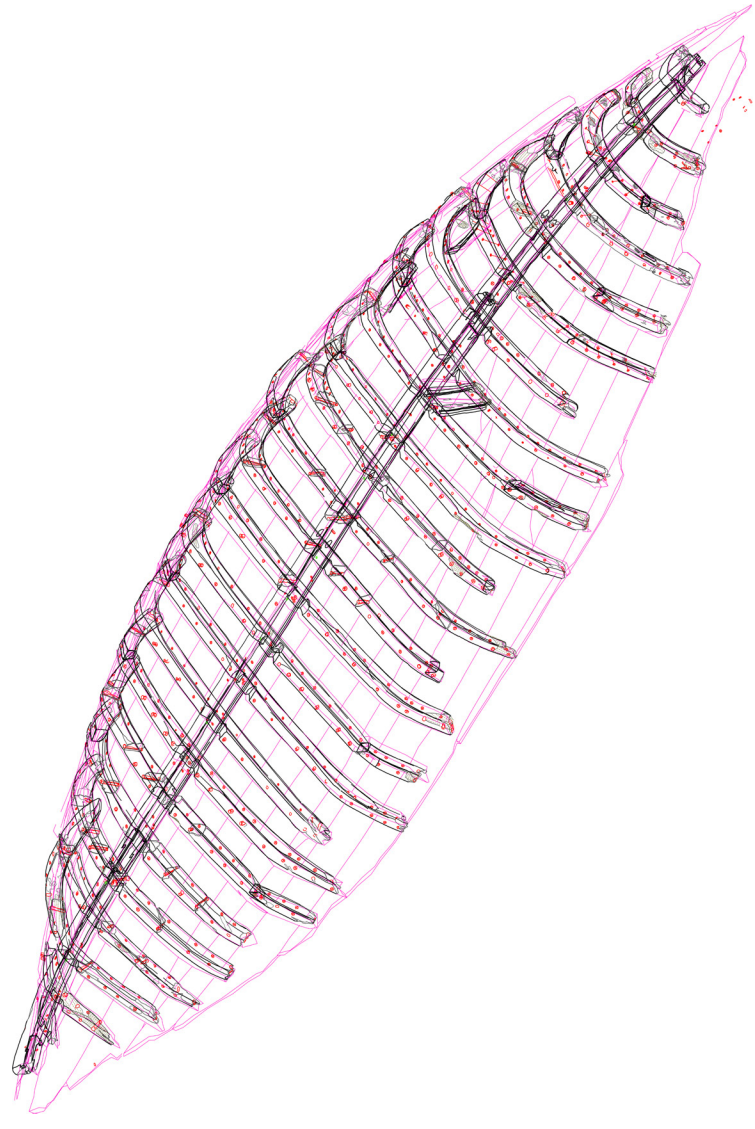


Walid Raad

Üçüncü baskıya önsöz: Aiguiérre

Preface to the third edition: Aiguiérre

2015

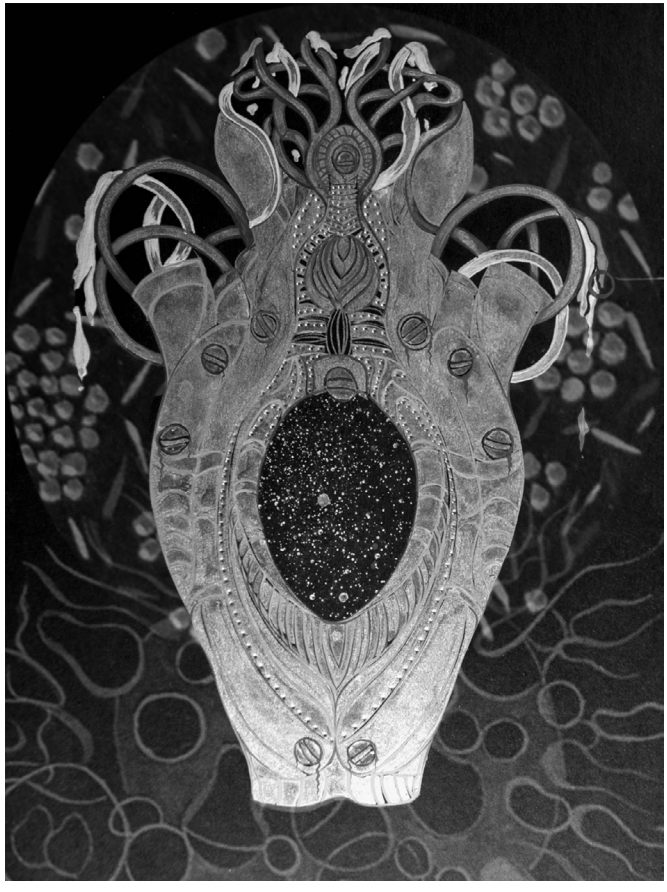


Ufuk Kocabaş

Yenikapı 12, MS 9. yüzyıla tarihlenen küçük bir ticaret teknesidir. İstanbul'un Yenikapı semtinde, ortaçağda Portus Thedosiacus limanının yer aldığı bölgede yapılan arkeolojik kurtarma kazılarında günışığına çıkarılmıştır. Gemi parçaları tek tek üç boyutlu bir digitizer yardımıyla belgelenerek, Rhinoceros yazılımıyla tekrar bir araya getirilmiş ve geminin orijinal gövde hatları ortaya çıkarılmıştır.

Yenikapı 12 is a small merchantman dated to the ninth century A.D. She was uncovered during the archaeological salvage excavations in Istanbul's Yenikapı district, where a medieval harbour, Portus Thedosiacus, was once situated. The ship's timbers were all seperately documented with a 3D digitiser and put together using Rhinoceros software in order to reveal the original hull lines of the vessel.

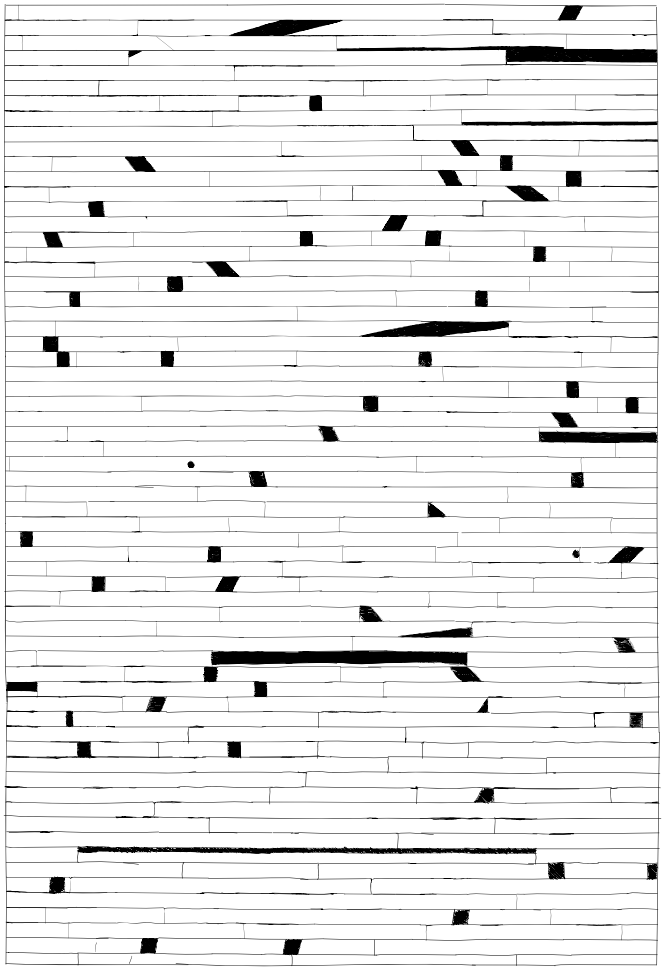
2011



Cansu Çakar

Vajinatör

2015



Theaster Gates

Tekneyi Haritalandır
(Kış Duaları Solarak Yok Oldukça)

Chart the Vessel
(As Winter Prayers Fade Into Nothing)

2014



Haig Aivazian

Eskiz Çalışması

Study in Tracing

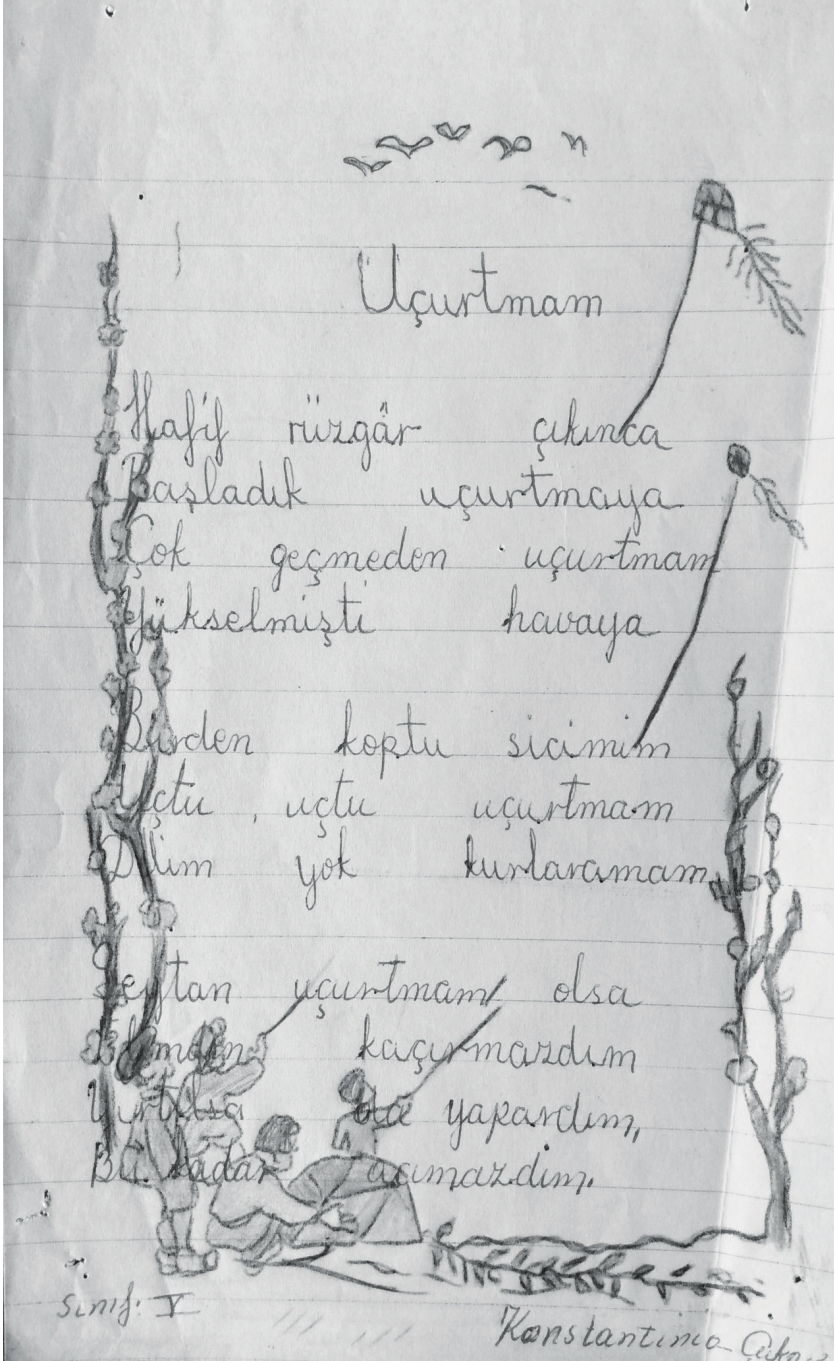
2015

Galata Rum Okulu
Açık Okul / Galata Greek School
The Open School

"Uçurtmam", 5. Sınıf Öğrencisi Konstantinia Çakar'ın şiiri, Galata Rum Okulu - Açık Okul Arşivi'nden

'My Kite', 5th Grade Student Konstantinia Çakar's Poem, from the Galata Greek School - Open School Archives

tarih bilinmiyor / date unknown



Michael Rakowitz

İsimsiz

Untitled

2015

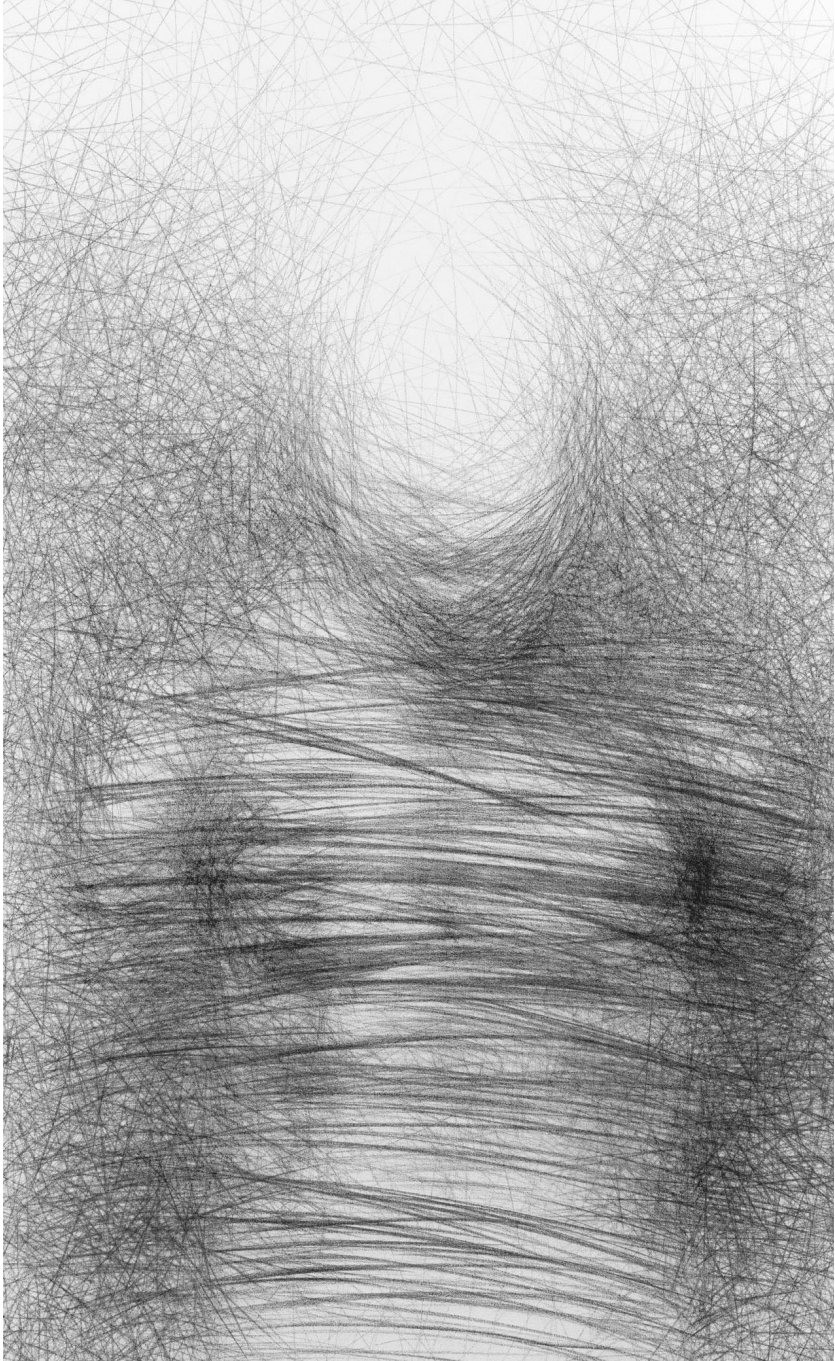


Vernon Ah Kee

Linç

Lynching

2012



Sonia Balassanian

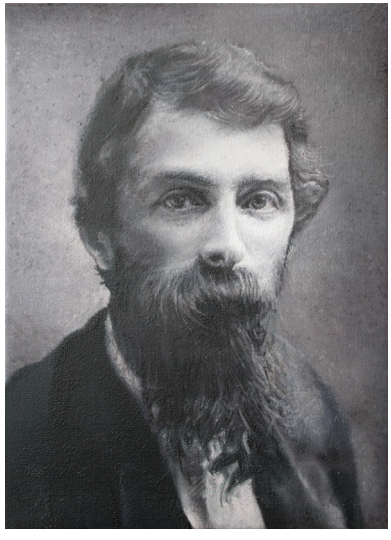
Քարերի Լռություն

Taşların Sessizliği

Silence of Stones

2015





Taner Ceylan

Giuseppe Pellizza da Volpedo'nun Portresi

Portrait of Giuseppe Pellizza da Volpedo

2015



Cildo Meireles

Isimsiz (Savaş ve Barış)

Untitled (War and Peace)

1965



William Kentridge

Cep Çizimi No. 124

Pocket Drawing No. 124

2015



Ania Soliman

Robot 2A

2012

Fotoğraf / Photo: Derek Liwanpo



Prabhakar Pachpute

İstenen/İstenmeyen Hareket

Wanted/Unwanted Move

2014



Rupali Patil

Tosbağa Günlüğü

Tortoise Diary

2014



Senam Okudzeto

Ona sordum, daha da....

I asked him, more....

2014



Aslı Çavuşoğlu

Horror Vacui (ayrıntı)

Horror Vacui (detail)

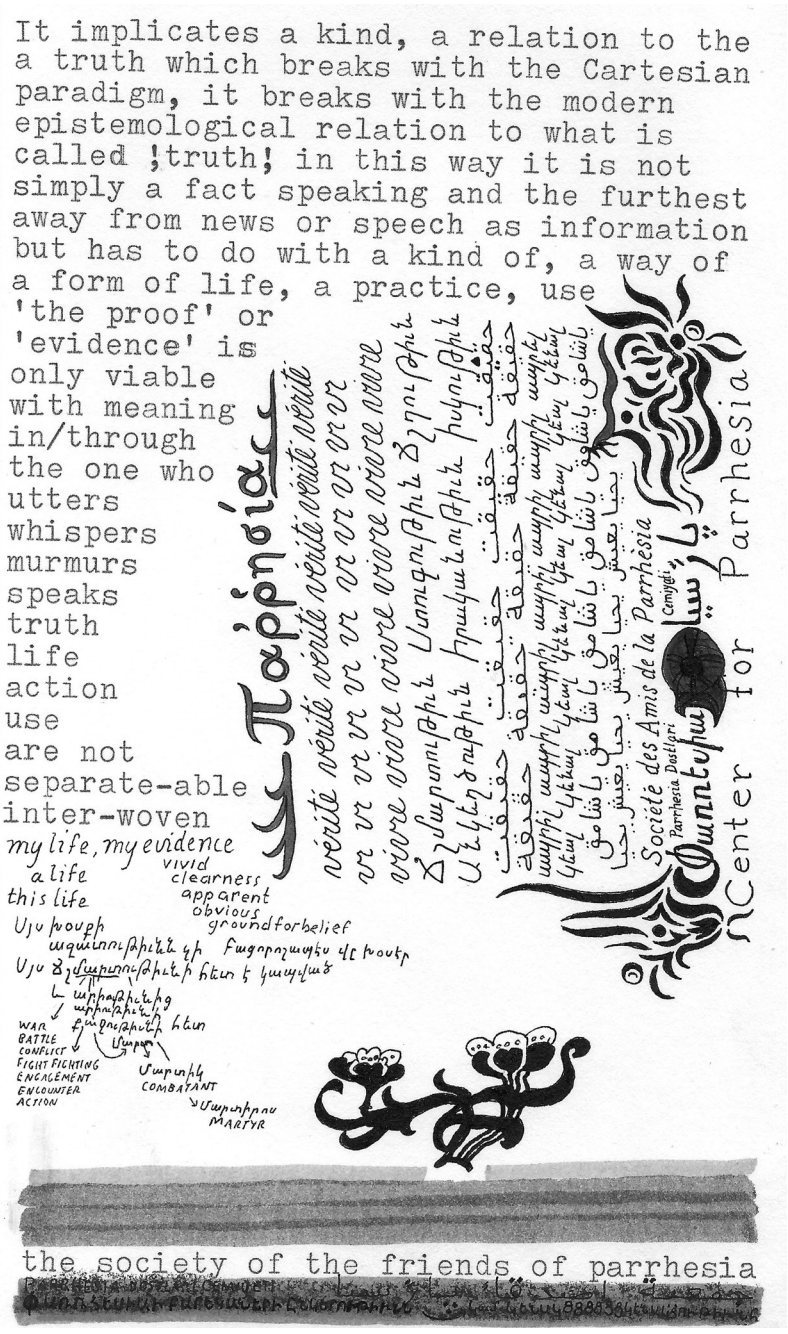
2015

Parrhesia Dostları Cemiyeti / Society of the Friends of Parrhesia

Ա՛ռ, կարդա

Tolle, lege

2015



Rene Gabri

Menk, ya da bir şeyin kendine aidiyetsizliği

Menk, or the non-belonging of a thing to itself

2015





Ayreen Anastas

Her tanımlama bir unutuşu beraberinde getirir.

To every defining there is a forgetting.

2015



Ben Vickers

Buluntu görsel

Found image

tarih bilinmiyor / date unknown

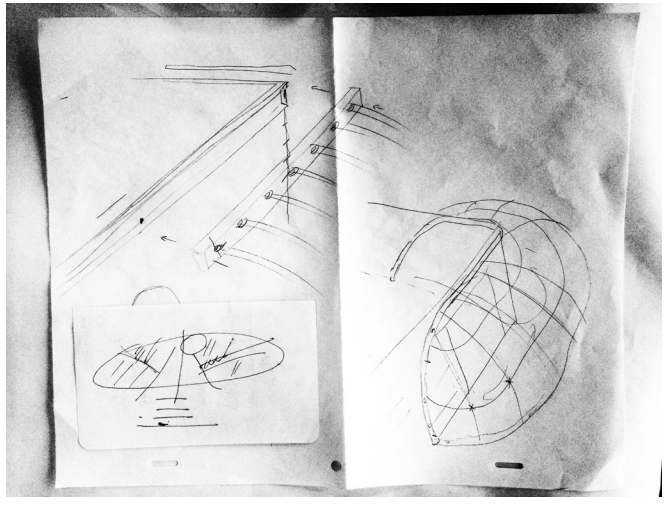
Fotoğraf / Photo: Francesca Cappa

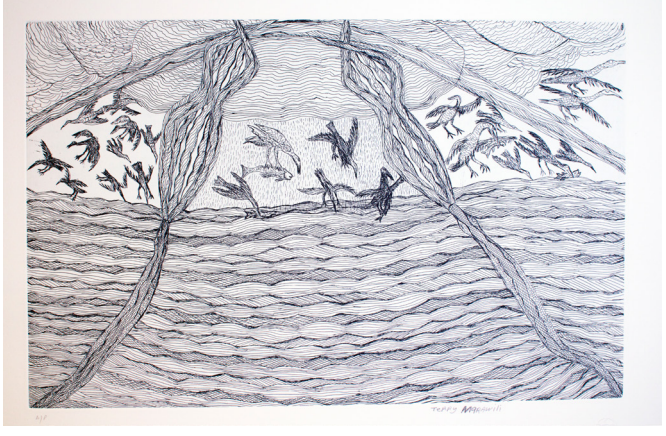
Fernando García-Dory

Atatürk'ün "kişinin kendini tazelemesi için etkin bir dinlence alanı" olarak tasarlayıp desteklediği kentsel üretim bahçesi, yenilebilir bitki parkı ve örnek eğitim çiftliği olan Atatürk Orman Çiftliği hakkında mimar Güher Tan'la bir konuşma sırasında yapılmış çizimler. Tarım amaçlı kullanılacak yeni evlere eklenecek ve geri dönüştürülmüş malzemelerden üretilecek sera strüktürünün taslak tasarımı.

Drawings made during a conversation with architect Güher Tan about the productive city landscape, edible park and model educational farm that Ataturk designed and promoted in Ankara, named Atatürk Orman Çiftliği (Forest Farm), 'an active recreation area in terms of recreating the self'. Draft design for greenhouse structure with recycled materials to attach to new development houses for cultivation.

2015

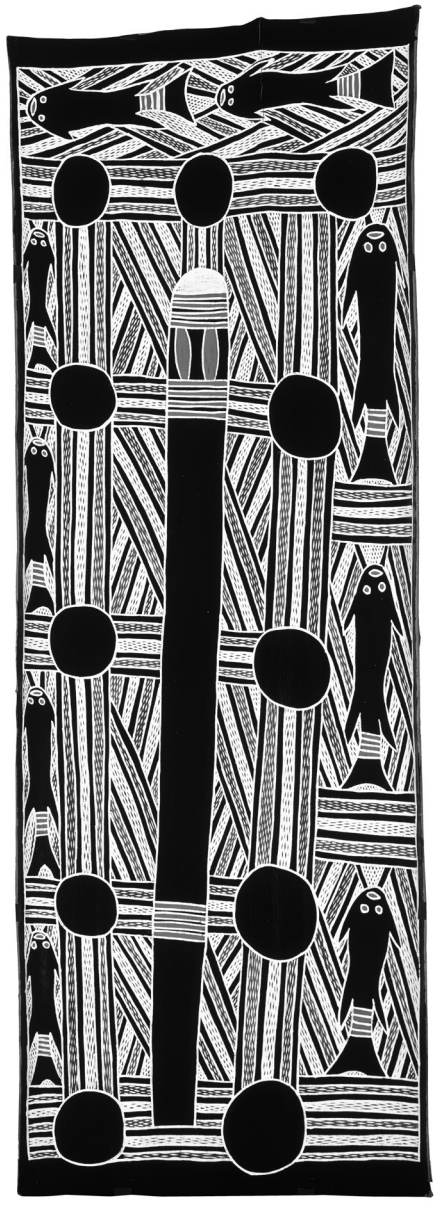




Djambawa Marawili

Baraltja

2005



Boliny Wanambi

Manybalala'da Murunamirriwuy

Murunamirriwuy at Manybalala

yaklaşık / circa 1998-2000

Australian National Maritime Museum Koleksiyonu / Collection Australian National Maritime Museum



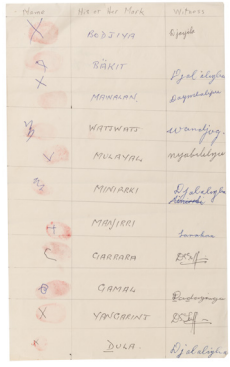
Wandjuk Marika & Mawalan Marika

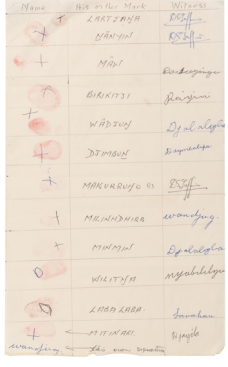
Şimşekçi Dev Djawulpa'wuy'da

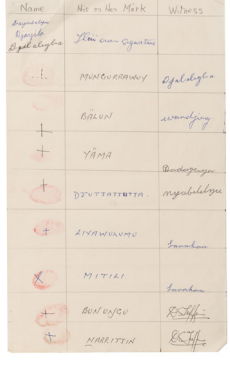
Thunderman at Djawulpa'wuy

1947

Berndt Museum Koleksiyonu /
Collection Berndt Museum







Millirrpum, Djalalingba, Diambalipu, Djayila, Dundiwuy, Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybuma, Wawunymarra & Nyabilingu

Yolngu Büyüklerinin Başparmak Baskıları ve tanıkların imzaları, 28 Ağustos 1963 tarihli Yirrkala Ağaç Kabuğu Dilekçesi'ne ilave. Avustralya Temsilciler Meclisi'nin orijinal dokümanları.
Yirrkala Ağaç Kabuğu Dilekçesi

Thumbprints and marks of Yolngu Elders, and witness signatures, attachment to Yirrkala Bark Petition of 28 August 1963. Original documents of the House of Representatives, Australian Parliament House.
Yirrkala Bark Petition

1963

Fotoğraf / Photo: Lannon Harley, National Museum of Australia

Yirrkala Ağaç Dilekçesi / Yirrkala Bark Petition: National Museum of Australia'nın izniyle / Courtesy National Museum of Australia

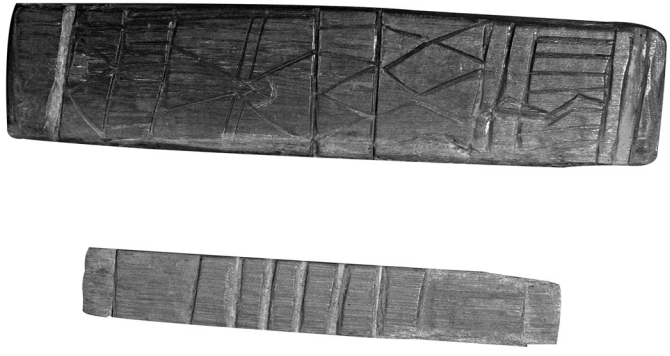
Parmak izi imza dokümanları / Thumbprint signature documents: The Department of the House of Representatives, Canberra ACT



Natjialma Maw', Dhangatji Mununggurr & Wonggu Mununggurr

Mesaj çubukları Avustralya'da neredeyse hiç bilinmemektedir; çubukların yerleşimciler ile yerli halk arasındaki ilişkiler açısından bir barış antlaşması veya en azından bir ateşkes mahiyetinde oldukları da tartışmalıdır. Zira Federal Hükümet'i oluşturan Lyons Kabinesi bir polis memurunun öldürülmesinin ardından (Yolngu sanıklar sonradan Avustralya Yüksek Mahkemesi tarafından suçsuz bulunmuştu) "siyahlara bir ders vermek için" bir "cezalandırma heyeti" kurulmasını tartışıyordu. Bunun yerine Donald Thomson "Caledon Körfezi Krizi"nde araya girmişti. Bu belgelerin Wonggu ile Thomson arasında değiş tokuş edilmesiyle bu tarihe kadar defaatle gerçekleşmiş katliamlar bir anda kesilmiştir.

Although these message sticks are almost completely unknown in Australia, they should arguably be understood as documents of a peace treaty or at least a cease fire in the relations between settlers and Indigenous people. The Lyons cabinet of the Federal Government was debating a 'punitive mission' to 'teach the blacks a lesson' after the killing of a policeman (for which the Yolngu defendants were subsequently acquitted by the High Court of Australia). Instead, Donald Thomson interceded in the 'Caledon Bay Crisis' by taking these messages from the defendants to their father, bringing the litany of massacres that had taken place before this date to an abrupt end.



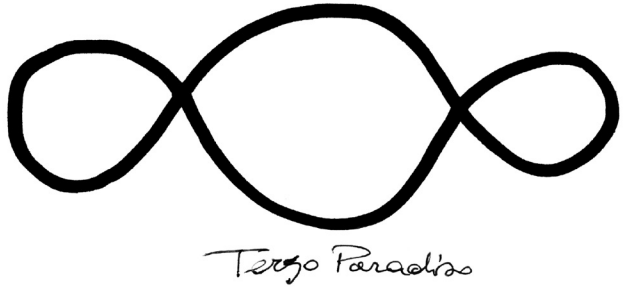
Mäk

Mesaj çubukları

Message sticks

1935

Yolngu kabilesinin Djapu klanının (Yothu Yindi) izniyle / Courtesy Djapu clan (Yothu Yindi), Yolngu nation



Michelangelo Pistoletto

Terzo Paradiso

Üçüncü Cennet

Third Paradise

2003

Son Kısım

End Matter

Katılımcı Listesi / List of Participants

Ziyaretçiler, çalışanlar, destekçiler ve / The visitors, staff, funders and:

Etel Adnan, Vernon Ah Kee, Haig Aivazian, Ali Akay, Meriç Algün Ringborg, Alternatif Üretim, Halil Altındere, Francis Alÿs, Song-Ming Ang, Giovanni Anselmo, Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen), Ed Atkins, Gabrielle Baglione, Cédric Crémière, Jacqueline Goy & Stéphane Schmitt, Sonia Balassanian, Lynda Benglis, Henri Bergson, Annie Besant, Charles Webster Leadbeater, Beyoğlu Aya Triyada Ermeni Kilisesi Korosu / The Beyoğlu Holy Trinity Armenian Church Choir, Alice von Bieberstein, Olcay Bingöl, Patrick Blanc, Iwona Blazwick, Karl Blossfeldt, Anna Boghiguian, Georges Boustany, Kristina Buch, Bureau of Inverse Technology, Hera Büyüktaşçıyan, James Cameron, Janet Cardiff & George Bures Miller, Niki Caro, Francesco Cavalli, Taner Ceylan, Carolyn Christov-Bakargiev, Edgar Cleijne, Beatriz Colomina, Francesca Cubillo, Richard E. Cytowic, Cansu Çakar, Levent Çalıkoğlu, Ayşe Çavdar, Aslı Çavuşoğlu, Raimondo Tommaso D'Aronco, Charles Darwin, Juan A. De Carlos, Tacita Dean, Elmas Deniz, Penelope Deutscher, İrini Dimitriyadis, Marguerite Duras, Övül Durmuşoğlu, T. S. Eliot, Dora Enconomu, Cevdet Erek, Esra Ersen, Tolga Etgü, Bracha L. Ettinger, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hannah Feldman, Robert Flaherty, Luke Fowler, Su Friedrich, Karl von Frisch, Rene Gabri & Ayreen Anastas, Galata Rum Okulu / Açık Okul | Galata Greek School / The Open School, Ellen Gallagher, Vittorio Gallese, Émile Gallé, Mario García Torres, Fernando García-Dory, Theaster Gates, Ezra Getzler, Liam Gillick, Arshile Gorky, Boris Groys, Paul Guiragossian, Gawirrin Gumana, Gumuk Gumana, Alice Guy-Blaché, Patricio Guzman, Deniz Gül, Ahmet Gürata, Hakan Gürvit, Irena Haiduk, Semi Hakim, Jan Peter Hammer, Katie Hayne & Howard Morphy, Lubaina Himid, John Houston, Pierre Huyghe, Emre Hüner, Richard Ibghy & Marilou Lemmens, William Irvine & Dustin Kleckner & Martin Scheeler, Nikita Kadan, Tolga Karaçelik, William Kentridge, Vahakn Keshishian, Merve Kılıçer, Ufuk Kocabaş, Lucia Koch, KoopUlarca, Stephan Köster, Frans Krajcberg, Jacques Lacan, Adila Laïdi-Hanieh, David Lamelas, Caoimhín Mac Giolla Léith,

Liu Ding, Marcos Lutyens, Steven Henry Madoff, Djambawa Marawili, Mundukul Marawili, Mawalan Marika, Wandjuk Marika, Daria Martin, Chus Martínez, Fabio Mauri, Elena Mazzi, Cildo Meireles, Onur Metin, Millirrpum, Djalalingba, Diambalipu, Djayila, Dundiwuy, Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybuma, Wawunymarra & Nyabilingu, Hayao Miyazaki, Maw', Natjialma & Dhangatji Mununggurr, Waka Mununggurr, Wonggu Mununggurr, Rosalind Nashashibi, Nguyễn Huy An, Ingo Niermann, Hans-Ulrich Obrist, Ersan Ocak, Zeynep Oğuz, Senam Okudzeto, Füsun Onur, Sevgi Ortaç, The Otolith Group, George Ovashvili, Bige Örer, Xangul Özbey, Önder Özengi, Neşe Özgen, Ferhat Özgür, Emin Özsoy, İz Öztat & Fatma Belkıs, Prabhakar Pachpute, Pad. ma (Shaina Anand, Lawrence Liang, Jan Gerber, Sebastian Lütgert), Orhan Pamuk, Adrian Parr, Parrhesia Dostları Cemiyeti / Parrhesia Merkezi | Society of the Friends of Parrhesia / Centre for Parrhesia, Rupali Patil, Christine Taylor Patten, Jeffrey Peakall, Zeyno Pekünlü, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Susan Philipsz, Heather Phillipson, Lucia Pietroiusti, Michelangelo Pistoletto, Griselda Pollock, Lea Porsager, Alexander Provan, Ana Prvački, Arlette Quỳnh-Anh Trân, Walid Raad, William Raban, Michael Rakowitz, Vilayanur S. Ramachandran, Santiago Ramón y Cajal, Cheng Ran, Marwan Rechmaoui, Steve Reinke, Kevin Reynolds, James Richards, Haris Rigas, Pietro Rigolo, Theodor Ringborg, Roberto Rossellini, Joachim Rønning & Espen Sandberg, Georgia Sagri, Belit Sağ, Güliz Sağlam, Sarkis, Grace Schwindt, Aurora Scotti, Leonas Seliukas, Aslı Seven, Wael Shawky, Robert Smithson, Ania Soliman, Solveig Øvstebø, Thale Elisabeth Sørlie & Arne B. Langleite, Fredrik Carl Mülertz Størmer, Chick Strand, Will Stubbs, Peter Tait, Güher Tan, Pelin Tan & Anton Vidokle, Tangör Tan, Leslie Thornton, Leon Trotsky, Müge Turan, Nazan Üstündağ, Jean-Michel Vappereau, Ben Vickers, Adrián Villar Rojas, Boliny Wanambi, Wang Hui, Lawrence Weiner, Peter Weir, Guido van der Werve, Chas Wyndham, Andrew Yang, Göksun Yazıcı, Metin Yeğin, Pınar Yoldaş, Seda Yörüker, Munggurrawuy Yunupingu, Elvan Zabunyan, Fahrelnissa Zeid, Boğos Levon Zekiyan

Sergilenen yapıtlar, söz edimleri ve filmler / List of exhibited works, speech acts and films

Etel Adnan

Family Memoirs on the End of the Ottoman Empire (Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonundan Aile Hatıraları)
2015; Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, leporello kitabı / Ink and watercolour on paper, leporello book; 480 x 27 cm / Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Sfeir-Semler Gallery'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg.

[Istanbul Modern]

Vernon Ah Kee

Tall Man (Uzun Adam)
2010; Dört kanallı video enstalasyonu / Four-channel video installation; 11:10 dk / min.; Sanatçının ve Milani Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Milani Gallery, Brisbane; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin ve Milani Gallery Brisbane'ın destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts and Milani Gallery, Brisbane.

Brutalities (Vahşetler)
2014–15; Kumaş üzerine akrilik (5 parça) / Acrylic on linen (5 elements); 180 x 150 cm (her biri / each)/ Sanatçının ve Milani Gallery Brisbane'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Milani Gallery, Brisbane; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation ve Milani Gallery Brisbane'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation and Milani Gallery, Brisbane.

lynchings (linç edilmeler)
2015; Keten üzerine kara kalem (2 parça) / Charcoal on linen (2 elements); 200 x 400 cm (her biri / each); Sanatçının ve Milani Gallery Brisbane'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Milani Gallery, Brisbane; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation ve Milani Gallery Brisbane'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation and Milani Gallery, Brisbane.

[Istanbul Modern]

Haig Aivazian ve Beyoğlu Aya Triyada Ermeni Kilisesi Korosu / Haig Aivazian and the Beyoğlu Holy Trinity Armenian Church Choir

Wavy is the Sea of Bolis, O Mother (Dalgalıdır Bolis'in Denizi, Ey Ana)
2015; Performans / Performance; yaklaşık 15 dk. / c. 15 min.; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ının destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School]

Meriç Algün Ringborg

Have you ever seen a fig tree blossom (Sen hiç bir incir ağacını çiçek açarken gördün mü?)
2015; Mekâna özgü enstalasyon, kurşun kalem çizim, alçı döküm, fresk, video, taze incirler, mermer, plastik, metal, slayt gösterimi, bölgedeki ağaçlardan toplanmış ve kurutulmuş incir yaprakları / Site-specific installation, graphite drawing, plaster cast, fresco, video, fresh figs, marble, plastic, metal, slide show, dried fig leaves collected from local fig trees; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Galerie Nordenhake'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Gallerie Nordenhake, Berlin/Stockholm; Hüma Kabakçı ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Huma Kabakcı and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[ADAHAN Otel / ADAHAN Hotel**]**

Francis Alÿs

The Silence of Ani (Ani'nin Sessizliği)
2015; Video, ses, kuş düdükleri, grafik materyal / Video, sound, birdcalls, graphic material; Kars'ın gençlerinin, sanatçının, Antonio Fernandes Ros, Felix Blume, Julien Devaux, David Zwirner Gallery ve Peter Kilchmann Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the teenagers of Kars, the artist, Antonio Fernandes Ros, Felix Blume, Julien Devaux, David Zwirner and Peter Kilchmann Galleries; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation ve David Zwirner Gallery 'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation and David Zwirner Gallery.

[DEPO]

Ayreen Anastas ve / and Rene Gabri

Multi-storied Houses; Stables, Folds and Barns; Farms and Summer Homes; Lands and Fields of Villages; Destroyed Vinyards, Orchards, and Vegetable Gardens; Churches; Chapels and Shrines; Parish Schools; Mills; Areas of Forest; etc...(Çok Katlı Evler; Ahırlar, Tahıl Ambarları; Çiftlikler ve Yazlık Evler; Araziler ve Köylerin Tarlaları; Tahrip Edilmiş Bağlar, Meyve Bahçeleri, ve Sebze Bahçeleri; Kiliseler; Şapeller ve Tapınaklar; Kilise Okulları; Değirmenler; Ormanlık Alanlar; vs.)
2015; Mürekkep, kurşun kalem, silgi, kâğıt üzerine pastel boya, çeşitli malzemeler ve video / Ink, pencil, eraser, pastel on paper, various other materials and video; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Parksluksemburg'un izniyle / Courtesy Parksluksemburg; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Hrant Dink Foundation ve Agos - Parrhesia Merkezi / Hrant Dink Foundation and Agos – Centre for Parrhesia**]**

Song-Ming Ang

Something Old, Something New (Eski Bir Şey, Yeni Bir Şey)
2015; Enstalasyon (cam heykel, video, çizim, fotoğraf) / Installation (glass sculpture, video, drawing, photograph); Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; National Art Council Singapore, Singapore International Foundation, Royal Over-Seas League ve Hospitalfield'ın destekleriyle üretilmiştir ve Canan Pak'ın destekleriyle sergilenmiştir / Produced with the support of National Art Council Singapore, Singapore International Foundation, Royal Over-Seas League and Hospitalfield and presented with the support of Canan Pak.

[Istanbul Modern]

Anonymous

A Day at Robert Smithson's Spiral Jetty with a Drone (Robert Smithson'un Sarmal Dalgakıran'ında Bir İHA'yla Bir Gün)
2015; Dijital video, ses, renk / Digital video, sound, color; 3:28 dk / min. ; Kamera / Camera: Heather Harmon ; Kurgu / Editing: Marcos Lutyens; Carolyn Christov-Bakargiev'in izniyle / Courtesy Carolyn Christov-Bakargiev.

[Istanbul Modern]

Giovanni Anselmo

Mentre l'ago magnetico e la pietra si orientano, la luce focalizza (Manyetik iğne ve taş yönünü bulduğu sırada ışık odaklanıyor / While the magnetic needle and the stone orient themselves, the light focuses)
2015; Manyetik iğne, cam, taş, projektörler, 'particolare' yazılı slaytlar / Magnetic needle, glass, stone, projectors, slides with the written word "particolare"; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea'nın izinleriyle / Courtesy the artist and Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea; Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea ve İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of the Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea and the Italian Institute of Culture in Istanbul.

[ARTER]

Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen)

Imagination – I (Tahayyül – I)
2015; bak.ma görüntüleri, video, renk, ses / Video footage from bak.ma, colour, sound; 46 dk / min.; Sanatçıların izinleriyle / Courtesy the artists; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey

Imagination – II (Tahayyül – II)
2015; Video, renk, ses / Video, colour, sound; 46 dk / min.; Sanatçıların izinleriyle / Courtesy the artists; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey

[Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi / Tunca Subaşı & Çağrı Saray Workshop**]**

Imagination – III (Tahayyül – III)
2015; bak.ma görüntüleri, video, renk, ses / Video footage from bak.ma, colour, sound; 1-3 dk (78 parça) / 1-3 min. (78 elements); Sanatçıların izinleriyle / Courtesy the artists; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey

[Istanbul Modern]

Ed Atkins

Hisser
2015; Çoklu ses kanalları ile iki kanallı video ve karışık teknik / Two-channel video with multiple audio channels and mixed media; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Cabinet Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Cabinet Gallery; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, British Council ve Henry Moore Foundation'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, British Council and Henry Moore Foundation.

[Rizzo Palas / Rizzo Palace**]**

Gabrielle Baglione, Cédric Crémière, Jacqueline Goy ve / and Stéphane Schmitt

Méduses - Jellyfish: Charles-Alexandre Lesueur (Méduses – Deniz Anaları: Charles-Alexandre Lesueur)
2014; Kitap / Book; 39 x 29.5 x 2 cm; MkF editions, France tarafından yayınlanmıştır / Published by MkF editions, France

[Istanbul Modern]

Sonia Balassanian

Silence of Stones (Taşların Sessizliği)
2015; Oyulmuş süngertaşı (12 parça) / Carved tufa stone (12 elements); 85 x 50 x 50 cm (her biri / each); Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Istanbul Modern]

Henri Bergson

L'Évolution créatrice (Yaratıcı Evrim / Creative Evolution)
1911; Kitap / Book; 22 x 14.5 x 2.5 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal.

[Istanbul Modern]

Annie Besant ve / and Charles Webster Leadbeater

Thought-Forms (Düşünce Şekilleri)
1905; Kitap / Book; The Theosophical Publishing Society, London and Benares tarafından basılmıştır / Published by The Theosophical Publishing Society, London and Benares; ; 25 x 16 x 1.5 cm; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

[Büyükada Halk Kütüphanesi / Büyükada Public Library**]**

Thought-Forms (Düşünce Şekilleri)
yaklaşık 1905/2015 / c. 1905/2015; Offset baskı (30 parça) / Offset printing (30 elements); 35 x 27 x 1 cm (her biri, çerçeveli olarak / each, framed); Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

Thought-Forms (Düşünce Şekilleri)
Kâğıt üzerine suluboya (35 parça) / Watercolour on paper (35 elements); 27 x 18 cm (her biri / each); Lea Porsager aracılığıyla / Medium Lea Porsager; Lea Porsager Koleksiyonu / Collection Lea Porsager.

[Istanbul Modern]

Patrick Blanc

22 DRAWİNGS FOR VERTİCAL GARDENS (DİKEY BAHÇELER İÇİN 22 ÇİZİM)

1986–2015; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Füsun ve Faruk Eczacıbaşı ve Fransız Kültür Merkezi'nin destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of Füsun and Faruk Eczacıbaşı and Institut français

Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris
(Bilim ve Endüstri Müzesi, Paris)
1986; Baskılı kâğıt üzerine kara kalem / Pencil on printed paper; 29 x 21 cm

Chaumont-sur-Loire
1994; Baskılı kâğıt üzerine kara kalem / Pencil on printed paper; 21 x 29 cm

Fondation Cartier, Paris (Cartier Vakfı, Paris)
1998; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Il Palazetto, Cannes
2001; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli keçeli kalem / Ink and coloured felt-tip pen on paper; 21 x 29 cm

Pershing Hall Hotel, Paris (Pershing Hall Oteli, Paris)
2001; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 42 x 29 cm

Quai Branly Museum, Paris (Quai Branly Müzesi, Paris)
2004; Baskılı kâğıt üzerine mürekkep / Ink on printed paper; 21 x 29 cm

Icon Hotel, Hong Kong (Icon Otel, Hong Kong)
2011; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

CapitaLand, Singapore (CapitaLand, Singapur)
2011; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Muharraq Green Gate, Bahrain
(Muharraq Yeşil Geçit, Bahreyn)
2011; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Juvia, Miami
2011; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Drew School, San Francisco
2010; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Café Banka, Bratislava
2010; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

Cryptocoryne
2010; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 29 x 21 cm

Yes Hotel, Athens (Yes Oteli, Atina)
2010; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 29 x 21 cm

Art House Istanbul, Istanbul
2007; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 29 x 21 cm

Villa Marzook, Kuwait (Villa Marzook, Kuveyt)
2010; Kâğıt üzerine mürekkep (2 parça) / Ink on paper (2 elements); 29 x 21 cm (her biri / each)

One Central Park, Sydney (One Central Park, Sidney)
2012; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kurşun kalem / Ink and coloured pencil on paper; 29 x 21 cm

Miami Museum (Miami Müzesi)
2013 ; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli keçeli kalem / Ink and coloured felt-tip pen on paper ; 21 x 29 cm

Le Nouvel, Kuala Lumpur
2015; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kurşun kalem / Ink and coloured pencil on paper; 29 x 21 cm

Le Nouvel, Kuala Lumpur
2015 ; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kurşun kalem / Ink and coloured pencil on paper; 29 x 21 cm

Rain Forest Chandelier, Bangkok
(Yağmur Ormanı Avizesi, Bangkok)
2015; Kâğıt üzerine mürekkep ve renkli kurşun kalem / Ink and coloured pencil on paper; 29 x 21 cm

Rain Forest Chandelier, Bangkok
(Yağmur Ormanı Avizesi, Bangkok)
2015; Kâğıt üzerine mürekkep / Ink on paper; 21 x 29 cm

[Istanbul Modern]

Karl Blossfeldt

Aspidium Filix Mas (Erkek Eğreltiotu / Male Shield Fern)
1928; Fotogravür / Photogravure; 31 x 24 cm; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

Convolvulus Sepium, Campanula Medium, Convolvulus Sepium (Çit Sarmaşığı, Karışık Çançiçeği, Çit Sarmaşığı / Hedge Bindweed, Canterbury Bell, Hedge Bindweed)
1928; Fotogravür / Photogravure; 24 x 31 cm; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

Cucurbita (Sukabağı / Gourd)
1928; Fotogravür / Photogravure; 31 x 24 cm; Elif Kamışlı Koleksiyonu / Collection of Elif Kamışlı.

Delphinium (Hezaren / Larkspur)
1928; Fotogravür / Photogravure; 31 x 24 cm; Elif Kamışlı Koleksiyonu / Collection of Elif Kamışlı.

Symphytum Officinale (Karakafes Otu / Common Comfrey)
1928; Fotogravür / Photogravure; 24 x 31 cm; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

[Istanbul Modern]

Anna Boghiguian

The Salt Traders (Tuz Tüccarları)
2015; Kumaşlar, balmumu, suluboya, guaş, ahşap, Çankırı tuzu, tuzlar, kum, Cesare Pietroiusti'nin sesi, ses / Textiles, wax, watercolour, gouache, wood, Çankırı salt, salts, sand, voice of Cesare Pietroiusti, sound ; Değişken boyutlar / Dimensions variable ; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semmler Gallery, Beirut and Hamburg ; Dilijan Art Initiative & IDeA Vakfı ve Dena Foundation for Contemporary Art'tan Giuliana ve Tommaso Setari'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation and Giuliana and Tommaso Setari, Dena Foundation for Contemporary Art.

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Georges Boustany

Meeting Paul Guiragossian
(Paul Guiragossian ile Tanışma)
2013 ; Video, ses / Video, sound ; 14:37 dk / min.; Paul Guiragossian Foundation'ın izniyle / Courtesy Paul Guiragossian Foundation.

[Istanbul Modern]

Kristina Buch

Such prophecies we write on banana skins. (triangulation of criminal grace). (Muz kabukları üzerine yazdığımız cinsten kehânetler. (kriminal zarafetin nirengi noktası))
2015 ; İki kanallı HD video, ses / Two-channel HD video installation, sound ; 2:35 dk / min. ; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Outset Contemporary Art Fund, Kunststiftung Nrw, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation, Institut für Auslandsbeziehungen, Agah Uğur ve Brigitte ve Arend Oetker'in destekleriyle üretilmiştir / Produced with the generous support of Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Outset Contemporary Art Fund, Kunststiftung Nrw, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation, Institut für Auslandsbeziehungen, Agah Uğur ve Brigitte and Arend Oetker .

[Garaj / Garage**]**

Hera Büyüktaşçıyan

From the Island of the Day Before (Önceki Günün Adasından)
2015; Defterler (668 parça) / Notebooks (668 elements); 70 x 210 x yaklaşık 100-120 cm / 70 x 210 x c. 100-120 cm; Sanatçının ve RAMPA İstanbul'un izinleriyle / Courtesy the artist and RAMPA İstanbul; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi ve Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey and Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Janet Cardiff ve / and George Bures Miller

Sad Waltz and the Dancer Who Couldn't Dance
(Hüzünlü Vals ve Dans Edemeyen Dansçı)
2015; Kuklalar, robotik, ses ve karışık teknik / Marionettes, robotics, audio and mixed media ; 140 x 70 x 160 cm; Sanatçıların ve Luhring Augustine Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artists and Luhring Augustine Gallery, New York; Füsun ve Faruk Eczacıbaşı'nın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Füsun and Faruk Eczacıbaşı.

[Vault Karaköy the House Hotel]

Taner Ceylan

Giuseppe Pellizza da Volpedo Portrait
(Giuseppe Pellizza da Volpedo Portresi)
2015; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 30 x 22 cm; Sanatçının ve Paul Kasmin Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Paul Kasmin Gallery.

[Istanbul Modern]

Carolyn Christov-Bakargiev ve / and Heather Harmon

Crystals Excavated Near Robert Smithson's Spiral Jetty (Robert Smithson'un Sarmal Dalgakıran'ı Yakınlarından Çıkarılan Kaya Tuzu Kristalleri)
Ocak 2015 / January 2015; Tuz kristalleri / Salt crystals; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Carolyn Christov-Bakargiev ve Heather Harmon'un izinleriyle / Courtesy Carolyn Christov-Bakargiev and Heather Harmon.

[Istanbul Modern]

Cansu Çakar

100°
2015; Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi / Watercolour and gold on paper, women's atelier of illumination; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Z. Yıldırım ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle gerçekleştirilmiştir / Produced with the support of Z. Yıldırım and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

Himenoplastik Panorama (Hymenoplastyc Panorama)
2015; Kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın / Watercolour, ink and gold on paper ; 50 x 700 cm; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Z. Yıldırım ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Z. Yıldırım and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[FLO (Anadolu Pasajı) / FLO (Anatolian Passage)**]**

Aslı Çavuşoğlu

Red / Red (Kırmızı/Kırmızı)
2015; Eskitilmiş kâğıtlar ve eskitilmiş el yapımı defterler üzerine Ermeni ve Türk kırmızısı / Armenian and Turkish red on worn-out papers and worn-out handmade notebooks; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums) ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir /Produced with the support of Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums) and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Istanbul Modern]

Raimondo Tommaso D'Aronco

Sera Proje Önerisi (Greenhouse Proposal),
yaklaşık 1898 / c. 1898; Mavi baskı / Ciano print; 23.5 x 93 cm; Büke Uras Koleksiyonu / Collection Büke Uras.

[Istanbul Modern]

Charles Darwin

On the Various Contrivances by Which British and Foreign Orchids Are Fertilised by Insects: and on the Good Effects of Intercrossing (Britanya Orkidelerinin ve Yabancı Orkidelerin Böceklerce Döllenmelerindeki Türlü Seçenekler Hakkında: ve Çapraz Döllenmenin İyi Etkileri Hakkında)
1862; Kitap / Book; 24 x 13.5 x 3.7 cm; John Murray, Albemarle Street, London tarafından basılmıştır / Published by John Murray, Albemarle Street, London; California Polytechnic State University Koleksiyonu / Collection California Polytechnic State University.

[Istanbul Modern]

Tacita Dean

JG
2013 - 14; 35mm film; **26:30 dk /** min. ; **Sanatçının ve Marian Goodman Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York; Marian Goodman; **Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Marian Goodman Gallery, New York.

Salt (A collection) (Tuz (Bir koleksiyon))
2013–2014; **Tuzlanmış bir top, iki adet bulunmuş kartpostal, guaş /** 1 salinated ball, 2 found postcards, gouache; **Tuz IV, Guérande: 8.9 x 14.1 cm (çerçevesiz olarak)**

Salt IV, Guérande: **8.9 x 14.1 cm** (unframed); **Tuz III, Bonneville: 8.9 x 13.9 cm (çerçevesiz olarak), 30.4 x 35.5 x 3.8 cm (çerçevelenmiş olarak)**

Salt III, Bonneville: **8.9 x 13.9 cm** (unframed); **30.4 x 35.5 x 3.8 cm (framed) Kristal Tuz Top III: 8.3 x 8.3 x 8.3 cm /** Salt Crystal Ball III: 8.3 x 8.3 x 8.3 cm; **Sanatçının ve Marian Goodman Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York; **Marian Goodman Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Marian Goodman Gallery, New York.

[Istanbul Modern]

Elmas Deniz

Panoramanın Altında (Under the Panorama)
2012; **Baskı, kum ve naylon poşet /** Print, sand and plastic bag; 40 x 82 cm; **Sanatçının ve Pilot Galeri 'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Pilot Gallery.

[Istanbul Modern]

T.S. Eliot

The Complete Poems and Plays 1909-1950
(Tüm Şiirleri ve Oyunları 1909 – 1950)
1971; **Kitap /** Book; **Harcourt Brace & World Inc, New York tarafından yayınlanmıştır /** Published by Harcourt Brace & World Inc, New York; **Christine Taylor Patten Koleksiyonu /** Collection Christine Taylor Patter.

[ARTER]

Cevdet Erek

Bir Ritim Mekânı – Otopark
(A Room of Rhythms – Otopark)
2015; **Karışık teknik ve ek mimari bileşenler /** Mixed media and additional architectural elements; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle ve İstanbul Teknik Üniversitesi MIAM (Müzik İleri Araştırmaları Merkezi) ve TMDK (Türk Musikisi Devlet Konservatuarı)'nın iş birliğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey and collaboration of Istanbul Technical University MIAM (Center for Advanced Studies in Music) and TMDK (Turkish Music State Conservatory).

[Garaj / Garage]

Esra Ersen

Olası Bir Geçmiş: Kimi Bıyığıyla Oynar, Kimi Kollarını Kavuşturur Düşünürken (A Possible History I: When Thinking Some Play with the Mustache, Others Cross Arms)
2013; **Video, ses /** Video, sound; **31:09 dk /** min.; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Zentrum Moderne Orient ve SALT'ın destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Zentrum Moderne Orient and SALT.

Olası Bir Geçmiş: Kahramanlar Bizden, Biblolar Çin'den (A Possible History II: Turkish Heroes, Chinese Knick-knacks)
2015; **Video, ses; TBC; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Özel İtalyan Lisesi / The Italian High School**]**

Bracha L. Ettinger

Eurydice, The Graces, Demeter
(Eurydike, Kharitler, Demeter)
2006-2012; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; **50 x 41 cm; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice, The Graces, Medusa
(Eurydike, Kharitler, Medusa)
2006-2012; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 50 x 43.5 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice The Graces, Persephone
(Eurydike, Kharitler, Persephone)
2006-2012; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 50 x 43.5 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

No Title Yet, no.1 (St. John the Baptist)
(Henüz Başlıksız, no.1 (Vaftizci Yahya))
2003-2009; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 29 x 54 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

No Title Yet, no.2 (St. Anne)
(Henüz Başlıksız, no.2 (Aziz Anne))
2003-2009; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 29 x 54 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

No Title Yet, no.3 (Eurydice-St. Anne)
(Henüz Başlıksız, no.3 (Eurydike-Aziz Anne))
2003-2009; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 29 x 54 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Medusa and Owl (Medusa ve Baykuş)
2012; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 20 x 30 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Medusa
2012; **Tuval üzerine yağlıboya /** Oil on canvas; 20 x 25 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice Nu Descendrait, no.1 (Çıplak Merdivenlerden İnecek / Naked Will Descend the Staircase),
2006-12; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya /** Oil on paper mounted on canvas; 23.5 x 23.5 cm; **Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Ophelia, Medusa, no.1
2006-13; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya /** Oil on paper mounted on canvas; 28 x 24.5 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Halala no.10
1993; **Kâğıt üzerine yağlı boya ve fotokopi tozu /** Oil and photocopic dust on paper; **22 x 20 cm; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist ; Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice no.10 (Eurydike no.10)
1994-96; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya, fotokopi tozlu elektrostatik baskı, pigment ve küller /** Oil, xerography with photocopic dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas; **28.1 x 27.8 cm; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Mamalangue no.5
2001; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya ve elektrostatik baskı /** Oil and xerography on paper mounted on canvas; **27 x 23.8 cm; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice no.2 (Eurydike no.2)
1992-94; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya, fotokopi tozlu elektrostatik baskı, pigment ve küller /** Oil, xerography with photocopic dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas; 38.3 x 23.1 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Eurydice n.37 (Eurydike no.37)
2001; **Tuval üzerine yapıştırılmış kâğıt üzerine yağlı boya, fotokopi tozlu elektrostatik baskı, pigment ve küller /** Oil, xerography with photocopic dust, pigment, and ashes on paper mounted on canvas; **28.3 x 21.4 cm; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Father Don't You See (no.3)
(Baba, Görmüyor musun? (n.3))
2015; **Manastır masası, kitaplar, defterler, kaşık, saç fırçası, saç tokası /** Installation with monastery table, books, notebooks, spoon, brush, hair clip; **Masa: 75 x 180 x 75 cm /** Table: 75 x 180 75 cm; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

Notebooks (Defterler)
1984-2015; **Çini mürekkepli, kurşun kalem ve farklı kalemlerle çizilmiş defterler (76 parça) /** Notebooks with Indian ink, wash, different pens, pencil (76 elements); **Değişik boyutlar /** Variable dimensions; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

And My Heart, Wound-space Within Me
(Ve Kalbim, İçimdeki Yara Yeri)
2015; **Ses kaydı /** Audio recording; **77:44 min.; Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Braverman Gallery ve Artis'in desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Braverman Gallery, Tel-Aviv and Artis.

[ARTER]

Bedri Rahmi Eyüboğlu

İsimsiz (Untitled)
1972; **Kumaş üzerine yağlı boya /** Oil on fabric ; **32 x 82 cm; Füsun Onur Koleksiyonu /** Collection Füsun Onur.

[Istanbul Modern]

Karl von Frisch

Bees: Their Vision, Chemical Senses, and Language (Revised Edition) (Arılar: Görmeleri, Kimyasal Duyuları ve Lisanları (Yenilenmiş Baskı))
1950; **Kitap /** Book; **Cornell University Press, Ithaca and London tarafından yayınlanmıştır /** Published by Cornell University Press, Ithaca and London; **20.5 x 14 x 1.7 cm; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu /** Collection Carolyn Christov-Bakargiev

[Istanbul Modern]

Edgar Cleijne ve / and Ellen Gallagher

Drowned Forest (Batık Orman)
2015; 16mm film, sound; **8 dk /** min.; **Sanatçılar, Hauser & Wirth Gallery ve Gagosian Gallery 'nin izinleriyle /** Courtesy the artists, Hauser & Wirth Gallery and Gagosian Gallery; **Hauser & Wirth Gallery'nin desteğiyle üretilmiş ve Mondriaan Fund'ın desteğiyle sergilenmiştir /** Produced with the support of Hauser & Wirth Gallery and presented with the support of Mondriaan Fund

Drowned Forest / Storyboards
(Batık Orman / Senaryo Taslakları)
2014–15; **Karışık teknik, çizim, fotogravür, karbon baskı, mürekkep baskı /** Mixed media, drawing, photo gravure, carbon print, inkjet print; **100 x 200 x 100 cm; Sanatçılar, Hauser & Wirth Gallery ve Gagosian Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artists, Hauser & Wirth Gallery and Gagosian Gallery; **Hauser & Wirth Gallery'nin desteğiyle üretilmiş ve Mondriaan Fund'ın desteğiyle sergilenmiştir /** Produced with the support of Hauser & Wirth Gallery and presented with the support of Mondriaan Fund

[Istanbul Modern]

Ellen Gallagher

Untitled (Doll's Eyes) (İsimsiz (Taş Bebek Gözleri))
1992; Tuval üzerine yağlıboya, kara kalem ve kâğıt / Oil, pencil and paper on canvas; 152.4 x 91.4 cm; Sanatçı, Hauser & Wirth Gallery ve Gagosian Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist, Hauser & Wirth Gallery and Gagosian Gallery; Mondriaan Fund ve Hauser & Wirth Gallery 'nin destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of Mondriaan Fund and Hauser & Wirth Gallery.

Kapless Wonder ("Kap"sız Harika)
2015; Tuval üzerine yağlıboya, kara kalem ve kâğıt / Enamel, rubber, ink and paper on canvas; 238 x 307 cm; Sanatçı, Hauser & Wirth Gallery ve Gagosian Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist, Hauser & Wirth Gallery and Gagosian Gallery; Hauser & Wirth Gallery'nin desteğiyle üretilmiş ve Mondriaan Fund'ın desteğiyle sergilenmiştir / Produced with the support of Hauser & Wirth Gallery and presented with the support of Mondriaan Fund

Phantasie (Fantezi)
2015; Tuval üzerine yağlıboya, kara kalem ve kâğıt / Enamel, rubber, ink and paper on canvas; 239 x 307 cm; Sanatçı, Hauser & Wirth Gallery ve Gagosian Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist, Hauser & Wirth Gallery and Gagosian Gallery; Hauser & Wirth Gallery'nin desteğiyle üretilmiş ve Mondriaan Fund'ın desteğiyle sergilenmiştir / Produced with the support of Hauser & Wirth Gallery and presented with the support of Mondriaan Fund

[Istanbul Modern]

Emile Gallé

Sanatsal İncelen Bir Forma Sahip ve Kaide Üzerinde Yer Alan Vazo (Artistic Tapered Vase Atop Pedestal)
Yaklaşık 1903-04 / c. 1903-04; Asitle kazınmış ve disk-bıçakla oyulmuş bej-kahverengi ve soluk yeşil cam, bronz kaide / Acid-etched and wheel-graved beige brown and pale green cameo glass, bronze base; 31.5 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Korkuluk Şeklinde Vazo (Baluster-Shaped Vase)
1895-1900; Yeşil fon üzerinde kaplanmış parlak gök mavisi cam, asitle aşındırılmış gece kelebeği desenleri / Sky blue glass overlaid on a green background, acid-etched cameo decoration of moths; 24.5 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Vazo (Vase)
Yaklaşık 1895 / c. 1895; Kaplı cam, asit ile oyulmuş dekoratif unsurlar, parlatılmış yüzey / Overlaid glass, acid-etched decoration with interspersed powder, polished surface; 29.8 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

'Peygamber Devesi ve Kınkanatlı Böcek' Vazo (Praying Mantis and Beetle Vase)
1887; Sert çok renkli enamelden yapılmış peygamberdevesi, kınkanatlı böcek ve yaprak motifleriyle süslenmiş, transparan cam, tabanı altın ile süslenmiş / Transparent glass, relief of praying mantis, beetle and foliage in polychrom hard enamels, painted in gold under the base; 23.3 cm, 12 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Denizyıldızı ve Yengeç Tabak (Starfish and Crab Charger)
Yaklaşık 1900 / c. 1900; Yanardöner, üzerine ekleme yapılmış ve asitle oyulmuş cam, 'Galle' imzalı / Opalescent , overlaid and acid-etched glass, cameo 'Gallé'; 38.1 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Vazo (Vase)
Yaklaşık 1922 / c. 1922; Çiftsarmaşığı deseniyle sarı, kırmızı ve mavi renklerde kazınmış, kesilmiş ve cilalanmış cam / Etched, cut and polished honey yellow, pale red and blue glass; 13.6 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Lale Vazo (Tulip Vase)
Yaklaşık 1900 / c. 1900; Kaplı cam, opak yeşil fon üzerinde asitle aşındırılmış kahverengi verniküler desenler / Overlaid glass with acid-etched decoration of brown vermiculars on an opaque green background; 20 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

Vazo (Vase)
Yaklaşık 1910 / c. 1910; Ekleme ve asitle kazıma yöntemiyle işlenmiş cam / Overlaid and acid-etched glass; 47 cm; Arkas Sanat Merkezi Koleksiyonu / Collection Arkas Art Center; Arkas Sanat Merkezi'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Arkas Art Center.

[Istanbul Modern]

Fernando García-Dory

INLAND Türkiye Extension Agency (INLAND Türkiye Genişleme Ajansı)
2015; Toplumsal heykel, para-kurum ve propaganda alanı / Social sculpture, para-institution and propaganda space; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Metin Yeğin ve KoopUlarca, Güher Gürcan, Alternative Üretim, Tangör Tan ve Emin Özsoy'un katkılarıyla / In collaboration with Metin Yeğin and KoopUlarca, Güher Gürcan, Alternative Üretim, Tangör Tan, Emin Özsoy amongst other; Acción Cultural Española'nın desteğiyle üretilmiştir tir / Produced with the support of Acción Cultural Española.

[Cezayir]

Theaster Gates

Three or Four Shades Of Blues (Blues'un Üç Veya Dört Tonu)
2015; 17. yüzyıl İznik tabağı, tekerlekler, kamalama masaları, kil, tek kanallı video, Atlantic Records plakları, pikap / 17th-century İznik plate, wheels, wedging tables, clay, 1-channel video, sound, Atlantic Records LPs, turntable; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve White Cube Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist and White Cube Gallery, London; Laura Rapp ve Jay Smith, White Cube Gallery, London'ın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Laura Rapp and Jay Smith, White Cube Gallery, London.

[Dükkan / Store**]**

Liam Gillick

Hydrodynamica Applied (Uygulamalı Hidrodinamika)
2015; Duvar üzerine Bernoullie denklemi / Bernoullie Equation painting on wall; 4.2 x 63 m; Sanatçının ve Esther Shipper Gallery, Berlin'in izinleriyle / Courtesy the artist and Esther Shipper Gallery, Berlin; İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of the Istanbul Modern Art Museum.

[Istanbul Modern]

Arshile Gorky

Act of Creation (Yaratma Eylemi)
1947; Kâğıt üzerine grafit ve balmumu kalem / Graphite and wax pencil on paper; 52.7 x 70.3 cm; CAM-Calouste Gulbenkian Koleksiyonu / Collection CAM-Fundação Calouste Gulbenkian; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Vale of the Armenians (Ermeniler'in Diyarı)
1944; Kâğıt üzerine grafit ve balmumu kalem / Graphite and wax pencil on paper; 56 x 76.2 cm; CAM-Fundação Calouste Gulbenkian Koleksiyonu / Collection CAM-Fundação Calouste Gulbenkian; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Masumiyet Müzesi / Museum of Innocence**]**

Paul Guiragossian

Composition (Kompozisyon / Composition)
1987; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 130 x 97 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Départ (Gidiş / Departure)
1957; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 100 x 70 cm; The Mokbel Art Collection Koleksiyonu / Collection The Mokbel Art Collection; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Group (Grup / Group)
1960; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 90 x 70 cm; KA Modern & Contemporary Art Collection, Lübnan Koleksiyonu / Collection KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Hiver (Kış / Winter)
1991; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 130 x 190 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

L'Amour (Aşk / Love)
1970; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 100 x 80 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundatio.

La Faim (Açlık / Hunger)
1954; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 50 x 40 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

La Visite (Ziyaret / The Visit)
1965; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 95 x 70 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Maternité (Annelik / Maternity)
1975; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 100 x 75 cm; KA Modern & Contemporary Art Collection, Lübnan Koleksiyonu / Collection KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Self Portrait (Otoportre)
1948; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 33.5 x 31 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Les Trois Étapes De La Vie (Hayatın Evreleri / The Stages of Life)
yaklaşık 1970 / c. 1970; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 100 x 75 cm; KA Modern & Contemporary Art Collection, Lübnan Koleksiyonu / Collection KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Untitled (İsimsiz)
1962; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 79.5 x 65 cm; KA Modern & Contemporary Art Collection, Lübnan Koleksiyonu / Collection KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Le Passé et Le Present (Geçmiş ve Şimdiki Zaman I / The Past and the Present I)
1991; Kâğıt üzerine sulu boya / Watercolour on paper; 22.5 x 65 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation

Le Passé et Le Present II (Geçmiş ve Şimdiki Zaman II / The Past and the Present II)
1991; Kâğıt üzerine sulu boya / Watercolour on paper; 23 x 65 cm; Paul Guiragossian Foundation Koleksiyonu / Collection Paul Guiragossian Foundation; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation

Vase (Vazo)
1955; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 50 x 35.5 cm; KA Modern & Contemporary Art Collection, Lübnan Koleksiyonu / Collection KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon; Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Istanbul Modern]

Deniz Gül

Taş (El Yazmaları Yanmaz)
(Stone (Manuscripts Don't Burn))
2015; **Ihlamur Ağacı (2 parça) /** Carved linden tree (2 elements); **yaklaşık 3 x 4 m (her biri) /** c. 3 x 4 m (each); **Sanatçının ve Tansa Mermerci Ekşioğlu'nın izinleriyle /** Courtesy the artist and Tansa Mermerci Ekşioğlu; **Tansa Mermerci Ekşioğlu ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Tansa Mermerci Ekşioğlu and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey

[Eski konut / Former residence**]**

Irena Haiduk

Seductive Exacting Realism
(Baştan Çıkarıcı Zahmet Verici Gerçekçilik)
2015; **Mimari boyutta bekleme müziği, bekleme odası ve 30 dakikalık bir karanlık oda programı /** Architectural-scale waiting music, a waiting room and a 30-minute blind room programme; **Değişken boyutlar, karanlık oda programı sadece deniz sakin olduğunda saat başı gerçekleşir /** Dimensions variable, the blind room programme runs hourly only during calm seas; **Sanatçının ve The Renaissance Society at the University of Chicago'nun izinleriyle /** Courtesy the artist and The Renaissance Society at the University of Chicago; **"Baştan Çıkarıcı Zahmet Verici Gerçekçilik" 14. İstanbul Bienali TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori ve The Renaissance Society, Chicago'nun teşvikleriyle gerçekleştirilmiştir /** "Seductive Exacting Realism" was co-commissioned by the 14th Istanbul Biennial SALTWATER: A Theory of Thought Forms 2015 and The Renaissance Society, Chicago; Produced with the support of Chauncey and Marion D. McCormick Family Foundation.

[Özel İtalyan Lisesi / The Italian High School**]**

Katie Hayne ve / and Howard Morphy

Song of Saltwater Country (Tuzlu Su Ülkesinin Şarkısı)
2007; **Video, ses /** Video, sound; **7 dk /** min.; **Sanatçıların izinleriyle yeniden üretilmiştir /** Reproduced courtesy the artists; **The Australian Research Council, The Centre for Cross-Cultural Research of The Research School of Humanities, The Australian National University, The Australian National Maritime Museum, NSW Department of Education and Training ve the Yirrkala Community Education Centre'ın destekleriyle üretilmiştir /** Produced with assistance of The Australian Research Council, The Centre for Cross-Cultural Research of The Research School of Humanities, The Australian National University, The Australian National Maritime Museum, NSW Department of Education and Training and the Yirrkala Community Education Centre.

[Istanbul Modern]

Pierre Huyghe

Abyssal Plain (Derin Zemin)
2015'ten itibaren / from 2015 onwards; **Beton, deniz yaşamı, taşlar, karışık teknik /** Concrete, marine life, rocks, mixed media; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Sanatçının ve Hauser & Wirth, London'ın izinleriyle /** Courtesy the artist and Hauser & Wirth, London; **Collezione La Gaia'nın desteğiyle gerçekleştirilmiştir /** Produced with the generous support of Collezione La Gaia; **Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin; Hauser & Wirth, London; and Gallery Chantal Crousel, Paris tarafından temsil edilmektedir /** Pierre Huyghe is represented by Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin; Hauser & Wirth, London; and Gallery Chantal Crousel, Paris.

[Sivriada]

Emre Hüner

Neochronophobia
2015; **3 kanallı video, ses /** 3-channel video, sound; **yaklaşık 42 dk /** c. 42 min.; **Sanatçının ve Rodeo Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Rodeo Gallery; **Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums), PLATFORM 0090 ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums), PLATFORM 0090 and SAHA –Supporting Contemporary Art from Turkey.

Perpetual Island Infinite Vehicle (Sürekli Ada Sonsuz Araç)
2011-15; **Heykeller /** Sculptures; **Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Rodeo Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Rodeo Gallery; **Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums), PLATFORM 0090 ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums), PLATFORM 0090 and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

The Shrine of the Post-Hypnotic (Hipnoz Sonrası Mabedi)
2011–2015; **Çizim serisi, kâğıt üzerine mürekkep /** Drawing series, ink on paper; **Değişik boyutlar /** Variable dimensions; **Sanatçının ve Rodeo Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Rodeo Gallery.

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Richard Ibghy ve / and Marilou Lemmens

The Prophets (Peygamberler)
2013'ten itibaren / 2013–ongoing; **Ahşap, asetat, sicim, metal tel, örgü /** Wood, acetate, thread, metal wire, mesh; **112 x 1733 x 81 cm; Sanatçıların izinleriyle /** Courtesy the artists; **Canada Council for the Arts ve the Conseil des arts et des lettres du Québec'in destekleriyle ve La Biennale de Montréal'in işbirliğiyle üretilmiştir /** Produced in collaboration with La Biennale de Montréal thanks to the support of the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec

[Istanbul Modern]

William Irvine, Dustin Kleckner ve / and Martin Scheeler

Tying Water in a Knot (Suyu Düğümlemek)
2015; **Siyah-beyaz video, sessiz /** Black-and-white video, no sound; **02:33 dk (tekrarlayan) /** min. in loop; **William Irvine, Dustin Kleckner ve Martin Scheeler'in izinleriyle /** Courtesy William Irvine, Dustin Kleckner and Martin Scheeler.

[Istanbul Modern]

Nikita Kadan

The Shelter (Sığınak)
2015; **Ahşap, kauçuk, metal, doldurulmuş hayvanlar, kereviz, toprak /** Wood, rubber, metal, taxidermy, celery, soil; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Sanatçının, Gallery Transit ve Gallery Campagne Première'in izinleriyle /** Courtesy the artist, Gallery Transit and Gallery Campagne Première; **Dr. Gino Viliani, Dilyara Allakhverdova ve Elchin Safarov'un destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Dr. Gino Viliani, Dilyara Allakhverdova and Elchin Safarov.

[Istanbul Modern]

William Kentridge

O Sentimental Machine (Eh, İçli Makine)
2015; **5 kanallı video projeksiyon, ses ve karışık teknik /** 5-channel video projections, sound and mixed media; **Sanatçının, Lia Rumma Gallery, Marian Goodman Gallery ve Goodman Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist, Lia Rumma Gallery, Marian Goodman Gallery and Goodman Gallery.

[Hotel Splendid Palas]

Merve Kılıçer

Mater.ial
2014–2015; **2 el yapımı masa, 2 el yapımı defter sanatçı kitabı /** 2 custom made tables, 2 hand made artist books; **Değişik boyutlar /** Variable dimensions; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Ayşe Umur ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Ayşe Umur and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Büyükada Halk Kütüphanesi / Büyükada Public Library**]**

Ufuk Kocabaş

Yenikapı 12
3D dijital çizim / 3D digitalized drawing; **Ufuk Kocabaş'ın ve İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi'nin izinleriyle /** Courtesy Ufuk Kocabaş and Istanbul University Yenikapı Shipwrecks Project

[Istanbul Modern]

Frans Krajcberg

Floração (Çiçeklenme / Blossom)
1968; **Boyanmış ahşap /** Painted wood; **100 x 70 cm; Fernanda Feitosa ve Heitor Martins Koleksiyonu /** Collection Fernanda Feitosa and Heitor Martins; **Andrea ve José Olympio Pereira ve Centro Cultural Brasil-Turquia'nın destekleriyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Andrea and José Olympio Pereira and Centro Cultural Brasil-Turquia.

Relevo Ibiza (İbiza Rölyefi / Ibiza Relief)
1961; **Japon kâğıdı üzerine doğal pigmentler /** Natural pigments on Japanese paper; **94 x 59 cm; Andrea ve José Olympio Pereira Koleksiyonu /** Collection Andrea and José Olympio Pereira; **Andrea ve José Olympio Pereira ve Centro Cultural Brasil-Turquia'nın destekleriyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Andrea and José Olympio Pereira and Centro Cultural Brasil-Turquia.

Relevo Ibiza (İbiza Rölyefi / Ibiza Relief)
1960s; **Japon kâğıdı üzerine doğal pigmentler /** Natural pigments on Japanese paper; **104 x 79 cm; Andrea ve José Olympio Pereira Koleksiyonu /** Collection Andrea and José Olympio Pereira; **Andrea ve José Olympio Pereira ve Centro Cultural Brasil-Turquia'nın destekleriyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Andrea and José Olympio Pereira and Centro Cultural Brasil-Turquia.

[Istanbul Modern]

Jacques Lacan

INVOLUTION DU TRÈFLE (YONCANIN KIVRILMASI / INVOLUTION OF THE CLOVER)
1978; **Mavi mürekkep ve kırmızı keçeli kalem, kurşun kalem /** Blue ink and red felt-tip pen, pencil; **26.9 x 21 cm; n.1 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

INVOLUTION DU TRÈFLE (YONCANIN KIVRILMASI / INVOLUTION OF THE CLOVER)
1978; **Mavi ve kırmızı keçeli kalem /** Blue and red felt-tip pen; **26.9 x 21 cm; n.2 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

DROITE INFINIE (DOĞRU / INFINITE LINE)
1976; **Mavi mürekkep /** Blue ink; **26.6 x 21 cm; n.4 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

QUATRE RONDS +1(DÖRT ÇEMBER + 1 / FOUR CIRCLES + 1)
yaklaşık 1975-76 / c. 1975-76; **Kahverengi, mavi, turuncu, siyah ve yeşil keçeli kalem /** Brown, blue, orange, black and green felt-tip pen; **29.7 x 21 cm; n.19 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

QUATRE RONDS, ESQUISSE DE +1 (DÖRT ÇEMBER, + 1'İN TASLAĞI / FOUR CIRCLES, SKETCH OF + 1)
yaklaşık 1975-76 / c. 1975-76; **Mavi mürekkep /** Blue ink; **26.9 x 21 cm; n.20 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

QUATRE RONDS (DÖRT ÇEMBER / FOUR CIRCLES)
yaklaşık 1975-76 / c. 1975-76; **Kahverengi, mavi, turuncu, siyah ve yeşil keçeli kalem /** Brown, blue, orange, black and green felt-tip pen; **29.7 x 21 cm; n.21 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

LEVO DEXTRO DANS UN MIROIR (AYNADA LEVO DEXTRO / LEVO DEXTRO ON THE MIRROR)
1970'lerin sonu / late 1970's; **Turuncu keçeli kalem /** Thick orange felt-tip pen; 21 x 26.7 cm; **n. 24 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

BORROMÉEN GÉNÉRALISÉ. RÉSOLUTION VAPPEREAU (BORROMEO DÜĞÜMÜ. VAPPEREAU'NUN ÇÖZÜMÜ / BORROMEAN KNOTS. VAPPEREAU'S RESOLUTION)
1978; **Mavi mürekkep, kırmızı, turuncu ve yeşil keçeli kalem /** Blue ink, red, orange and green felt-tip pen; **29.7 x 21 cm; n. 36 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

TÉTRAÈDRES ENCHAÎNÉS (BAĞLI DÖRTYÜZLÜLER / CHAINED TETRAHEDRONS)
yaklaşık 1976 / c. 1976; **Mavi mürekkep /** Blue ink; **26.5 x 21 cm; n. 39 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

4-CHAÎNE SURFACE D'EMPAN (4-KANALLI YAYILIM YÜZEYİ / 4-CHANNEL SPAN SURFACE)
yaklaşık 1977 / c. 1977; **Mavi mürekkep, kahve izleri /** Blue ink, traces of coffee; **26.5 x 21 cm; n.43 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle /** Fond J.M. Vappereau.

ÉPIPHANIE (EPİFANİ / EPIPHANY)
yaklaşık 1976-77 / c. 1976-77; Mavi mürekkep / Blue ink; 21 x 14.8 cm; n. 48 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau.

QUATRESSES (DÖRTLÜ ÖRGÜ / QUADRUPLE BRAID)
yaklaşık 1975 / c. 1975; Mavi mürekkep, turuncu keçeli kalem / Blue ink, orange felt-tip pen; 26.5 x 21 cm; n.51 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau

PEIGNAGES DE TRESSE SELON PIERRE SOURY (PIERRE SOURY'YE GÖRE ÜÇLÜ ÖRMEK / COMBING THREE BRAIDS ACCORDING TO PIERRE SOURY)
yaklaşık 1975-76 / c. 1975-76; Blue ink; 26.5 x 21 cm; n. 57 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau.

"PARTONS DE MON EXPÉRIENCE" (DENEYİMLERİMDEN YOLA ÇIKARAK / STARTING FROM MY EXPERIENCES)
Mavi tükenmez kalem / Blue ballpoint pen; 29.7 x 21 cm; n. 70 AC;Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau.

CE MATIN IL Y AVAIT CHEZ MOI UNE PANNE D'ÉLECTRICITÉ (BU SABAH EVİMDE ELEKTRİKLER KESİLDİ / THIS MORNING THERE WAS AN POWER OUTAGE AT HOME)
1978; Yazı; mor mürekkep, düzeltmeler ve eklemeler; siyah mürekkep / Text in purple ink, corrections and additions in black ink; 29.7 x 21 cm; n.84 AC; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau

[Istanbul Modern]

Liu Ding

Pine Trees on the Square (Meydandaki Çam Ağacı)
2015; Şiirler (31 parça) / Poems (31 elements); Kağıda baskı / Printed on paper; Sanatçının ve Gallery Urs Meile izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Urs Meile, Beijing-Lucerne.

[ADAHAN Otel / ADAHAN Hotel**, The House Hotel Galatasaray, Vault Karaköy the House Hotel]**

Temporary Actors I (Geçici Aktörler I)
2015; Kolaj resim / Collage painting; 250 x 500 cm; Sanatçının ve Gallery Urs Meile izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Urs Meile, Beijing-Lucerne; Uli Sigg'in desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Uli Sigg.

Temporary Actors II (Geçici Aktörler II)
2015; Kolaj resim / Collage painting; 250 x 500 cm; Sanatçının ve Gallery Urs Meile izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Urs Meile, Beijing-Lucerne; Uli Sigg'in desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Uli Sigg.

[Istanbul Modern]

Marcos Lutyens

Neurathian Boatstrap (Neurath'ın Gemi Askıları)
2015; Keçe, ahşap bir gemiden parçalar, lambalar, tabureler, chladni zilleri, ses kaydı, hipnoz oturumları, körlerle yapılan performanslar / Felt, elements of a wooden boat, lamps, ropes, stools, chladni plates, sound recordings, video installation, hypnosis sessions, readings with blind people, prosthetic limbs; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Proje Chiara Ianeselli tarafından yönetilmiştir / Project managed by Chiara Ianeselli; Morten Norbye Halvorsen, The Institute for Art and Olfaction, Department of Mechanical Engineering, North Western University ve Gözder - Görme Özürlüler Derneği'nin işbirlikleriyle gerçekleştirilmiştir / Collaborative contributions by Morten Norbye Halvorsen, The Institute for Art and Olfaction, Department of Mechanical Engineering, North Western University and Gözder, Association of Persons with Visual Impairments, Turkey / Alberta Pane Gallery, Paris, Arte Boccanera, Trento, Chambers Fine Art, Beijing / New York, Guillaume Desnöes, Albertine Kopp, Giuliana and Tommaso Setari, Dena Foundation for Contemporary Art, Jacques Font ve Eléonore de Saint Seine'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Alberta Pane Gallery, Paris, Arte Boccanera, Trento, Chambers Fine Art, Beijing / New York, Guillaume Desnöes, Albertine Kopp, Giuliana and Tommaso Setari, Dena Foundation for Contemporary Art, Jacques Font and Eléonore de Saint Seine

[Kaptan Paşa Deniz Otobüsü / Kaptan Paşa Sea Bus**]**

Djambawa Marawili

Mundukul
2015; Ağaç kabuğu üzerine toprak pigmentleri / Earth pigments on bark; 245 x 105 cm; Sanatçının ve Buku-Larrnggay Mulka Centre'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Buku-Larrnggay Mulka Centre, Yirrkala; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts.

[Istanbul Modern]

Daria Martin

At The Threshold (Eşikte)
2014-15; 16mm film, ses / 16mm film, sound; yaklaşık 17.5 dk / c. 17.5 min.; Sanatçının ve Maureen Paley London'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Maureen Paley; Schering Stiftung'ın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Maureen Paley London and Schering Stiftung.

[Çankaya 57]

Sensorium Tests (Sensoryum Testleri)
2012; HD videoya çevrilmiş 16mm film, ses / 16mm film transferred to HD video, sound; 10 dk / min.; Sanatçının ve Maureen Paley, London'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Maureen Paley, London; Schering Stiftung'ın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Schering Stiftung.

[Istanbul Modern]

Fabio Mauri

On the Liberty (Özgürlük Üzerine)
1990; Lamba, duvarda kablo, elektrik ve ampulden oluşan karışık teknik enstalasyonu / Mixed media installation with lamp and wire on wall, electricity, lightbulb; 200 x 450 x 150 cm; Studio Fabio Mauri Associazione per l'Arte L'Esperimento del Mondo Koleksiyonu, Hauser & Wirth'ün izniyle / Collection Studio Fabio Mauri Associazione per l'Arte L'Esperimento del Mondo and courtesy Hauser & Wirth

[Istanbul Modern]

Elena Mazzi

LACUNA. Land of Hidden Space (LACUNA. Gizli Mekânların Ülkesi)
2014; Video enstalasyonu, ses / Video installation, sound; 12 dk / min.; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo ve İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Italian Institute of Culture in Istanbul.

[Özel İtalyan Lisesi / The Italian High School**]**

Cildo Meireles

Projeto de Buraco para Jogar Políticos Desonestos (Sahtekâr Politikacıları Atmak İçin Proje Deliği / Project Hole to Throw Dishonest Politicians)
2011; Tuval üzerine yağlı boya / Oil on canvas; 240 x 140 cm; Sanatçının ve Galleria Luisa Strina'nın izinleriyle / Courtesy the artist and Galleria Luisa Strina, São Paulo; Galleria Luisa Strina ve Fernanda Feitosa'nın destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of Galleria Luisa Strina, São Paulo and Fernanda Feitosa.

[Istanbul Modern]

Natjialma, Maw' ve / and Dhangatji Mununggurr

Mäk (Mesaj Çubuğu / Message Stick)
9 Temmuz 1935 / 9 July 1935; Oyulmuş ahşap / Carved wood; 7 x 1 cm; Yolngu kabilesinin Djapu klanının (Yothu Yindi) izinleriyle / Courtesy Djapu clan (Yothu Yindi), Yolngu nation; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts.

[Istanbul Modern]

Wonggu Mununggurr

Mäk (Mesaj Çubuğu / Message Stick)
12 Temmuz 1935 / 12 July 1935; Oyulmuş ahşap / Carved wood; 10 x 2 cm; Yolngu kabilesinin Djapu klanının (Yothu Yindi) izinleriyle / Courtesy Djapu clan (Yothu Yindi), Yolngu nation; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin desteğiyle sergilenmiştir / Produced with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts.

[Istanbul Modern]

Nguyễn Huy An

Hair on Table (Masa Üzerinde Saç)
2015; Saç ve ahşap / Hair and wood; 180 x 60 x 60 cm; Sanatçının ve Gallery Quynh'in izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Quynh; Dr. Rafi Kot'un desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dr. Rafi Kot.

Thuan Chau Dress (Thuan Chau Elbisesi)
2007; İnce bir şekilde kesilmiş kumaş tozu, ahşap ve su / Powder of finely cut fabric, wood and water; 5 x 20 x 25 cm; Sanatçının ve Gallery Quynh'in izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Quynh; Dr. Rafi Kot'un desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dr. Rafi Kot.

The shadows of Muong Museum (Muong Müzesi'nin Gölgeleri)
2013; Duman barutu, tutkal ve sanatçı kitabı / Smoke powder, glue and artist's book; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Gallery Quynh'in izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Quynh; Dr. Rafi Kot'un desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dr. Rafi Kot.

Study of the Fluctuation of a Shadow (Bir Gölgenin Dalgalanışı Üzerine Çalışma)
2014; Toz, termit gövdesi, sanatçı kitabı / Dust, termite body, artist's book; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Gallery Quynh'in izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Quynh; Dr. Rafi Kot'un desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dr. Rafi Kot.

The series of Pond (Gölet Serileri)
2008–15; İpek kâğıt üzerine suluboya (8 parça) / Watercolour on silk paper (8 elements); Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Gallery Quynh'in izinleriyle / Courtesy the artist and Gallery Quynh; Dr. Rafi Kot'un desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Dr. Rafi Kot.

[Yeni Hrant Dink Vakfı ve Agos Merkezi /
New Headquarters of Hrant Dink Foundation and Agos**]**

Senam Okudzeto

Glossolalia no.12 (Glossolali no.12)
2015; Karışık teknik, akrilik mürekkeple çizim montajı, video, heykel, mobilya, cam, kolaj / Mixed media, acrylic ink drawing assemblage, video, sculpture, furniture, glass, collage; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Mercedes Vilardell'in desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Mercedes Vilardell.

[Istanbul Modern]

Füsun Onur

Deniz (Sea)
2015; Balıkçı teknesi ve ses enstalasyonu / Fishing boat with sound installation; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle gerçekleşmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Balıkçı Teknesi / Fishing Boat**]**

Emin Özsoy

Underwater Rivers (Sualtı Nehirleri)
Baskı / Print; Emin Özsoy'un izniyle / Courtesy Emin Özsoy.

[Istanbul Modern]

İz Öztat ve / and Fatma Belkıs

Suyu Kim Taşır (Who Carries the Water)
2014'ten itibaren / 2014–ongoing; Bitkilerle renklendirilmiş ve tahta baskılı tülbentler, fındık değnekleri, pamuk ip, teksir makinesi, Suyu Kim Taşır (metin), yaşam formları, ağırlıklar, geri dönüştürülmüş su şişeleri, kâğıt üzerine suluboya, işlenmiş fındık değnekleriyle örülmüş sepet, keçiboynuzları, çaput / Naturally-dyed and woodcut printed muslin, hazelnut sticks, cotton thread, mimeograph machine, text, life forms, weights, recycled water bottles, watercolour on paper, basket woven with crafted hazelnut sticks, carobs, rags; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Kamu bilgi alanına ithaf edilmiştir / Dedicated to the public domain; İzel Levi Coşkun ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of İzel Levi Coşkun and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Özel İtalyan Lisesi / The Italian High School**]**

Prabhakar Pachpute

What We Have Left Is the Blue Water
(Bize Kalan Mavi Su)
2015; Duvar çizimleriyle enstalasyon, boyanmış fiberglas heykel ve projeksiyon, ses, yaklaşık 20 adet alçıtaşından heykel / Installation with wall drawing, painted fiberglass sculpture with projection, sound, 20 c. gypsum sculptures; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Clark House Initiative'in izinleriyle / Courtesy the artist and Clark House Initiative, Bombay; Kadist Art Foundation'ın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Kadist Art Foundation.

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Prabhakar Pachpute ve / and Rupali Patil

Trans-formations (Trans-formasyonlar)
2015; Okul sıraları üzerine kâğıt hamurundan heykel enstalasyonu / Sculptural installations of paper mache on school benches; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Clark House Initiative'in izinleriyle / Courtesy the artist and Clark House Initiative, Bombay; Kadist Art Foundation'ın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Kadist Art Foundation.

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Orhan Pamuk

Sekiz Adet Defter (Eight Notebooks)
2008-13; Kâğıt üzerine suluboya, kurşun kalem, keçeli kalem, dolma kalem, akrilik, tükenmez kalem ve pastel / Watercolour, lead pencil, fet-tip pen, fountain pen, arcylic, pen and pastel on paper; 21 x 13 cm (her biri / each); Sanatçının izniyle / Courtesy the artist.

[Istanbul Modern]

Rupali Patil

One Has Vision and Rest Has Belief (Birinin Vizyonu, Kalanların İnancı Var)
2015; 65 okul sırası, kâğıt üzerine guaş ve suluboya, ahşap üzerine ahşap gravür, cam / 65 school benches, gouache and watercolour on paper, wood engraving on wood, glass; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Clark House Initiative'in izinleriyle / Courtesy the artist and Clark House Initiative, Bombay; Canan Pak'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Canan Pak

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Christine Taylor Patten

micro / macro 1001 drawings (mikro / makro 1001 çizim)
1998–2015; Kâğıt üzerine karga tüyü kalem ve mürekkep / Crowquill and ink on paper; mikro çizimler / micro drawings; 7.6 x 7.6 cm (her biri / each), makro / macro; 210 x 10 cm; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Hauser & Wirth'ün desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Hauser & Wirth.

[ARTER]

Jeffrey Peakall

Underwater Rivers (Su Altı Nehirleri)
2015; Video; 02:42 dk / min.; Gareth Keevil, Jeffrey Peakall, Lorna Strachan ve Heide Friedrich'in izinleriyle / Courtesy Gareth Keevil, Jeffrey Peakall, Lorna Strachan and Heide Friedrich.

[Istanbul Modern]

Zeyno Pekünlü

Minima Akademika / Magnus
2015; Bulunmuş kopya kağıtları / Found cheat sheets; Masa: 92 x 150 x 63 cm / Table: 92 x 150 x 63 cm; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[SALT Galata]

Giuseppe Pellizza da Volpedo

Il Quarto Stato (Dördüncü Kuvvet / The Fourth Estate)
1901-2015; Tuval üzerine yağlı boya / Oil on canvas; 250 x 465 cm; Taner Ceylan aracılığıyla / Medium Taner Ceylan; Taner Ceylan'ın izniyle / Courtesy Taner Ceylan; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

Studio per Il Quarto Stato (Dördüncü Kuvvet İçin Çalışma (İşçi Grubu) / Study for Il Quarto Stato (Group of Workers))
1898-99; Dokulu kağıt üzerine kurşun kalem ve kara kalem / Pencil and charcoal on beige paper; 141 x 200 cm; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Koleksiyonu / Collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome; Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo'nun izniyle / Courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle sergilenmektedir / Presented with the support of the Italian Institute of Culture in Istanbul.

Studio per Il Quarto Stato (Dördüncü Kuvvet İçin Çalışma (İşçi Grubu) / Study for Il Quarto Stato (Group of Workers))
1898-99; Dokulu kağıt üzerine kurşun kalem ve kara kalem / Pencil and charcoal on beige paper; 143 x 185 cm; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Koleksiyonu / Collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma; Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo'nun izniyle / Courtesy Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; İstanbul İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle sergilenmektedir / Presented with the support of the Italian Institute of Culture in Istanbul.

[Istanbul Modern]

Susan Philipsz

Elettra
2015; Çok kanallı ses enstalasyonu ve fotoğraf baskılar / Multi-channel sound installation and photographic prints; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının, Tanya Bonakdar Gallery ve Isabella Bortolozzi Galleri'nin izinleriyle / Courtesy the artist, Tanya Bonakdar Gallery and Isabella Bortolozzi Gallery; 14. İstanbul Bienali tarafından teşvik edilmiş, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce ile ortak olarak Francesca Cilluffo ve Angelo Chianale, Henry Moore Foundation British Council ve AmiXi Villa Croce'nin destekleriyle üretilmiştir / Commissioned by the 14th Istanbul Biennial and co-produced with Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce with the support of Francesca Cilluffo and Angelo Chianale, Henry Moore Foundation, British Council and AmiXi Villa Croce

[Mizzi Köşkü / Mizzi Mansion**]**

Heather Phillipson

un/fit for feeling 2015 (hissetmek için hazır/liksız)
2015; HD video, ses, vinil baskı, tuz kristali, gider pompası, kum torbası, basket potası, ip, bulaşık tası, bahçe hortumu, hortum makarası, havlular, yastıklar, ayaklı spotlar, çöp torbaları, benzin bidonu, kovalar, kereste, emülsiyon boyası, dayanıklı bant / HD video, audio, vinyl print, crystal salt, dressing gown, plumbing pipes, punch bag, basketball hoop, rope, washing up bowls, garden hose, hose reel, towels, pillows, site lights, bin bags, turbo hose, jerry can, buckets, timber, emulsion paint, gaffer tape; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Nicoletta Fiorucci, Henry Moore Foundation ve British Council'in destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Nicoletta Fiorucci, Henry Moore Foundation and British Council.

[The House Hotel Galatasaray]

Michelangelo Pistoletto

Venere Degli Stracci
(Paçavraların Venüs'ü / Venus of the Rags)
1967; Beton, enamel, paçavralar / Concrete, enamel, rags; 190 x 240 x 140 cm; Sanatçının ve Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella'nın izinleriyle / Courtesy the artist and Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, Biella; Collezione La Gaia'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Collezione La Gaia.

[Istanbul Modern]

Ana Prvački

Zephyr, Debussy Erotic score
(Zephyr, Debussy'nin Erotik Partisyonu)
2015; Kâğıt üzerine guaş / Gouache on paper; 48 x 38 cm (çerçeveli / framed); Carolyn Christov-Bakargiev'in izniyle / Courtesy Carolyn Christov-Bakargiev.

[Istanbul Modern]

Walid Raad

Another Letter to the Reader: Motifs 1-57
(Okuyucuya Bir Diğer Mektup: Motifler 1-57)
2015; Lazer kesim kutular / Laser cut boxes; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery, Beirut ve Hamburg'un izinleriyle / Courtesy the artist, Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Sarah Benjamin ve Phillip Keir'in destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Sarah Benjamin and Phillip Keir.

Another Letter to the Reader: Crates 1-9
(Okuyucuya Bir Diğer Mektup: Sandıklar 1-9)
2015; Ahşap nakliye sandıkları / Wooden shipping crates; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery, Beirut ve Hamburg'un izinleriyle / Courtesy the artist, Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Sarah Benjamin ve Phillip Keir'in destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Sarah Benjamin and Phillip Keir.

Another Letter to the Reader: Crate 10
(Okuyucuya Bir Diğer Mektup: Sandık 10)
2015; Ahşap nakliye sandığı / Wooden shipping crate; 110 x 120 x 320 cm; Sanatçı ve Sfeir-Semler Gallery, Beirut ve Hamburg'un izinleriyle / Courtesy the artist, Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Sarah Benjamin ve Phillip Keir'in destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Sarah Benjamin and Phillip Keir.

[Kasa Galeri / Kasa Gallery**]**

Michael Rakowitz

The Flesh Is Yours, The Bones Are Ours
(Et Sizin, Kemiği Bizim)
2015; Alçı kalıpları, Sivriada'da bulunmuş köpek iskeletleri, Anadolu'daki terk edilmiş Ermeni çiftliklerinden bulunmuş hayvan kemikleri, Şikago'daki Louis Sullivan'ın yıkılmış binasından parçalar, kabartma çizimler, fotoğraflar ve mektuplar / Plaster moulds, casts, dog skeletons from Sivriada, bones of livestock from dispossessed Armenian farms in Anatolia, fragments of lost Louis Sullivan buildings in Chicago, rubbings, photos and letters; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Rhona Hoffman Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Rhona Hoffman Gallery; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundtaion ve Rhona Hoffman Gallery 'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation and Rhona Hoffman Gallery, Chicago.

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

Vilayanur S. Ramachandran

Mirror box (Aynalı Kutu)
1993; Ahşap kutu, ayna / Wooden box, mirror; 30,5 x 55,2 x 32,7 cm; Vilayanur S. Ramachandran'ın izniyle / Courtesy Vilayanur S. Ramachandran.

[Istanbul Modern]

Thought Forms Mapping, Forced Choice Neuroscience Test for the 14th Istanbul Biennial Visitors (Düşünce Biçimi Haritalama: 14. Bienal Ziyaretçileri İçin Zorunlu Seçim Nörobilim Testi)
2015; Anket / Survey; Bu proje, University of California San Diego, Beyin ve Bilme Merkezi'nden Profesör Vilayanur S. Ramachandran tarafından, Marcos Lutyens ve Carolyn Christov-Bakargiev işbirliğiyle ve İstanbul Nöroloji Departmanı Davranışsal Nöroloji ve Hareket Bozuklukları Ünitesi öğrencilerinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir / Project by Professor Vilayanur S. Ramachandran, Center for Brain and Cognition, UC San Diego, with the collaboration of Marcos Lutyens and Carolyn Christov-Bakargiev, and the participation of the students from Behavioral Neurology and Movement Disorders Unit at the Department of Neurology, Istanbul.

Santiago Ramón y Cajal

Naufragio (Enkaz / Wreck)
c. 1870; Tablo üzerine yağlı boya / Oil painting (on table); 24.5 x 34.5 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Ruinas de Santa Fe
(Santa Fe Yıkıntıları / Ruins of Santa Fe)
1871; Kâğıt üzerine suluboya ve grafit / Watercolour and graphite on paper; 12 x 15.8 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Célula Gigante de la Corteza Esfenoidal de un Niño
(Bir Çocuğun Sfenoid Korteksinin Dev Hücresi / Giant Cell of the Sphenoid Cortex of a Child)
yaklaşık 1900 / c. 1900; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 20 x 13.5 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Células Monopolares de la Retina de una Abeja
(Bir Arının Retinasındaki Monopolar Hücreler / Monopolar Cells in the Retina of a Bee)
yaklaşık 1915 / c. 1915; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 10.5 x 15 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Esquema: Mecanismo Reflejo de la Inspiración
(Şema: Solumanın Refleks Mekanizması / Scheme: Reflex Mechanism of Inspiration)
yaklaşık 1904 / c. 1904; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 19.6 x 15.5 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Retina de Lagartija (Bir Kertenkelenin Retinası / Retina of a Lizard)
yaklaşık 1891 / c. 1891; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 12.7 x 18 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Axones Talámicos Aferentes a la Corteza Cerebral Humana (Circunvolución Frontal)
(İnsan Serebral Korteksindeki Talamik Aferan Aksonlar (Ön Kıvrım) / Thalamic Afferent Axons in the Human Cerebral Cortex (Frontal Convolution))
yaklaşık 1889 / c. 1889; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 21.8 x 12.5 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Neuroglia (Astrocitos) de Capas Superficiales del Cerebro de un Niño de Dos Meses de Edad (İki Aylık Bir Çocuğun Beyninin Yüzeysel Tabakalarındaki Nöroglia (Astrosit) / Neuroglia (Astrocytes) of Superficial Layers of the Brain Of A Two-Month Old Child)
yaklaşık 1904 / c. 1904; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 19.4 x 14.8 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Microglia de la Corteza Cerebral Humana Sin Patología (Patolojisiz İnsan Serebral Korteksinden Microglia / Microglia of the Human Cerebral Cortex Without Pathology)
yaklaşık 1920 / c. 1920; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 23.7 x 15.6 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Interneuronas de Capas 2 y 3 de Corteza Cerebral Auditiva (İşitme Korteksinin 2. ve 3. Tabakalarından İnternöronlar / Interneurons of Layers 2 and 3 of Auditory Cortex)
yaklaşık 1900, c. 1900; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / Indian ink on paper; 19 x 14.3 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

La fotografía de los Colores. Fundamentos Científicos y Reglas Prácticas (Renkli Fotoğraf. Bilimsel Temeller ve Pratik Kurallar / Colour Photography. Scientific Foundations and Practical Rules)
1912; Kitap / Book; 20.9 x 14.8 x 1.7 cm; Nicolás Moya, Madrid; tarafından basılmıştır / Published by Nicolás Moya, Madrid; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Ruins of Pompeii, Italy)
(İsimsiz [Pompeii'nin Harabeleri, İtalya])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Cajal house. Bedroom and bed where Cajal died) (İsimsiz [Cajal evi. Cajal'ın öldüğü yatak odası ve yatak])
c. 1934; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Cajal Sister in Panticosa, Huesca, Spain)
(İsimsiz [Cajal'ın kız kardeşi Panticosa, Huesca, İspanya])
c. 1876; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Photomicrograph taken by Cajal of a histological preparation showing some axonal fibres) (İsimsiz [Histolojik bir hazırlıktan Cajal'ın çektiği, birtakım aksonal lifleri gösteren fotomikrograf])
yaklaşık 1917 / c. 1917; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (A day on the beach. North of Spain; probably San Sebastian or Santander) (İsimsiz [Kumsalda bir gün. İspanya'nın Kuzeyi; muhtemelen San Sebastian ya da Santander])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Grand canal, Venice)
(İsimsiz [Büyük kanal, Venedik])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (North of Spain; probably Santander)
(İsimsiz [İspanya'nın Kuzeyi; muhtemelen Santander])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Photos taken in the old Cajal Museum)
(İsimsiz [Eski Cajal Müzesi'nde çekilmiş fotoğraflar])
1957'den sonrası / after 1957; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Photos taken in the old Cajal Museum)
(İsimsiz [Eski Cajal Müzesi'nde çekilmiş fotoğraflar])
1957'den sonrası / after 1957; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Cathedral of Milano, Italy)
(İsimsiz [Milano Katedrali, İtalya])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Beach in north of Spain, Probably San Sebastian) (İsimsiz [İspanya'nın Kuzeyinde Kumsal. Muhtemelen San Sebastian])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Stalactites in a Cave. Probably Mallorca (İsimsiz [Bir mağaradaki sarkıtlar. Muhtemelen Mallorca, İspanya])
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (Street artists in Madrid)
(İsimsiz [Madrid'de sokak sanatçıları])
yaklaşık 1895 / c. 1895; Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (İsimsiz)
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (İsimsiz)
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (İsimsiz)
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

Untitled (İsimsiz)
Baskı / Print; 9 x 13 cm; Instituto Cajal Koleksiyonu / Collection Instituto Cajal; Acción Cultural Española'nın desteğiyle sergilenmiştir / Presented with the support of Acción Cultural Española.

[Istanbul Modern]

Cheng Ran

9-Hour Film (9 Saatlik Film)
2015; Geniş ekran HD film ve 5.1 surround ses / Wide-screen HD film and 5.1 surround sound; 540 dk / min.; Sanatçı, K11 Art Foundation, Erlenmeyer Foundation ve Gallery Urs Meile, Beijing – Lucerne'nin izinleriyle / Courtesy the artist, K11 Art Foundation, Erlenmeyer Foundation and Gallery Urs Meile, Beijing - Lucerne; Emin Hitay, K11 Art Foundation ve Erlenmeyer Foundation'ın destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Emin Hitay, K11 Art Foundation and Erlenmeyer Foundation.

[Özel İtalyan Lisesi / The Italian High School]

Marwan Rechmaoui

Library Project (Kütüphane Projesi)
2015; Kitaplar ve pleksiglas paneller / Books and Plexiglas panels; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: 45/LP (Sütun: 45/LP)
2015; Beton, metal / Concrete, metal; 200 x 25 x 25 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Angels (Sütun: Melekler)
2015; Beton, metal, çeşitli malzemeler / Concrete, metal, mixed media; 270 x 100 x 65 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Duchamps's Bride (Sütun: Duchamp'ın Gelini)
2015; Beton, metal / Concrete, metal; 220 x 50 x 35 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Eadweard Muybridge (Sütun: Eadweard Muybridge)
2015; Beton, metal, çeşitli malzemeler / Concrete, metal, mixed media; 250 x 40 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Sfeir-Semler

Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Elephant man (Sütun: Fil Adam)
2015; **Beton, metal, çeşitli malzemeler /** Concrete, metal, mixed media; **250 x 70 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Eraserhead (Sütun: Silgikafa)
2015; **Beton, metal /** Concrete, metal; **280 x 90 x 30 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Frankenstein (Sütun: Frankenstein)
2015; **Beton, metal /** Concrete, metal; **220 x 40 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Grandfather's Turf (Sütun: Büyükbaba'nın Çayırlığı)
2015, **Beton, metal, çeşitli malzemeler /** Concrete, metal, mixed media; **260 x 75 x 50 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Ground Control to Major Tom
(Sütun: Kuleden General Tom'a)
2015; **Beton, metal, seramik çiniler /** Concrete, metal, ceramic tiles; **250 x 55 x 35 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Holiday Inn (Sütun: Holiday Inn)
2015; **Beton, metal /** Concrete, metal; **230 x 60 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Sunday's Laundry (Sütun: Pazar Günü Çamaşırı)
2015; **Beton, metal, çeşitli malzemeler /** Concrete, metal, mixed media; **240 x 140 x 30 cm + 215 x 103 x 11 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Take a Walk on the Wild Side
(Sütun: Vahşi Tarafta Bir Tur At)
2015; **Beton, metal /** Concrete, metal; **200 x 20 x 35 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Tetris (Sütun: Tetris)
2015; **Beton, metal, seramik çiniler /** Concrete, metal, ceramic tiles; **200 x 40 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Pillar: Virilio's Quantity (Sütun: Virilio'nun Miktarı)
2015; **Beton, metal /** Concrete, metal; **220 x 40 x 60 cm; Sanatçının ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Fondazione Sandretto Re Rebaudengo'nın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

[Istanbul Modern]

Georgia Sagri

my first science fiction book. Religion
(ilk bilim kurgu kitabım. Din)
2015; **Üç boyutlu video, üç boyut gözlükleri, ses, kil, alçıtaşı, kumaş, kumaşa baskı, vinil harfler, muşamba /** 3D video, 3D glasses, sound, clay, gypsum, fabric, printed fabric, vinyl lettering, linoleum; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Sanatçının, [matter] Hyle, Anthony Reynolds Gallery ve Lars Friedrich Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist, [matter]Hyle, Anthony Reynolds Gallery and Lars Friedrich Gallery; **14. İstanbul Bienali ve KW Institute Contemporary Art'ın teşvikleriyle ve Anthony Reynolds Gallery, Lars Friedrich Gallery, Chiona Xanthopoulou-Schwarz, Anna Chatzinasiou ve Chrysanthos Panas'ın destekleriyle üretilmiştir /** Co-commissioned by the 14th Istanbul Biennial and KW Institute for Contemporary Art, Berlin and with the support of Anthony Reynolds Gallery and Lars Friedrich Gallery, Chiona Xanthopoulou-Schwarz, Anna Chatzinasiou and Chrysanthos Panas.

[Istanbul Modern]

—

SALTWATER PAINTINGS (TUZLU SU ÇIZIMLERI)

The Australian National Maritime Museum'dan ödünç alınmıştır, Grantpirrie Gallery'den Stephen Grant'in desteğiyle satın alınmıştır / Lent by the Australian National Maritime Museum, purchased with the assistance of Stephen Grant of the Grantpirrie Gallery; **Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts

Gawirrin Gumana

Dhalwanu at Garraparra bark painting
(Ağaç kabuğu resmi Dhalwanu Garraparra'da)
1998; Ağaç kabuğu üzerine doğal toprak boyası ve pigment / Natural ochres and pigment on bark; **221 x 108 cm**

Djambawa Marawili

Baraltja bark painting (Ağaç kabuğu resmi Baraltja)
1998; Ağaç kabuğu üzerine doğal toprak; boyası ve pigment / Natural ochres and pigment on bark; **250 x 121 cm**

Mangalili Yindiwirryun bark painting
(Ağaç kabuğu resmi Mangalili Yindiwirryun)
1998; Ağaç kabuğu üzerine doğal toprak boyası ve pigment / Natural ochres and pigment on bark; **159 x 75 cm**

Boliny Wanambi (1957 - 2011)

Murunamirriwuy at Manybalala bark painting
(Ağaç kabuğu resmi Murunamirriwuy Manybalala'da)
1998; Ağaç kabuğu üzerine doğal toprak boyası ve pigment / Natural ochres and pigment on bark; **165 x 67 cm**

[Istanbul Modern]

Sarkis

Les 2 Bacs (2 Su Tankı / 2 Water Tanks)
1968; **Plastik, su, bronz, negatif, neon /** Plastic, water, bronze, negative, neon; **63.5 x 52.5 x 12 cm; Sanatçının ve Galerie Nathalie Obadia'nın izinleriyle /** Courtesy the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles; **Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

Musée des LIFE COLLAGES (LIFE KOLAJLARI Müzesi / Museum of LIFE COLLAGES)
2009-2010; **Arches kâğıdı üzerine kolaj (51 parça) /** Collages on Arches paper (51 elements); 56 x 76 cm (**her biri** / each); **Sanatçının ve Galerie Nathalie Obadia'nın izinleriyle /** Courtesy the artist and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles; **Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir /** Presented with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Istanbul Modern]

Grace Schwindt

Little Birds and a Demon (Minik Kuşlar ve Bir İblis)
2015; **Deniz tuzu, ahşap masa ve sandalyeler, bakır kazan ve kâseler, gümüş kaşıklar, kullanılmış-bale-ayakkabısı-çorbası, hoparlörler ve ses /** Sea salt, wooden table and chairs, copper cauldron and bowls, silver spoons, used-pointe-ballet-shoe-soup, speakers and sound; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Sanatçının ve Zeno X Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist and Zeno X Gallery, Antwerp (BE).

[Istanbul Modern]

Wael Shawky

Cabaret Crusades, The Secrets of Karbala
(Kabare Seferleri, Kerbela'nın Sırları)
2015; **HD Video; 120:23 dk / min.; Sanatçının, Lisson Gallery ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle /** Courtesy the artist, Lisson Gallery and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Lisson Gallery ve Sfeir-Semler Gallery'nin destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Lisson Gallery and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg. **Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums) ve K20 Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen'in destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Mathaf: Arab Museum Of Modern Art (Qatar Museums) and K20 Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Cabaret Crusades, The Secrets of Karbala
(Kabare Seferleri, Kerbela'nın Sırları)
2015; **Kabare Seferleri, Kerbela'nın Sırları filminin projeksiyonu (2015, HD video), sıvı katran, kil, çimento, yün, mermer ve el üflemesi Murano cam kukla /** Installation with projection of Cabaret Crusades, The Secrets of Karbala (2015, HD video), liquid tar, clay, cement, wool, marble and hand blown Murano glass marionette from Cabaret Crusades, The Secrets of Karbala (2014, WSHA140034); **18,8 x 14,8 m; Değişken boyutlar** / Dimensions variable; **Sanatçının, Lisson Gallery ve Sfeir-Semler Gallery'nin izinleriyle** / Courtesy the artist, Lisson Gallery and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg; **Lisson Gallery ve Sfeir-Semler Gallery'nin destekleriyle üretilmiştir** / Produced with the support of Lisson Gallery and Sfeir-Semler Gallery, Beirut and Hamburg

Marionette from Cabaret Crusades, The Secrets of Karbala (Kabare Seferleri, Kerbela'nın Sırları'ndan Kukla)
2014; **WSHA140032; Elde üflenmiş Murano camı /** Hand blown Murano glass; **53 x 17 cm; Füsun ve Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu /** Collection Füsun and Faruk Eczacıbaşı

[Küçük Mustafa Paşa Hamamı /
Küçük Mustafa Paşa Hammam]

Robert Smithson

Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)
1970; **16mm filmden yapılmış video, ses /** 16mm film on video, sound; **35 dk / min.; The Smithson Estate Koleksiyonu /** Collection The Smithson Estate

[Istanbul Modern]

Society of the Friends of Parrhesia (Centre for Parrhesia / Parrhesia Dostları Cemiyeti (Parrhesia Merkezi)

2015; **Medyatik olmayan, parrhesiatik pratikler, yürüyüşler, sohbetler, gündelik düşünce biçimleri /** Anti mediatic, parrhesiastic practices, walks, talks, ephemeral thought forms; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Dünyanın izinleriyle /** Courtesy the world; **Notlar ve toplantı takvimi için Bienal süresince centreparrhesia.org adresini ziyaret edebilirsiniz /** For more notes and a calendar of meetings during the course of the Biennial, please visit: centreparrhesia.org; **Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation'ın desteğiyle üretilmiştir /** Produced with the support of Dilijan Art Initiative & IDeA Foundation.

[Hrant Dink Foundation ve Agos - Parrhesia Merkezi /
Hrant Dink Foundation and Agos – Centre for Parrhesia**]**

Ania Soliman

A Series of Drawings (Bir Çizimler Serisi)
2015; **Kâğıt üzerine kurşun kalem ve yakımlı süsleme (13 parça) /** Pencil and encaustic on paper (13 elements); **Değişik boyutlar /** Variable dimensions; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Maya Oeri ve Hans Bodenmann, Culture pl. ve Polonya Cumhuriyeti İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Maya Oeri and Hans Bodenmann, Culture pl. and Consulate General of Poland in Istanbul.

Inside the thing there is nothing
(Şeyin içinde hiçbir şey yok)
2015; **Alçı ve betondan havan topları, vinil duvarkâğıdı, çizimler /** Plaster and concrete cannonballs, vinyl wallpaper, drawings; **Değişken boyutlar /** Dimensions variable; **Sanatçının izniyle /** Courtesy the artist; **Maya Oeri ve Hans Bodenmann, Culture pl. ve Polonya Cumhuriyeti İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle üretilmiştir /** Produced with the support of Maya Oeri and Hans Bodenmann, Culture pl. and Consulate General of Poland in Istanbul.

[Pera Museum]

Fredrik Carl Mülertz Størmer (Thale Elisabeth Sørlie ve / and Arne B. Langleite)

Original materials of Fredrik Carl Størmer arranged by Thale Elisabeth Sørlie and Arne B. Langleite into What may result when a pure mathematician happens to be also an enthusiastic amateur photographer
(Fredrik Carl Størmer'in Thale Elisabeth Sørlie ve Arne B. Langleite tarafından düzenlenen özel malzemeleri: Bir soyut matematikçi aynı zamanda hevesli bir amatör fotoğrafçı olursa ortaya çıkabilecekler)
2015; Heykel, fotoğraflar, fotoğraf makinesi, kişisel çalışma kağıtları, duvar çizimi, duvar yazısı, video, projeksiyon, ses / Sculpture, photographs, camera, personal working papers, wall drawing, wall text, video projection, sound; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçıların ve The Norwegian Museum of Science and Technology'nin izinleriyle / Courtesy the artists and The Norwegian Museum of Science and Technology; Arts Council Norway, Office for Contemporary Art Norway (OCA) ve Norwegian Museum of Science and Technology'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Arts Council Norway, Office for Contemporary Art Norway (OCA), and Norwegian Museum of Science and Technology.

[ARTER]

Peter Tait

'On Knots', in *Scientific Papers of Peter Guthrie Tait*, vol. 28 (London: Cambridge University Press, 1898); Northwestern Üniversitesi Kütüphanesi Koleksiyonu / Collection Northwestern University Library.

[Istanbul Modern]

Pelin Tan ve / and Anton Vidokle

2084: a science fiction show / Episode 2: The Fall of Artists' Republic (2084: bir bilimkurgu gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti'nin Çöküşü)
2014; Video, ses / Video, sound; 19 dk / min.; Sanatçıların izinleriyle / Courtesy the artists; SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle sergilenmiştir /Presented with the support of SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[ADAHAN Sarnıç / ADAHAN Cistern**]**

—

Thumbprint signature documents
(Parmak izi imza dokümanları)
1963; Yolngu kabilesi yaşlılarının parmak izleri, ve şahitlerin imzaları, 28 Ağustos 1963 Yirrkala Bark Dilekçesi eki / Thumbprints and marks of Yolngu Elders, and witness signatures, attachment to Yirrkala Bark Petition of 28 August 1963; Kâğıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep (3 parça) / Pen and ink on paper (3 elements); 33.6 x 20.6 cm (her biri / each); The Department of the House of Representatives, Table Office, Parliament of Australia'nın izniyle / Courtesy the Department of the House of Representatives, Table Office, Parliament of Australia; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin desteğiyle sergilenmiştir / This loan has been realised with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts.

[Istanbul Modern]

Leon Trotsky

Rusya'da Hakiki Vaziyet (The Real Situation in Russia)
1929; Kitap / Book; 21.5 x 14.5 x 0.5 cm; Sonne Publishing House, Berlin tarafından yayınlanmıştır / Published by Sonne Publishing House, Berlin; Carolyn Christov-Bakargiev Koleksiyonu / Collection Carolyn Christov-Bakargiev.

[Istanbul Modern]

Jean-Michel Vappereau

Jean-Michel Vappereau Teaching Lacan
(Jean-Michel Vappereau Lacan Öğretiyor)
Video, ses / Video, sound; Jean-Michel Vappereau'nun izniyle / Fond J.M. Vappereau.

[Istanbul Modern]

Adrián Villar Rojas

The Most Beautiful of All Mothers
(Tüm Annelerin En Güzeli)
2015; Mekâna özgü enstalasyon, organik ve organik olmayan malzemeler / specific installation, organic and inorganic materials; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının, Marian Goodman Gallery ve kurimanzutto'nun izinleriyle / Courtesy the artist, Marian Goodman Gallery, New York, London, Paris and kurimanzutto, Mexico City; Marian Goodman Gallery, kurimanzutto ve Fondazione Giuliani'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Marian Goodman Gallery and kurimanzutto. Additional support from Fondazione Giuliani

[Troçki Evi / Trotsky House**]**

Lawrence Weiner

On the Verge (Ramak Kala)
2015; Lisan + bahsi geçen malzemeler / Language + the materials referred to; Değişik boyutlar / Variable dimensions; Sanatçının ve Marian Goodman Gallery 'nin izinleriyle / Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery.

[Istanbul Modern, Rumeli Feneri, Casa Garibaldi]

Guido van der Werve

Nummer Veertien, Home (Numara 14, Ev / Number Fourteen, Home)
2012; 4K video, ses / 4K video, sound; 54 dk / min.; Sanatçının ve Luhring Augustine, New York'un izinleriyle / Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York.

[Istanbul Modern]

Andrew Yang

IO-XO CALLING A DIALOGUE CONCERNING TWO WORLD SYSTEMS (IO-XO İKİ DÜNYA SİSTEMİ HAKKINDA DİYALOĞA ÇAĞIRIYOR)
2015; Enstalasyon, ses kaydı, ziller, kitaplar, belgeler ve deniz yıldızları / Installation with sound recording, cymbals, books, documents and starfishes; Değişken boyutlar / Dimensions variable; Sanatçının izniyle / Courtesy the artist; Zeynep Kunter'in desteğiyle üretilmiştir / Produced with the support of Zeynep Kunter

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu /
Galata Greek Primary School**]**

—

Yirrkala Bark Petition (Yirrkala Bark Dilekçesi)
1963; Ağaç kabuğu üzerine doğal toprak boyası, kağıt üzerine mürekkep / Natural ochres and pigment on bark; Millirrpum [Marika], Djalalingba, Diambalipu [aka Daymbalipu], Djayila [aka Dhayila], Dundiwuy [Dundywuy], Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybuma, Wawunymarra, and Nyabilingu tarafından imzalanmıştır / Signed by Millirrpum [Marika], Djalalingba, Diambalipu [aka Daymbalipu], Djayila [aka Dhayila], Dundiwuy [Dundywuy], Dhuygala, Raijyin, Manuna, Larrakan, Wulanybuma, Wawunymarra, and Nyabilingu; 60.3 x 34.5 x 4.5 cm; National Museum of Australia'nın izniyle / Courtesy National Museum of Australia. Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin destekleriyle ve Yolngu kabilesinin izniyle sergilenmiştir / Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts and by permission of the Yolngu people.

[Istanbul Modern]

—

YIRRKALA DRAWINGS (YIRRKALA ÇİZİMLERİ)

1947; Berndt Müzesi'nin izniyle / Courtesy Berndt Museum; Australia Council for the Arts üzerinden Avustralya Devleti'nin destekleriyle sergilenmiştir / Presented with the support of the Australian Government through the Australia Council for the Arts.

Gumuk Gumana

Dhalwangu freshwater at Gangan (Gangan'da Dhalwangu tatlısuyu)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel ve grafit / Wax crayon and graphite on brown paper; 114 x 74 cm; n.7037 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Mundukul Marawili

Fish trap at Baraltja (Baraltja'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7220 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Mawalan Marika

Map of Yalangbara (Yalangbara Haritası)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon and graphite on brown paper; 61 x 153.5 cm. n.7154 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Wandjuk Marika ve / and Mawalan Marika

Thunderman at Djawulpa'wuy
(Şimşekçi Dev Djawulpa'wuy'da)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.6895 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Wonggu Mununggurr

Differing states of freshwater (Tatlısuyun Farklı Halleri)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.7185 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Differing states of freshwater (Tatlısuyun Farklı Halleri)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7187 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Djang 'kawu site (for Dhudi-Djapu clan)
(Djang 'kawu bölgesi (Dhudi-Djapu klanı için)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7238 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.7169 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.7171 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7188 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7189 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7220 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Fish trap at Wandawuy (Wandawuy'da Balık Tuzağı)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7237 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Floodplains of Yalata (Yalata'nın Taşkın Ovaları)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.6973 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Larvae of the Rhinoceros beetle at Ngaypinya
(Ngaypinya'da Gergedanböceğinin Larvaları)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.6897 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Macassan prau (Macassan Yelkenli Gemisi)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.6974 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Spring-fed floodplains
(Kaynak Sularıyla Beslenen Taşkın Ovalar)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.6978 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Spring-fed floodplains
(Kaynak Sularıyla Beslenen Taşkın Ovalar)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm.

Thunderman at Dhuruputipi
(Şimşekçi Dev Dhuruputipi'de)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 114 x 74 cm. n.7170 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Munggurrawuy Yunupingu

Ancestral fire at Biranybirany
(Biranybirany'de Kutsal Ateş)
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel / Wax crayon on brown paper; 115 x 74 cm. n.7020 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

Gumatj miny'tji
1947; Kraft kâğıdı üzerine yağlı pastel ve grafit / Wax crayon and graphite on brown paper; 115 x 74 cm. n.6950 AC; Düşünsel ve Kültürel Telif Hakları: Sanatçının Mülkiyetinde / Intellectual and cultural copyright: Estate of the Artist.

[Istanbul Modern]

Pınar Yoldaş

Saltwater Heart (Tuzlu Suyun Kalbi)
2015; Su pompaları, kompresör, tuzlu su, paslanmaz çelik ve borular / Water pumps, air compressor, stainless steel construction and pipes; 10 x 6 x 4 m; Sanatçının ve Ahmet Kocabıyık'ın izinleriyle / Courtesy the artist and Ahmet Kocabıyık; Ahmet Kocabıyık ve SAHA – Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir / Produced with the support of Ahmet Kocabıyık and SAHA – Supporting Contemporary Art from Turkey.

[Kaptan Paşa Deniz Otobüsü / Kaptan Paşa Sea Bus**]**

Fahrelnissa Zeid

Füreya Korel Portresi (Portrait of Füreya Korel)
1945; Kâğıt üzerine çini mürekkebi / China ink on paper; 30 x 24 cm; Oya ve Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu / Collection Oya and Bülent Eczacıbaşı.

Sargas Denizi (Sargas Sea)
1953; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 197 x 278,5 cm; İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Collection the Istanbul Modern Art Museum.

Soyuta Karşı Mücadele (Struggle Against the Abstract)
1947; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 101 x 151 cm; İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Collection the Istanbul Modern Art Museum.

Güneş Arenası (Sun Arena)
1954; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 196 x 269,5 cm; İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Collection the Istanbul Modern Art Museum.

Triton Ahapotu (Triton Octopus)
1953; Tuval üzerine yağlıboya / Oil on canvas; 181 x 270 cm; İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Collection the Istanbul Modern Art Museum.

[Istanbul Modern]

SÖZ EDİMLERİ / SPEECH ACTS

Ayreen Anastas ve / and Rene Gabri

Presentation of Centre for Parrhesia
03/08/2015 devamlı / ongoing

[Yeni Hrant Dink Vakfı ve Agos Merkezi / New Headquarters of Hrant Dink Foundation and Agos]

Ayreen Anastas, Fatma Belkıs, Anna Boghiguian, Rene Gabri, Fernando García-Dory, Theaster Gates, Deniz Gül, William Kentridge, Marcos Lutyens, İz Öztat, Prabhakar Pachpute, Rupali Patil, Heather Phillipson, Michael Rakowitz ve / and Ania Soliman

Sentimental Thinking initiated by Övül Durmuşoğlu: critique sessions with the participating Biennial artists and new generation artists (Duygusal Düşünme (Övül Durmuşoğlu yönetiminde): Bienal sanatçılarıyla yeni kuşak sanatçılar arasında iş okuma ve tartışma etütleri)
06/08/2015, 07/08/2015, 08/08/2015, 25/08/2015, 28/08/2015, 29/08/2015, 17/09/2015, 22/10/2015, 23/10/2015, 24/10/2015

[Cezayir]

Carolyn Christov-Bakargiev, Hans-Ulrich Obrist ve / and Füsun Onur

In conversation (Sohbet)
02/09/2015

[Istanbul Modern]

Fatma Belkıs, Patrick Blanc, Carolyn Christov-Bakargiev, Caoimhín Mac Giolla Léith, Emin Özsoy, İz Öztat, Christine Taylor Patten ve / and Adrián Villar Rojas

On Waves, Water, Ecology and Art Nouveau
(Dalgalar, Su, Ekoloji ve Art Nouveau)
02/09/2015

[Cezayir]

Iwona Blazwick, Carolyn Christov-Bakargiev, Steven Henry Madoff ve / and Elvan Zabunyan

In conversation (Sohbet)
02/09/2015

[Istanbul Modern]

Beatriz Colomina

X-ray Intimacy (X Işını Mahremiyeti)
02/09/2015

[Cezayir]

Bracha L. Ettinger ve / and Griselda Pollock

Reading With (Birlikte Okuma)
02/09/2015, 03/09/2015

[Cezayir]

Fernando García-Dory ve / and Ben Vickers

Rural Cosmopolitanism, Self-managed Communities, unMonastery and Appropriate Technologies of the People. Members of KoopUlarca (Geleceğin Kırsallıkları: Yerel Kozmopolitlik, Kendini Yöneten Topluluklar, unMonastery ve İnsanlara Uygun Teknolojiler)

INLAND discussion initiated by Fernando García-Dory (KARASAL tartışmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
02/09/2015

[Cezayir]

Fernando García-Dory ve / and Metin Yeğin

Workshop with KoopUlarca Members: Implementing New Dairy Products (KoopUlarca Üyeleriyle Atölye Çalışması: Yeni Süt Ürünleri Uygulamaları)

INLAND training initiated by Fernando García-Dory (KARASAL tartışmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
02/09/2015

[Cezayir]

Irena Haiduk ve / and Solveig Øvstebø

You Will Not Die In Bed, Horses Will Fuck You In The Eyes (Yatakta Ölmeyeceksin, Atlar Seni Gözlerinden Düzecek)
02/09/2015

[Cezayir]

Heather Phillipson

Poem Time (Şiir Zamanı)
02/09/2015

[The House Hotel Galatasaray]

—

Reading of Richard Wentworth's books (Richard Wentworth kitap okumaları)
02/09/2015 devamlı / ongoing

[Istanbul Modern]

Carolyn Christov-Bakargiev, Francesca Cubillo, Djambawa Marawilli, Waka Mununggurr ve / and Will Stubbs

Waves of People, Waves of History: An Australian Story (Halkların Dalgaları, Tarihin Dalgaları: Bir Avustralya Hikayesi)
03/09/2015

[Istanbul Modern]

Carolyn Christov-Bakargiev, Richard E. Cytowic, Juan A. De Carlos, Hakan Gürvit, Marcos Lutyens, Daria Martin, Vilayanur Ramachandran ve / and Pınar Yoldaş

Thought Forms and Brain Waves: Neuro-Aesthetics and Art (Düşünce Biçimleri ve Beyin Dalgaları: Nöroestetik ve Sanat)
03/09/2015

[Splendid Palas Oteli / Hotel Splendid Palas**]**

Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge ve / and Orhan Pamuk

On Exile and Fishing (Sürgün ve Balıkçılık Hakkında)
03/09/2015

[Splendid Palas Oteli / Hotel Splendid Palas**]**

Fernando García-Dory, Semi Hakim ve / and KoopUlarca

Ride The Hype: Economical Structures and Cultural Strategies For Farm Products (Heyecanlı gezinti: Ekonomik Yapılar ve Kültürel Stratejiler)

INLAND training and tasting initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar ve tadım (Fernando García-Dory yönetiminde)
03/09/2015

[Cezayir]

Chus Martínez, Georgia Sagri ve / and Ania Soliman

On Gestures and Materiality (Jestler ve Maddesellik)
03/09/2015

[Splendid Palas Oteli / Hotel Splendid Palas**]**

Adrian Parr

INLAND lecture: Walking in the Dark (KARASAL konuşma: Karanlıkta Yürüyüş)
03/09/2015

[Cezayir]

Theodor Ringborg

Sight and Sore Eyes (Yaşaran Gözler ve Gülüş)
03/09/2015

[Cezayir]

Vernon Ah Kee, Haig Aivazian, Halil Altındere, Ayreen Anastas, Hera Büyüktaşçıyan, Carolyn Christov-Bakargiev, Aslı Çavuşoğlu, Özge Çelikaslan, Rene Gabri, Deniz Gül, Alper Şen ve / and Pelin Tan

...Meanwhile, on the Land: Waves of People (....O Sırada Karada, Halkların Dalgaları)
04/09/2015

[Cezayir]

Ali Akay ve / and Arlette Quynh-Anh Tran

Reading With (Birlikte Okuma)
04/09/2015

[Cezayir]

Alice von Bieberstein

A Question of Debts to the Dead (Define Ayı: Ölülere Borçlarla İlgili Bir Soru)
Lost Treasure initiated by Deniz Gül (Kayıp Define (Deniz Gül yönetiminde))
04/09/2015

[Eski Konut / Former Residence**]**

Carolyn Christov-Bakargiev, Tolga Etgü, Hannah Feldman, Ezra Getzler, Irena Haiduk, William Irvine, Emin Özsoy, Jeffrey Peakall ve / and Michael Rakowitz

Freshwater/Saltwater: A Seminar on Aesthetics and Waterways (Tatlı Su / Tuzlu Su: Estetik ve Su Yolları Semineri)
04/09/2015, 05/09/2015

[Cezayir]

Heather Phillipson, Lucia Pietroiusti

Poem Time (Şiir Zamanı)
04/09/2015

[The House Hotel Galatasaray]

Griselda Pollock ve / and Christine Taylor Patten

The Time of Drawing: Drawing Time (Resmetme Saati, Resim Saati)
04/09/2015

[Istanbul Modern]

Alexander Provan

Reality Formatting (Hakikati Şekillendirme)
04/09/2015

[Cezayir]

Carolyn Christov-Bakargiev, Levent Çalıkoğlu, Adila Laïdi-Hanieh ve / and Griselda Pollock

On Fahrelnissa Zeid (Fahrelnissa Zeid Hakkında)
05/09/2015

[Istanbul Modern]

Carolyn Christov-Bakargiev, Cevdet Erek, Liam Gillick ve / and Lawrence Weiner

In conversation (Sohbet)
05/09/2015

[Cezayir]

Michael Rakowitz

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
05/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Carolyn Christov-Bakargiev

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
06/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Gülbahar Örmek

On Art and Its Place After Contemporary Art – A Global Overview of Transformative Initiatives (Dönüştürücü Girişimlere Genel Bakış: Sanat ve Güncel Sanattan Sonra Yeri)

INLAND training / workshop initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar / atölye çalışması (Fernando García-Dory yönetiminde))
06/09/2015

[Cezayir]

Jean-Michel Vappereau

Between the word with Lacan and writing with Freud: The structure of the language and Aristo's thoughts (Lacan'da Söz ve Freud'da Yazı Arasında: Dillerin Yapısı ve Aristo'nun Düşüncesi)
06/09/2015

[Istanbul Modern]

Lynda Benglis, Anna Boghiguian, Aslı Çavuşoğlu, Dora Enconomu, Mario Garcia Torres, Irena Haiduk, Lubaina Himid, Lucia Koch, Gabriel Lester, Leonas Seliukas

The violent No! of the sun burns the forehead of hills. Sand fleas arrive from salt lake and most of the theatres close

[Kastellorizo]

Seda Yörüker

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
09/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Anjelika Akbar, Hera Büyüktaşçıyan, Ali Ethem Keskin, Ufuk Kocabaş, Rahmi Öğdül ve / and Nevzat Sayın

Salty Thoughts organised by Open Space Istanbul (Billur Tansel, Huma Kabakcı) (Tuzlu Düşünceler (Open Space Istanbul yönetiminde - Billur Tansel, Huma Kabakcı)
14/09/2015

[Cezayir]

Emre Hüner ve / and İz Öztat

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
16/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Vahakn Keshishian ve / and Zeynep Oğuz

Hrant Dink Foundation's Multi-Cultural Heritage Project, Lost Treasure: In Search of Cultural Heritage and Memory (Hrant Dink Vakfı Çokkültürlü Miras Projesi, Kayıp Define: Kültürel Miras ve Hafıza Arayışında)

Lost Treasure initiated by Deniz Gül (Kayıp Define (Deniz Gül yönetiminde))
19/09/2015

[Eski Konut / Former Residence**]**

Irini Dimitriyadis

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
26/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Deniz Gül

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
30/09/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Neşe Özgen

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
01/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen, Pelin Tan), ve / and Pad.ma (Shaina Anand, Lawrence Liang, Jan Gerber, Sebastian Lütgert)

Imagination – IV (Tahayyül - IV)

Autonomous Archiving: bak.ma Meets Pad.ma (Otonom Arşivleme: bak.ma ve Pad.ma Seçkisi)
07/10/2015

[Cezayir]

Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen, Pelin Tan), Sevgi Ortaç, Önder Özengi ve / and Göksun Yazıcı

The Surplus of Political Action in Urban Space, Art Practices (Kentsel Mekanda Politik Eylemin Artıları, Sanat Çalışmaları)
07/10/2015

[Cezayir]

Artıkişler Kolektifi (Alper Şen, e. belit sağ) Onur Metin, Güliz Sağlam ve / and Seyr-i Sokak (Sibel Tekin)

Video Activism (Video Aktivizmi)
08/10/2015

[Cezayir]

Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen, Pelin Tan), Ahmet Gürata, Ersan Ocak ve / and Pad.ma (Shaina Anand, Lawrence Liang, Jan Gerber, Sebastian Lütgert)

Video Archiving (Video Arşivleme)
08/10/2015

[Cezayir]

Artıkişler Kolektifi (Özge Çelikaslan, Alper Şen), Pad.ma (Shaina Anand, Lawrence Liang, Jan Gerber, Sebastian Lütgert), E. Belit Sağ, Onur Metin

Digital Media Archive Tools (Dijital Medya Arşiv Araçları)
09/10/2015

[Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi / Tunca Subaşı & Çağrı Saray Workshop**]**

Haris Rigas

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
14/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Aslı Seven

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
21/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Olcay Bingöl

An Overview of Current Land Struggles in Turkey and the Events at Yırca (Türkiye'deki Güncel Toprak Mücadeleleri ve Yırca'da Olanlara Genel Bir Bakış)

INLAND discussions initiated by Fernando García-Dory (KARASAL tartışmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
22/10/2015

[Cezayir]

—

Forms to Join INLAND International Network and Create Financially Feasible Art – Land Initiatives (INLAND Uluslararası Ağına Katılma Yöntemleri ve Finansal Olarak Makul Sanat Yaratımı)

INLAND training initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
23/10/2015

[Cezayir]

—

Mobile Method and a Re-vision of the Pedagogical Missions: Extended Curriculum For Artists (Mobil Yöntem ve Pedagolojik Misyonların Gözden Geçirilmesi: Sanatçılar İçin Geniş Çaplı Bir Müfredat)

INLAND training initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
24/10/2015

[Cezayir]

Tangör Tan

A Journey Through the Land and the Recovery of Forgotten Foods (Karada Bir Seyahat ve Unutulan Yemeklerin Kurtarılışı)

INLAND discussion initiated by Fernando García-Dory (KARASAL tartışmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
24/10/2015

[Cezayir]

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
28/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Boğos Levon Zekiyan

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
29/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Fatma Belkıs, Chus Martínez ve / and İz Öztat

Reading With (Birlikte Okuma)
30/10/2015

[Cezayir]

Carolyn Christov-Bakargiev, ve / and Vittorio Gallese

Thought Forms and Brain Waves: Neuro-Aesthetics and Art (Düşünce Biçimleri ve Beyin Dalgaları: Nöroestetik ve Sanat)
30/10/2015

[Cezayir]

—

Overcoming the Post-Fordist Mode of Cultural Production and the Art & Agroecology Interdisciplinary – Interdisciplinary approach (Post-Fordist Kültürel Üretim Kiplerinin Üstesinden Gelmek ve Sanat ve Agroekolojinin Disiplinlerarası Yaklaşımı)

INLAND training initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
30/10/2015

[Cezayir]

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan
30/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Güher Tan

INLAND discussion: Ways to live: Educational and productive landscapes in radical urbanism in Turkey and AOÇ (KARASAL tartışmalar: Yaşam biçimleri: Türkiye'de radikal kentleşmenin eğitimsel ve üretimsel manzaraları ve AOÇ)
30/10/2015

[Cezayir]

Ayreen Anastas, Carolyn Christov-Bakargiev, Rene Gabri, Ingo Niermann, Michelangelo Pistoletto, Nazan Üstündağ, Ben Vickers ve / and Wang Hui

A Pilot Meeting for the Democracies of the Future (Geleceğin Demokrasileri İçin Hazırlık Toplantısı)
31/10/2015

[Cezayir]

—

Creating Your Own Para-Institution and Cultural Capital Leverage Beyond Curators (Kendi Kurum-Öteni Yaratma ve Küratörler Olmadan Kültürel Sermaye Oluşturma)

INLAND training initiated by Fernando García-Dory (KARASAL alıştırmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
31/10/2015

[Cezayir]

—

Open School Islands Speaking / Reading programme initiated by Hera Büyüktaşçıyan (Açık Okul Adalar Konuşuyor / Okuma programı (Hera Büyüktaşçıyan yönetiminde))
31/10/2015

[Galata Özel Rum İlköğretim Okulu / Galata Greek Primary School**]**

Xangul Özbey ve / and Alternatif Üretim members

Ecology and Democracy and the Organization Producers Cooperatives in Kurdish Territories (Ekoloji ve Demokrasi and Kürt Bölgelerinde Kooperatifler ve Örgüt Üreticileri)

INLAND discussion initiated by Fernando García-Dory (KARASAL tartışmalar (Fernando García-Dory yönetiminde))
31/10/2015

[Cezayir]

Griselda Pollock ve / and Elvan Zabunyan

Reading With (Birlikte Okuma)
31/10/2015

[Cezayir]

Wang Hui

A Pilot Meeting for the Democracies of the Future (Geleceğin Demokrasileri İçin Hazırlık Toplantısı)
31/10/2015

[Cezayir]

Carolyn Christov-Bakargiev ve / and Pietro Rigolo

Thought Forms and Brain Waves: Neuro-Aesthetics and Art (Düşünce Formları ve Beyin Dalgaları: Nöroestetik ve Sanat)
01/11/2015

[Cezayir]

Griselda Pollock ve / and Elvan Zabunyan

Reading With (Birlikte Okuma)
01/11/2015

[Cezayir]

FİLMLER / FILMS

Uzun metraj filmler Müge Turan ve Carolyn Christov-Bakargiev tarafından seçildi / Feature films programmed by Müge Turan and Carolyn Christov-Bakargiev
Film ve sanatçı işleri eşleştirmeleri James Richards tarafından gerçekleştirildi / Pairings with Artists' works by James Richards

[İstanbul Modern Sinema / Istanbul Modern Cinema**]**

ECO-FI / EKOLOJİK KURGULAR

- **Stephan Köster, *Der Weisse Wal (Beyaz Balina / The White Whale)*, 2001, 72 dk / min.**
- Jan Peter Hammer, *Tilikum*, 2013, 43:09 dk / min.

- **Kevin Reynolds, *Waterworld (Su Dünyası)*, 1995, 135 dk / min.**
- Leslie Thornton, *SNAP Water Current (ŞLAP Su Akıntısı)*, 2015, 2:35 dk / min.
- Leslie Thornton, *Philosophers Walk on the Sublime (Filozofun Yüceye Yürüyüşü)*, 2013, 17 dk / min.
- Leslie Thornton, *Binocular Animates: Oil and Water (Dürbün Canlandırması: Yağ ve Su)*, 2014, 7:30 dk / min.

SUBAQUATIC / DENİZLER ALTINDA

- **James Cameron, *The Abyss (Derinlik Sarhoşluğu)*, 1989, 140 dk / min.**
- Luke Fowler, *A Grammar For Listening - Part 1 (Bölüm 1: Dinleme İçin Dilbilgisi)*, 2009, 22 dk / min.

- **John Houston, *Moby Dick (Beyaz Balina)*, 1956, 116 dk / min.**
- William Raban, *View (Manzara)*, 1970, 4:24 dk / min.
- Rosalind Nashashibi, *Bachelor Machines Part 1 (Bekar Makineler Bölüm 1)*, 2007, 30 dk / min.

- **Hayao Miyazaki, *Ponyo (Küçük Denizi Kızı Ponyo)*, 2008, 101 dk / min.**
- Chas Wyndham, *Airborn (Uçuşan)*, 1973-74, 3:09 dk / min.

SURVIVOR / HAYATTA KAL!

- **Joachim Rønning and Espen Sandberg, *Kon-tiki*, 2012, 118 dk / min.**
- Chick Strand, *Artificial Paradise (Yapay Cennet)*, 1986, 13 dk / min.
- David Lamelas, *To Pour Milk Into A Glass (Bardağa Süt Dökmek)*, 1973, 8 dk / min.

LIFE BY THE SHORE / KIYIDAKİLER

- **Niki Caro, *Whale Rider (Balina Sırtında)*, 2002, 101 dk / min.**
- Steve Reinkes, *Great Blood Sacrifice (Büyük Kurban)*, 2010, 3:37 dk / min.
- Steve Reinles, *Stentor (Borazan)*, 1996, 1:37 dk / min.

- **Robert Flaherty, *Man of Aran (Aran Adamı)*, 1934, 76 dk / min.**
- Su Friedrich, *But No One (Ama Hiç Kimse)*, 1982, 9 dk / min.

- **Alice Guy-Blaché, *The Ocean Waif (Okyanustan Gelen)*, 1916, 40 dk. / min.**

- **Patricio Guzman, *El Botón de Nácar (Sedef Düğme-/ The Pearl Button)*, 2015, 82 dk / min.**
- James Richards, *Raking Light (Eğik Işık)*, 2014, 7:05 dk / min.

- **Tolga Karaçelik, *Sarmaşık (Ivy)*, 2015, 104 dk / min.**
- The Otolith Group, *I See Infinite Distance Between Any Point and Another (Herhangi Bir Nokta veya Öteki Arasında Sonsuz Bir Mesafe Görüyorum)*, 2012, 33 dk / min.

- **Roberto Rossellini, *Stromboli*, 1950, 81 dk / min.**
- Ferhat Özgür, *Crying in Shower (Arınma)*, 2003, 8 dk / min.

- **Peter Weir, *The Last Wave (Son Dalga)*, 1977, 106 dk. / min.**

ARTIST FILMS / SANATÇI FİLMLERİ

- Tacita Dean, *JG*, 2013, 35 dk / min.
- Guido van der Werve, *Nummer vier, Home (Numara Dört, Ev / Number 14, Home)*, 1977, 54 dk / min.
- Marguerite Duras, *L'Homme Atlantique (Atlantik Adamı / Man of the Atlantic)*, 1981 , 45 dk / min.

** Program içeriğinde değişiklik olabilir / Program subject to change*

Antoloji İçin Kaynakça / Anthology Sources

Adnan, Etel

Sea and Fog, New York: Nightboat Books, 2013 [2012], pp.41-44.

Reprinted by permission of the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Anita Sezgener

Agamben, Giorgio

Dünyevileştirmeler, çev. Betül Parlak, İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011 [2005], s. 125–26, 129–31.

Tekrar basımı MonoKL Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Profanations, trans. Jeff Fort, Brooklyn: Zone Books, 2007 [2005], pp.73-76.

Reprinted by permission of Zone Books.

Aime, Marco

L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini, Turin: Bollati Boringhieri, 2005, pp.127–29.

Reprinted by permission of Bollati Boringhieri.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Durdu Kundakçı
İngilizce çeviri / English translation: Rosa Pietroiusti

Amma Syncletica of Alexandria (bkz. / see İskenderiyeli Amma Syncletica)

Andrić, Ivo

Sabrana djela Ive Andrića, Sveske 1942-1974, Knjiga 17, Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna zalozba, Slovenije, Misla, Pobjeda: Udruženi Izdavaci, 1981, pp.220–23.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Azra Tüzünoğlu
İngilizce çeviri / English translation: Irena Haiduk

Arendt, Hannah

İnsanlık Durumu, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008 [1958], s. 269-72.

Tekrar basımı İletişim Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

The Human Condition, Chicago: University of Chicago Press, 1998 [1958], pp.183-86.

Reprinted by permission of the University of Chicago Press.

Atwood, Margaret

Başka Dünyalar, Bilimkurgu ve Hayal Gücü, çev. Selin Siral, İstanbul: Kolektif Kitap, 2014, s. 239.

Tekrar basımı Kolektif Kitap'ın izniyle gerçekleşmiştir.
© O.W. Toad Ltd., 2011.

In Other Worlds: SF and the Human Imagination, London: Virago, 2011, pp.229-30.

Baker, Ulus

"Tahayyül" / 'Imagining'

Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru, çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları, 2010 [2002], s. 209-10.

From Opinions to Images: Towards a Sociology of Affects, Unpublished PhD thesis, Ankara: Middle East Technical University Department of Sociology, 2002, pp.108-09.

"Orlando ya da Kadınlaşmak" / 'Orlando or Becoming Woman'

Yüzeybilim: Fragmanlar, der. Ege Berensel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009 [2007], s. 350-52.

Tekrar basımları Birikim Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of Birikim Yayınları.

İngilizce çeviri / English translation: Münevver Çelik

Baldwin, James

Bundan Sonrası Ateş, çev. Kıvanç Güney, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006 [1963], s. 14.

Tekrar basımı Yapı Kredi Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

The Fire Next Time, New York: Vintage, 1993 [1963], pp.5-6.

Balestrini, Nanni

Carbonia: Bir Zamanlar Hepimiz Komünisttik, çev. Durdu Kundakçı, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2014 [2012], s. 5-6, 34-36, 51.

Carbonia (We Were All Communists), trans. Mike Harakis, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, # 070, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp.4, 22, 30.

Tekrar basımları yazarın izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of the author.

Ballard, J.G.

The Crystal World, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2015 [1966], epilogue, pp.31-32.

© J.G. Ballard, 1966. Used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Barad, Karen

Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham: Duke University Press, 2007, p.381.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Baudrillard, Jean

Sanat Komplosu, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010 [1996], s. 67.

The Conspiracy of Art, ed. Sylvere Lotringer, trans. Ames Hodges, New York: Semiotext(e), 2005 [1996], p.61.

Bauman, Zygmunt

Liquid Modernity, Cambridge, MA: Polity Press, 2000, p. 7.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Belorusets, Yevgenia

'Protecting Our Borders', trans. Anna Gunin, *An Honest Place*, Occupied Spaces Project, Literature Museum, Georgia, Tbilisi [Gürcistan, Tiflis], 2014.

Tekrar basımı yazarın izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Benjamin, Walter

"Taze İncirler" / 'Fresh Figs'

'Food', *Selected Writings: Volume 2, Part 1, 1927–1930*, ed. Michael William Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, trans. Rodney Livingstone, Cambridge: Harvard University Press, 2005 [1930], pp.358–59.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

"Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" / 'Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism'

Pasajlar içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014 [1937], s. 149-50.

Tekrar basımı Yapı Kredi Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, trans. Harry Zohn, New York & London: Verso Books, 1997 [1937], p.55.

Reprinted by permission of Verso Books.

'Tarih Felsefesi Üzerine Tezler' / 'Theses on the Philosophy of History'

Estetize Edilmiş Yaşam, çev. Ünsal Oskay, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1982 [1940], s. 173.

Illuminations: Essays and Reflections, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1979 [1940], pp.257-58.

Bergson, Henri

Creative Evolution, trans. Arthur Mitchell, New York: The Modern Library, 1944 [1907], pp.26-27.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ceyda Akaş Kabadayı

Besant, Annie

Thought Power: Its Control and Culture, London: The Theosophical Publishing Society, 1901, pp.9-10, 33.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Besant, Annie & Leadbeater, Charles Webster

Düşünce-Şekilleri, çev. Yavuz Keskin, İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 1988 [1905], s. 19.

Tekrar basımı Ruh ve Madde Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Kitabın Türkçe edisyonunda çevrilmemiş önsözünden pasajı Türkçeye çeviren: Kerem Kabadayı.

Thought-Forms, London: The Theosophical Publishing Society, 1905, pp.6, 25-26.

Bauman, Zygmunt

Liquid Modernity, Cambridge, MA: Polity Press, 2000, p. 7

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Blanchot, Maurice

Ölüm Hükmü, çev. Arzu Dalgıç Aydın ve Berna Kılınçer, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999 [1948], s. 29-31.

Tekrar basımı Kabalcı Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Death Sentence, trans. Lydia Davis, New York: Station Hill Press @ Barrytown, 1978 [1948], pp.19-20.

Reprinted by permission of Station Hill Press.

Bogdanov, Aleksandr / Alexander

Kızıl Yıldız, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: Yordam Kitap, 2010 [1908], s. 58-59, 60-61.

Tekrar basımı Yordam Kitap'ın izniyle gerçekleşmiştir.

Red Star, trans. Charles Rougle, ed. Loren R. Graham and Richard Stites, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984 [1908], pp.60-61.

Reprinted by permission of Indiana University Press.

Bolaño, Roberto

Tılsım, çev. Zeynep Heyzen Ateş, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2013 [1999], s. 150-52.

Amulet, trans. Chris Andrews, New York: New Directions, 2006 [1999], pp.158-61.

Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp. © the Heirs of Roberto Bolaño, 1999.

Bukowski, Charles

The Roominghouse Madrigals: Early Selected Poems, 1946-1966, Boston: Black Sparrow Press, 1988 [1951], p.114.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Avi Pardo

Butler, Judith

Savaş Tertipleri, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015 [2009], s. 21-22.

Frames of War: When Is Life Grievable?, New York and London: Verso, 2009, p.14.

Cage, John

A Year from Monday: New Lectures and Writings, Middletown: Wesleyan University Press, 1967, pp.129-30.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Semih Fırıncıoğlu

Calvino, Italo

Palomar, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013 [1983], s. 15.

Tekrar basımı Yapı Kredi Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Mr. Palomar, trans. William Weaver, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1986 [1983], pp.3-4. Published by *Secker*.

Reprinted by permissions of Houghton Mifflin Harcourt and The Random House Group Limited.

Cardon, Dominique

Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science, London: Archetype Publications, 2007, pp.646-47.

Reprinted by permission of Archetype Publications

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Celan, Paul

Poems of Paul Celan, trans. Michael Hamburger, New York: Persea Books, 2002 [1967], p.251.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Danyal Nacarlı

Çarents, Yeğişe / Charents, Yeghishé

'A Vision of Death'. First published in *Yeghishé Charents: Selected Poems*, 2012, ed. Samvel Mkrtchyan, trans. Samvel Mkrtchyan, a self-publishing edition, 2012 [1920], pp.28-29.

Printed in Armenia by Antares Media Holding.
© Samvel Mkrtchyan, 2012, 2014.

'Insomnia' translated by Edward Balassanian, 2015 [1919]

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ohannes Şaşkal

Davis, Lydia

The Collected Stories of Lydia Davis, New York: Picador, 2010, pp.380–81.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Elif Bereketli

Deleuze, Gilles

Kıvrım: Leibniz ve Barok, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006 [1988], s. 7-8, 10-12.

Tekrar basımı Bağlam Yayıncılık'ın izniyle gerçekleşmiştir.

'The Fold', trans. Jonathan Strauss, *Yale French Studies*, no. 80, 1991 [1988], pp.227–28, 230–31.

Reprinted by permission of Yale French Studies.

Dickinson, Emily

The Complete Poems of Emily Dickinson, ed. Thomas H. Johnson, Boston: Little, Brown and Company, 1960 [1883], p.650.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Selahattin Özpalabıyıklar

Dillard, Annie

'Sojourner', *Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters*, New York & London: Harper & Row, 1988 [1982], pp.151–52.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Elif Bereketli

Dink, Hrant

"Ermeni Kimliğinin Yeni Cümleleri veya Su Çatlağını Bulanda..." [2005], "İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu" [2008], *İki Yakın Halk, İki Uzak Komşu* içinde, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2010, s. 23-25, 86-87.

'New Sentences of Armenian Identity or When the Water Finds Its Crack...' [2005], 'Two Close Peoples, Two Distant Neighbours' [2008] in *Two Close Peoples, Two Distant Neighbours*, trans. Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Istanbul: Hrant Dink Foundation Publications, 2014, pp. 26-29, 97-98.

Tekrar basımları Hrant Dink Vakfı'nın izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of Hrant Dink Foundation.

Bu metinlerin daha önce ilk gazete yayımlandıkları tarihleri bulmak gerekli. 2010'dan önce.

Eliot, T. S.

"Burnt Norton" [1936], "East Coker" [1940], *Dört Kuartet* içinde, çev. Suphi Aytimur, İstanbul: Adam Yayınları, 1990, s. 119–22.

'Burnt Norton' [1936], 'East Coker' [1940], *Four Quartets*, London: Faber and Faber, 1959, pp.13-16, 28-29.

Fassbinder, Rainer Werner

The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes, eds. Leo A. Lensingand and Michael Töteberg, trans. Krishna R. Winston, Baltimore London: John Hopkins University, 1992 [1971], pp.82-85.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Freedberg, David & Gallese, Vittorio

'Motion, emotion and empathy in esthetic experience', *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, no. 5, 2007, pp.197-203.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Tekrar basımı yazarların izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of the authors.

Frisch, Karl Ritter von

Bees: Their Vision, Chemical Senses, and Language, Revised Edition, New York: Cornell University Press, 1971 [1950], pp.71-72, 87-88, 92-94.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Gallop, Jane

Reading Lacan, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996 [1985], pp. 78-79.

Reprinted by permission of Cornell University Press.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Savaş Kılıç

Goldsmith, Kenneth

Uncreative Writing, New York: Columbia University Press, 2011, pp.30-31. Reprinted by permission of Columbia University Press.

© Columbia University Press, 2015.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Tozan Alkan

Han Dong

"Yeniden Doğmak" / 'Born Again'

Born Again, Chongqing: The Publishing House of Chongqing University, 2013.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ali Karabayram
İngilizce çeviri / English translation: Liu Ding

Tekrar basımı şairin izniyle gerçekleşmiştir. / Reprinted by permission of the poet.

Haraway, Donna

When Species Meet, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p.4.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Burak Delier

Hayes, Terrence

"Körfez Akıntısı" / 'The Gulf Stream

Hip Logic, New York and London: Penguin Books, 2002.

Reprinted by permission of Penguin Books, an imprint of Penguin Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC. © Terrence Hayes, 2002.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ali Karabayram

Humpe, Annette

'Rock Lobster', *The German Issue,* Semiotext(e) Foreigh Agents Series, Co-published with Sternberg Press, distributed by MIT Press, Cambridge, Mass. and London, England, 1982, pp.248–54.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Erim Şerifoğlu

Hustak, Carla & Myers, Natasha

'Involutionary Momentum: Affective Ecologies and the Sciences of Plant/Insect Encounters', *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 23, no. 3, Providence: Brown University Press, 2012, pp.74–78.

© All rights reserved. Republished by permission of the copyrightholder, and the present publisher, Duke University Press.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

İbn Al-'Arabi, Muhyiddin / İbnü'l-Arabî, Muhyiddin

Fusûsu'l-Hikem, çev. ve şerh Ekrem Demirli, Ankara: Kabalcı Yayıncılık, 2013 [1229–1240], s. 30.

Tekrar basımı Kabalcı Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Fusus Al-Hikam: An Annotated Translation of 'The Bezels of Wisdom', trans. Binyamin Abrahamov, London and New York: Routledge, 2015 [1229–1240], p.23.

Illich, Ivan

Okulsuz Toplum, çev. Mehmet Özay, İstanbul: Şule Yayınları, 2005 [1971], s. 71-72, 82-83.

Tekrar basımı Şule Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Deschooling Society, New York: Harper & Row, 2000 [1971], pp.75-76, 91-93.

Reprinted by permission of Marion Boyars Publishers.

İskenderiyeli Amma Syncletica

Sayings of the Desert Fathers, trans. Benedicta Ward, SLG, Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1975 [270–350], pp.232–35.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Selahattin Özpalabıyıklar

Karasu, Bilge

"Ada" / 'Island'

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014 [1970], s. 9-11.

Tekrar basımı Metis Yayıncılık'ın izniyle gerçekleşmiştir.

A Long Day's Evening, trans. Aron Aji and Fred Stark, San Francisco: City Lights Books, 2012 [1970], pp.17–18.

Reprinted by permission of City Lights Books.

"Avından El Alan" / 'The Prey'

Göçmüş Kediler Bahçesi, İstanbul: Metis Yayınları, 1996 [1979], s. 15-17, 26-28. Tekrar basımı Metis Yayınları izniyle gerçekleşmiştir.

© Bilge Karasu ve Metis Yayınları, 1991.

The Garden of the Departed Cats, trans. Aron Aji, New York: New Directions, 2003 [1979], pp.7-9, 19-21.

Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp. © Aron Aji, 2003.

Krause, Bernie

'Sound as My Mentor', *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York: Little, Brown and Company, 2012, pp.17–18.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Kobro, Katarzyna & Strzemiński, Władysław

Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego, Łódź: Biblioteka 'a.r' no. 2, 1931, p.41.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Hüseyin Nacak
İngilizce çeviri / English translation: Ania Soliman

Koselleck, Reinhart

Futures Past: On the Semantics of Historical Time, trans. Keith Tribe, New York: Columbia University Press, 2004 [1979], pp.9-11.

Reprinted by permission of Suhrkamp Verlag. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1979. All rights with and reserved by Suhrkamp Verlag Berlin.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Lacan, Jacques

Seminar 11: Wednesday 11 May 1976, extracted from http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XXIII.pdf (accessed 25.06.2015).

Les non-dupes errent (Seminar 1973–1974) http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf (accessed April 2015).

Le sinthome (Seminar 1975–1976) http://www.valas.fr/IMG/pdf/s23_le_sinthome.pdf (accessed April 2015).

Topology and Time (Seminar 1978–1979) http://www.valas.fr/IMG/pdf/1979-01-16.pdf (accessed April 2015).

Türkçe çeviri / Turkish translation: Savaş Kılıç

Metinlerin İngilizce'ye serbest çevirisi / Free translation of excerpts into English: Bracha L. Ettinger

Laing, R. D.

Selected Works of RD Laing: Knots V7, New York and London: Routledge, 2012 [1970], p.86.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Tarık Günersel

Lautreamont, Comte de

Maldoror'un Şarkıları, çev. Özdemir İnce, İstanbul: İmge Kitabevi, 2015 [1858], s. 163–64.

Les Chants de Maldoror, trans. Guy Wernham, New York: New Directions, 1966 [1858], pp.200–3.

Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp. © Guy Wernham, 1943; New Directions Publishing Corp, 1946.

Lefebvre, Henri

Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life, trans. Stuart Elden & Gerald Moore, New York: Continuum, 2004 [1992], pp.22, 60.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Lindqvist, Sven

Desert Divers, trans. Joan Tate, London: Granta Books, 2000 [1990], pp.3, 127–28.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Lispector, Clarice

Água Viva, trans. Stefan Tobler, New York: New Directions, 2012 [1973], pp.6-7.

Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp. © the Heirs of Clarice Lispector, 1973. Translation © Stefan Tobler, 2012, Introduction © Benjamin Moser, 2012.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Marco de Pinto

Maharaj, Sri Nisargadatta

Ben O'yum, çev. Jale Gizer Gürsoy, İstanbul: Akaşa Yayınları, 1993 [1973], s. 241–42.

Tekrar basımı Akaşa Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

I Am That, ed. Sudhakar S. Dixit, trans. Maurice Frydman, Bombay: Chetana Publishing, 1973, pp.200–1.

Malašauskas, Raimundas

Paper Exhibition: Selected Writings by Raimundas Malašauskas, Berlin: Sternberg Press, Sandberg Institute, Kunstverein Publishing and The Baltic Notebooks of Anthony Blunt, 2012, pp.115–17.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Marcuse, Herbert

A Study on Authority, trans. Joris De Bres, London and New York: Verso, 2008 [1972], pp.7-8. Reprinted by permission of Verso Books.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Margulis, Lynn et al.

'Introduction: Life's Sensibilities', *Chimeras and Consciousness: Evolution of the Sensory Self*, ed. Margulis, L., Asikainen, C.A. and Krumbein, W.E., Cambridge and London: The MIT Press, 2011, pp.11-13.

Reprinted by permission of The MIT Press. © Massachusetts Institute of Technology, 2011.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Marks, Laura

Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art, Cambridge and London: The MIT Press, 2010, pp.5-10.

Reprinted by permission of the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Maturana, Humberto R. & Varela, Francisco J.

Bilgi Ağacı: İnsan Anlayışının Biyolojik Temelleri, çev. Mahir Ünsal Eriş, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2010, s. 68, 72–73.

Tekrar basımı Metis Yayıncılık izniyle gerçekleşmiştir.

The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding, Boston: Shambhala Publications, 1998 [1987], pp.42-47.

Muecke, Stephen

Ancient & Modern: Time, Culture, and Indigenous Philosophy, Sydney: University of New South Wales Press, 2004, pp.177–78.

Reprinted by permission of New South Wales Press and the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Nicoletti, Manfredi

D'Aronco e l'architettura liberty, Bari: Laterza, 1982, pp.4, 19-20, 59, 61, 232, 234.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Durdu Kundakçı
İngilizce çeviri / English translation: Rosa Pietroiusti

Nursialı Benedikt / Saint Benedict of Nursia

'Chapter 22: How They Are To Sleep', *Saint Benedict's Rule for Monasteries*, trans. Leonard J. Doyle, 1948 [529–547], extracted from http://www.osb.org/rb/text/rbefjo3.html.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Selahattin Özpalabıyıklar

Paz, Octavio

Seçme Şiirler (Gölgelerden Bir Taslak) içinde, çev. Ali Cengizkan, İstanbul: Yön Yayıncılık, 1990, s. 131.

Selected Poems, ed. Eliot Weinberger, trans. G. Aroul, New York: New Directions Publishing, 1984 [1969], p.65.

Reprinted by permission of New Directions Corp.

Perec, Georges

Yaşam: Kullanma Kılavuzu, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Mitos Yayınları, 1993 [1978], s. 9-10.

Tekrar basımı Mitos Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Life: A User's Manual, trans. David Bellos, Boston: David R. Godine, 2008 [1978], n/a.

Poe, Edgar Allan

The Essential Tales and Poems of Edgar Allan Poe, New York: Barnes & Noble Books, 2004 [1843], pp.509–10.

Bütün Öyküleri, çev. Hasan Fehmi Nemli, cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015 [1843], s. 227–28.

Tekrar basımı İletişim Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Sun Ra

The Immeasurable Equation, ed. James L. Wolf and Hartmut Geerken, Wartaweil: Waitawhile, 2005 [1980], p.365.

Reprinted by permission of Sun Ra LLC.
© Enterplanetary Koncepts / Sun Ra LLC.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Rainer, Yvonne

Feelings Are Facts, Cambridge and London: The MIT Press, 2006, p.1.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Ramón y Cajal, Santiago

'Nobel Lecture, December 12, 1906', in *Nobel Lectures, Physiology or Medicine 1901–1921*, Amsterdam: Elsevier Publishing Company, 1967 [1906], pp.221–23, 229–30, 232–34, 238–43.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Hüseyin Nacak

Reed, Michael

The Landscape of Britain, London: Routledge, 2003 [1997], p.117.

Reproduced by permission of Taylor & Francis Books UK.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Reinke, Steve

'The End of Analogue', essay accompanying exhibition, *The End of Analog*, curated by Eric Fleischauer for Roots and Culture, Chicago, 2009.

Reprinted by permission of the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Robilliard, David

Life Isn't Good It's Excellent, Stuttgart: Gilbert & George, 1993, p.67.

© David Robilliard, 1993 and The Estate of David Robilliard, 2015.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ali Karabayram

Sagan, Carl

The Shores of the Cosmic Ocean, Cosmos Episode 1, Public Broadcasting Service (PBS) USA, TV air date: September 28, 1980. KCET, Carl Sagan Productions in association with British Broadcasting Corporation (BBC) and Polytel International).

Türkçe çeviri / Turkish translation: Hüseyin Nacak

Saint Benedict of Nursia (bkz. / see Nursialı Benedikt)

Sant Tukaram

Says Tuka-1: Selected Poems of Tukaram, trans. Dilip Chitre, Pune: Sontheimer Cultural Association, 2003 [1608–49], pp.4, 12, 33, 56.

© Dilip Chitre, 1991, 2003.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Tarık Günersel

Sebald, W.G.

Satürn'ün Halkaları: İngiltere'de Bir Hac Yolculuğu, çev. Yeşim Tükel Kılıç, İstanbul: Can Yayınları, 2006 [1995], s. 195.

Tekrar basımı Can Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

The Rings of Saturn, trans. Michael Hulse, New Directions, 1999 [1995], p. 212.

Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

Serres, Michel

"Biogea" / 'Biogea'

Biogea, trans. Randolf Burks, Minneapolis: Univocal Publishing, 2012 [2010], pp.23–24, 26.

Reprinted by permission of Univocal Publishing.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ceyda Akaş Kabadayı

"Gürültü" / 'Noise' *SubStance*, vol. 12, no. 3, issue 40: Determinism, University of Wisconsin Press, 1983 [1981], pp.4, 48-60.

Reprinted by permission of The University of Wisconsin Press. © The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1983.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Shohat, Ella

Dislocated Identities: Reflections of an Arab Jew: Movement Research: Performance Journal #5 (Fall-Winter 1992), p.8.

Reprinted by permission of the author.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Anita Sezgener

Simenon, Georges

Interview with Leon Trotsky, trans. Mitch Abidor, Marxists Internet Archive, 2000 [1933], http://www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1933/06/ldt19330607.htm (accessed March 2015).

Türkçe çeviri / Turkish translation: Ceyda Akaş Kabadayı

Smithson, Robert

Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam, Oakland: University of California Press, 1996, pp.150–51.

Türkçe çeviri/ Turkish translation: Kerem Kabadayı

Somekh, Rachel

'Tbeet' in *PART 5 – Rice Dishes*, 2013, http://recipesbyrachel.com/recipes (accessed June 2015).

Türkçe çeviri/ Turkish translation: Anita Sezgener

Størmer, Fredrik Carl Mülertz

The Polar Aurora, Oxford: Clarendon Press, 1955, pp.36-39.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Surve, Narayan Gangaram & Mhatre, Arun

Narayan Gangaram Surve, 'Marathi Poetry was caught between…', perf. Narayan Surve and Arun Mhatre, dir. Arun Khopakar, India: Khayal Trust, 2003, 43 min. DVD.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Tarık Günersel

Tarde, Gabriel

Geleceğin Tarihinden Alıntılar, çev. Bülent Özcan, İstanbul: Say Yayınları, 2011 [1904], s. 101–2.

Underground Man, trans. Cloudesley Brereton, London: Duckworth & Co., 1905 [1904], pp.161–65.

Thomas, Valérie

"Émile Gallé and Nature: Types and Influences in His Glass", trans. Claire I. R. O'Mahony, Conservateur, Musée de l'Ecole de Nancy: *Art on the Line*, 2007

Türkçe çeviri / Turkish translation: Münevver Çelik

Trần Dần

Mùa Sach, Hanoi: Literature Publishing House, 1998 [1964–65], p.25.

© Tran Trong Vu, 2015.

Türkçe çeviri/ Turkish translation: Selahattin Özpalabıyıklar

İngilizce çeviri / English translation: Nguyễn Tien Văn

Weil, Simone

Simone Weil: An Anthology, ed. Sian Miles, trans. Arthur Wills, New York: Grove Press, 2000 [1943], pp.201–2.

Türkçe çeviri/ Turkish translation: Ceyda Akaş Kabadayı

Williams, Raymond

Culture and Materialism, New York and London: Verso Books, 2005 [1980], pp.67, 77, 81, 82.

Reprinted by permission of Verso Books.

Kültür ve Materyalizm, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013 [1980], s. 83, 95, 99, 101, 103.

Tekrar basımı Sel Yayıncılık'ın izniyle gerçekleşmiştir.

White, Ian

'Performer, Audience, Mirror: Cinema, Theatre and the Idea of the Live', *The Sensible Stage: Staging and the Moving Image*, ed. Bridget Crone, Bristol: Picture This, 2012, p.31.

Reprinted by permission of The Estate of Ian White and Bridget Crone.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Whitehead, Alfred North

Process and Reality. An essay in cosmology, The Free Press, 1978 [1929], pp.20-21.

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Woolf, Virginia

The Waves, London: Penguin Books, 2000 [1931], p.3.

Dalgalar, çev. Oya Dalgıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003 [1931], s. 5-6.

Tekrar basımı İletişim Yayınları'nın izniyle gerçekleşmiştir.

Yesayan, Zabel

Yıkıntılar Arasında, çev. Kayuş Çalıkman Gavrilof, İstanbul: Aras Yayıncılık, 2014 [1911], s. 56-57.

Tekrar basımı Aras Yayıncılık'ın izniyle gerçekleşmiştir.

My Soul in Exile and Other Writings, ed. Barbara Merguerian, trans. G. M. Goshgarian, Boston: Armenian International Women's Association (AIWA) Press, 2012 [1911], pp.100–2.

Yunupingu, Galarrwuy

We Know These Things to be True, The Third Vincent Lingiari Memorial Lecture delivered on 20 August 1998, Reconciliation and Social Justice Library: Indigenous Law Resources https://app.lms.unimelb.edu.au/bbcswebdav/pid...dt.../xid-2413046_2 (accessed 29 July 2015).

Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı

Teşekkürler / Acknowledgements

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Özel Teşekkürlerini Sunar /
The Istanbul Foundation for Culture and Arts Extends
Special Thanks to

Sayın Ömer Çelik, Kültür ve Turizm Bakanı

TC İstanbul Valiliği

İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı

TC Başbakanlık Başmüşavirliği

TC Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu

TC Başbakanlık Dış Tanıtım Başmüşavirliği

TC Başbakanlık Gümrük Müsteşarlığı

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarlığı

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşar Yardımcılıkları

TC Dışişleri Bakanlığı Yurtdışı Tanıtma ve Kültür İşleri Genel Müdürlüğü

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yatırım İşletmeler Genel Müdürlüğü

TC Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu Temsilciliği

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü

TC İstanbul Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü

Türkiye Denizcilik İşletmeleri AŞ

Türkiye Denizcilik İşletmeleri AŞ İstanbul Liman İşletmesi Müdürlüğü

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Genel Müdürlüğü

Devlet Hava Meydanları İşletmesi Genel Müdürlüğü Atatürk Havalimanı Mülki İdare Amirliği

İstanbul Gümrükler Başmüdürlüğü

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Emlak Müdürlüğü

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kentsel Tasarım Müdürlüğü

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ Genel Müdürlüğü

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yapı İşleri Müdürlüğü

Gümrükler Genel Müdürlüğü Geçici Muafiyetler Şube Müdürlüğü

İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü

Adalar Belediye Başkanlığı

Beyoğlu Belediye Başkanlığı

Beyoğlu Kaymakamlığı

Beyoğlu Emniyet Müdürlüğü

Fatih Belediye Başkanlığı

Kadıköy Belediye Başkanlığı

Atatürk Havalimanı Giriş Gümrüğü Müdürlüğü

Atatürk Havalimanı Çıkış Gümrüğü Müdürlüğü

Atatürk Havalimanı Yolcu Salonu Gümrük Müdürlüğü

Kartal Belediye Başkanlığı

Acción Cultural Española (AC/E) (Elvira Marco Martínez, Marta Rincón Areitio, Diana Jiménez)

Adalar Kent Konseyi (Prof. Dr. H. Sinan Özbek, Abdurrahman Küçüksarı, Aydın Kaplan, Alper Tunga Çatal, Katina Türker, Pınar Satıoğlu, Nesrin Karanfil, Agni Küçüknikolaidis, Tanay Garip, F. Gülseren Köksal, İsmail Çiftçioğlu)

Adam Mickiewicz Institute (Olga Wysocka, Aleksandra Wieczorek)

Arts Council Norway (Velaug Bollingmo)

Australia Council for the Arts (Julie Lomax, Melina Scarcella)

Australian National Maritime Museum (Donna Carstens, Kevin Sumption, Peter Rout, Rhondda Orchard, Will Mather)

Büyükada Halk Kütüphanesi (İlknur Gökkaya Karaduman, Ceren Erdil)

British Council (Emma Dexter, Esra A. Aysun, Su Basbuğu)

California Polytechnic State University

Consulate General of Argentina (Ernesto Pfirter, Mercedes Parodi, Berna Uzel)

Consulate General of Brazil in Istanbul (Luiz Henrique Pereira da Fonseca, Sena Belkayalı)

Consulate General of Italy in Istanbul (Dr. Federica Ferrari Bravo, Giulia Prati)

Consulate General of Poland in Istanbul (Grzegorz Michalski, Paulina Dominik, Łukasz Paprotny, Edyta Michalska)

Department of the House of Representatives, Parliament of Australia

Djapu clan (Yothu Yindi), Yolngu nation

Goethe-Institut İstanbul (Christian Lueffe, Petra Diehl)

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Institut Français (Anne Tallineau, Sophie Robnard)

Institut Français d'Istanbul (Olivier Ramadour, Bérénice Gulmann, Ekim Öztürk)

Institut für Auslandsbeziehungen (Elke aus dem Moore, Ingrid Klenner)

Instituto Cajal (C.S.I.C.) (Juan A. De Carlos, Prof. Torres Alemán)

Istanbul Technical University MIAM (Center for Advanced Studies in Music)

Italian Institute of Culture in Istanbul (Maria Luisa Scolari, Tanju Şahan, Bruno Morea)

Izmir Ekonomi Universitesi, Mimarlık Bolumu, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Yrd. Doç. Dr. Burkay Pasin)

İstanbul Orman ve Su İşleri Müdürlüğü (Hüseyin Yıldırım, Ahmet Yaşar Yıldız)

Kasa Galeri (Selim Birsel, Erdağ Aksel, Ayşe Kadıoğlu, Haluk Bal, Feridun Alpay, Mustafa Caymaz)

Kıyı Emniyeti Genel Müdürlüğü (Alparslan Kabaoğlu, Eda Yunus)

KoopUlarca

Mathaf: Arab Museum of Modern Art (Abdellah Karroum, Shraddha Aryal, Laura Barlow)

Meksika Büyükelçiliği (José de Jesús Cisneros Chávez)

Mermeriş (Erdem Büyükpınar)

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Mondriaan Fund (Birgit Donker, Coby Reitsma, Laia Frijhoff, Carmen Muskee)

National Art Council Singapore (Luke Mathew Tan)

National Museum of Australia (Sara Kelly)

National Oceanography Centre, Natural Environment Research Council NERC

Parksluksemburg

Parliament of Australia (Justine van Mourik, Richard Selth)

Salı Pazarı Liman İşletmeciliği (Başak Gürtuna, Hüseyin Acar)

Şehir Hatları (Süleyman Genç, Fatih Taşkıran)

TBMM Milli Saraylar (Dr. Yasin Yıldız)

TBMM Müzecilik ve Tanıtım Başkanlığı (İlhan Kocaman)

The Office for Contemporary Art Norway (Katya García-Antón, Antonio Cataldo, Anne Charlotte Hauen)

Theosophical Society in Australia (Pedro Oliveira)

Theosophical Society in England (Colin Price, Colyn Boyce, Janet Lee)

TMDK - Turkish Music State Conservatory

Abraham Karabajakian Collection

Anadolu Kültür (Osman Kavala, Eylem Ertürk, İrem Argat)

ARTER (Melih Fereli, Emre Baykal, Başak Doğa Temür, Itır Bayburtluoğlu, Üstüngel İnanç)

Artis (Lydia Bell)

Berndt Museum (Prof. Sandy Toussaint, Natalie Hewlett)

Buku-Larrnggay Mulka Centre

CAM-Fundação Calouste Gulbenkian (Isabel Carlos, Ana Vasconcelos, Rita Fabiana, Luís Gil, Leonor Nazaré)

Centro Cultural Brasil Turquia (Yusuf Elemen)

Chauncey and Marion D. McCormick Family Foundation

Cittadellarte – Fondazione Pistoletto

Coleção Andrea, José Olympio Pereira (Sophia Whately)

Collection Büke Uras

Collection Lea Porsager

Collezione La Gaia

Çankaya 57 (Devrim Toksöz, Fahri Bolat)

DEPO (Asena Günal, Aslı Çetinkaya)

Engin Uzunoğlu, Handan Şenköken,

Erbeyli İncir Araştırma Enstitüsü (Bülent Aytekin)

Erlenmeyer Foundation

Fiorucci Art Trust (Milovan Farronato, Stella Bottai, Chiara Vecchiarelli, Andu Masebo)

Fondazione Giuliani, Rome

Fransız Yetimhanesi (Kemal Cımbız, Cemal Cımbız)

Füsun & Faruk Eczacıbaşı

Galata Rum İlköğretim Okulu (Meri Komorosano, Kevkeb Yumurta)

Graham Foundation (Sarah Herda, Stephanie Whitlock, James Pike)

Henry Moore Foundation (Godfrey Worsdale, Richard Calvocoressi, Alice O'Connor)

Henry Moore Institute (Lisa Le Feuvre)

Hospitalfield

Hrant Dink Vakfı (Rakel Dink, Delal Dink, Zeynep Taşkın)

In Between Art Film

Izmir Ekonomi Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Yrd. Doç. Dr. Burkay Pasin)

İstanbul Modern (Levent Çalıkoğlu, Berna Erbilek, Çelenk Bafra, Şebnem Qureshi, Duygu İşeri, Aslı Akşit, Funda Öge, Irmak Öngü, Yasemin Uzuner,Karolin Dingillioğlu, Gözen Müftüoğlu, Hakan Ezer, Kamıran Olcayto, Demet Yıldız, Gamze Pişkiner, Atalay Kızılkonca, Aslı Ergeç, Hüsne Çiğdem, Neslihan Varol, Müge Tüfenk)

K11 Art Foundation

KA Modern & Contemporary Art Collection, Lebanon

Koç Üniversitesi (Ahu Parlar, Deniz Han, Elif Yılmaz)

Koç Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü(Doç. Dr. Nina Ergin)

Masumiyet Müzesi (Orhan Pamuk, Onur Karaoğlu)

Mizzi Köşkü (Pamir Albayrak, Sayım Çeper, Hülya Çelen)

Mokbel Art Collection

Northwestern University (Ezra Getzler)

Outset Contemporary Art Fund (Ulrike zu Salm, Luisa Fritzmeier)

Özel İtalyan Lisesi (Massimodi Segni, Nida İntiba, Gioacchino dell'Aquila, Loredana Foddai)

Pera Müzesi (M. Özalp Birol, Tania Bahar, Fatma Çolakoğlu, Begüm Akkoyunlu Ersöz)

PINAULT COLLECTION

Rizzo Palas (Seda Erdoğmuş, Selçuk Erdoğmuş)

Royal Over-Seas League

RVVZ Foundation (Gayaneh Seiranyan, Elena Pakhomova, Elena Lipatova, Alexey Komov)

SAHA (Merve Çağlar, Yavuz Parlar)

SALT Galata (Vasıf Kortun, Merve Elveren, November Paynter, Sezin Romi)

Singapore International Foundation (Davina Lai)

Smithson Estate (Elyse Goldberg)

Società Operaia

Studio Fabio Mauri Associazione per l'Arte l'Esperimento del Mondo (Marcella Campitelli, Claudio Cantelmi, Ivan Barlafante, Dora Aceto)

The Renaissance Society

University of Chicago (William Irvine)

University of Western Australia (Ted Snell)

Victoria & Albert Museum (Johanna Puisto)

Vita Giving Europe Onlus (Riccardo Bonacina, Miriam Perego)

Yeldeğirmeni Atölye (Tunca Subaşı, Çağrı Sarar)

Yirrkala Art Center (Will Stubbs)

Zentrum Moderne Orient

Anthony Reynolds Gallery

Arkas Sanat Merkezi (Niko Filidis, Nadya İnciyan)

Arte Boccanera (Giorgia Lucchi Boccanera)

Braverman Gallery (Yaffa Braverman)

Cabinet Gallery (Martin McGeown, Anrew Wheatley)

Chambers Fine Art (Chris Mao)

Clark House Initiative (Sumesh Sharma, Zasha Colah)

Dawid Zwirner Gallery (Bellatrix Hubert)

Esther Shipper Gallery (Esther Shipper,

Florian Wojnar)

Gagosian Gallery

Galeria Luisa Strina (Luisa Strina, Diego Aquino, María Quiroga)

Galerie Alberta Pane

Galerie Campagne Première (Nina Koidl, Henning Weidemann)

Galerie Nordenhake (Ben Loveless, Claes Nordenhake, Claudia Sorhage)

Galerie Quynh

Galerie Transit (Bert de Leenheer, Dirk Vanhecke)

Galerie Urs Meile (Urs Meile, René Meile, Karin Seiz)

Galleria Lia Rumma (Lia Rumma, Paola Potena)

Galleria Luisa Strina (Luisa Strina, María Quiroga, Diego Aquiono)

Gallery Chantal Crousel (Chantal Crousel, Niklas Svennung)

Gallery Koyanagi

Gallery Nathalie Obadia

Hauser and Wirth Gallery (Marc Payot, Timo Kappeller)

Isabella Bortolozzi Galerie

Kurimanzutto (Monica Manzutto, José Kuri, Anapaula Zamacona)

Lam Arts (Sevim Sancaktar)

Lisson Gallery (Nicholas Logsdail, Max Logsdail, Greg Hilty)

Luhring Augustine Gallery (Lawrence R. Luhring, Roland J. Augustine, Geneva Viralam)

Marella Consolini Gallery

Marian Goodman Gallery (Marian Goodman, Rose Lord, Jessie Washburne-Harris, Andrew Leslie Heyward, Courtney Plummer, Elaine Budin)

Maureen Paley (Mark Barker)

Milani Gallery (Josh Milani, Tim Walsh)

Paul Kasmin Gallery

Peter Kilchmann Gallery

Pilot Galeri

RAMPA İstanbul

Rhona Hoffman Gallery

Rodeo Gallery (Sylvia Kouvali)

Sfeir-Semler Gallery (Andrée Sfeir-Semler, Sven Christian Schuch, Anna Novak)

Tanya Bonakdar Gallery

The Goodman Gallery (Liza Essers, Neil Dundas)

Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea (Lisa and Antonio Tucci Russo)

White Cube Gallery (Jay Jopling, Will Davies)

A. Fuat Akça

Ada Somuncuoğlu

Adriano Pedrosa

Afife Batur

Ahmet Cankurtaran

Ahmet Öğüt

Alan C. Mellaart

Alexandra Small

Ali Akay

Ali Atioglu

Ali Cem Doğan

Kartal Belediye Başkanı Op. Dr. Altınok Öz

Andy Henson

Anna Chatzinasiou

Arcan Akduman

Armen Sahakyan

Asena Bulduk

Aslı Akyavaş

Aslı Narin

Asst. Prof. Emiliano Bugatti

Asuman – Adnan Kamışlı

Attila Saygel

Ayhan Dede

Baron Seropyan

Başak Şenova

Bayram Öztürk

Belgin Coruk Polat

Berke Can Özcan

Berna Karagülle

Bilge Genç

Bilge Uğurlar

Bill Kurth

Bora Tanlak

Borga Kantürk

Bülent Erkmen

Bülent Tüzel

Candice Smith Corby

Carlo Bernardini

Cengiz Oğuz

Charles Robin Sütcü

Chrisanthos Panas

Cihan Tunçbilek

Coşkun Abay

Çağla Cömert

Daniela Gutierrez Palmero

Defne Koryürek

Dilek Sarıoğlu Tanlak

Doç. Dr. Meltem Toksöz

Dr. Gabriele Knapstein

Dr. Iris Müller-Westermann

Dr. Linda Henderson

Dr. Marthy Th. Bax

Dr. Nino Nodia

Dr. Sarah Victoria Turner

Dustin Kleckner

Ebru Akıncı

Eleonore De Saint Seine & Guillaume Desnöes

Elif Bayoğlu

Elvira Carbonell

Emin Nedret İşli

Engin Pişkin

Erkut Ertürk

Esra Sarıgedik

Eva Adamandidi

Evrim Kavcar

Felix Blume

Fernandes Ros

Ferzan Demirtaş

Figen Algün

Güher Gürcan

Gülçin Aksoy

Güler Sabancı

Hafize Hatam

Haldun Dostoğlu

Haluk Dursun

Heather Harmon

Heitor Loureiro

Hrant Gadarigian

Ian Hodder

İlber Ortaylı

İlknur Vural Kösoğlu

İnci Eviner

Iñigo Manglano-Ovalle

Iwona Blazwick

Jean-Luc Le Gouallec

Jilber Barutçiyan

Juan Andres De Carlos

Julie Lomax

Julien Devaux

Kerim Bayer

Kerim Yalman

Kezban Alan
Korhan Gümüş
La Keisha Leek
Laki Vingas
Lars Friedrich
Leyla Tara Suyabatmaz
Lorenz Schreiber
Lucas Odahara
Manuella Guiragossian
Marcia Barrozodo Amaral
Mari Spirito
Mario & Rüya Magnarelli
Marsel Eskinazi
Masis Kürkçügil
Matthew Edward Martin
Maura A Costa
Mehmet Emir Demir
Mehmet Kekik
Meltem Sari
Merey Şenocak
Mert Ediş
Metin Yeğin
Michele Valenti
Mine Haydaroğlu
Murat Belge
Mustafa Ülker
Nalini Malani
Nanni Balestrini
Nasir Kaplan
Natacha del Valle
Nathan Clements-Gillespie
Nazlı Dereli Oba
Neval Güven
Nihat Kaplan
Nurve Eren
Oguzhan Ilker Gungor
Oğuzhan Çarmıklı
Ohannes Keskin
Onur Öztürk
Onur Temürlenk
Osman Kavala
Oya Eczacıbaşı
Ömer İlhan
Ömer Mutlu
Özge Ersoy
Paolo Girardelli
Parvathi Nayar
Peter J. Parr
Pınar Öğrenci
Prof. Dr. Ahmet Haluk Dursun
Prof. Dr. Klaus Lunau
Prof. Karl Daumer
Prof. Raphael Rosenberg
Rafet Güngör
Rıfat Togay
Romit Dasgupta
Rosa Pietroiusti
Rouben Galichian
Russell Storer
Seçil Yaylalı
Seda Dorukan Eren
Sedat Bornovalı
Sedat Sırrı Aklan
Selçuk Erdoğmuş
Selçuk Kolay
Silvia Bianco
Solina Silahlı
Sona Baloyan
Sophia Whately
Sylvie Fortin
Şehlem Sebik
Talip Oğultarhan
Tan Morgül
Tangör Tan
Tayfun Akgül
Tayfun Erdoğmuş
Timuçin & Ceyla Okdelen
Tolga Balcı
Tülay Ercan
Tülin Ersöz
Ufuk Noyan Şahin
Ufuk Şahin
Ute Meta Bauer
Vadim Grigorian
Varol Dereli
William Petit
Wonggu Family
Yasin Acar
Yaşar Adanalı
Yeşim Gürer Oymak
Zeve J. Marcus
Zeynel Çelik
Zeynep Öz
Zeynep Sağır

ADAHAN Hotel (Lale Platin, Sedat Platin, Yeliz Zengin)
Arda Tuğla, Eskişehir
Arte 3 (Ana Helena Curti)
Be Made Creative Works (Berra Alkan)
Benice Lojistik (Burak Güç, Önder Çördük)
Çan-Kaya Kaya Tuzu Taahhüt Ticaret ve Sanayi A.Ş. (Muhammed Agra, Ömer Şahin, Mustafa Yavuz, Tevfik Sezai Yağmur)
Deep Dream Dalis Merkezi (Volkan Narci, Serco Eksiyan)
DİFO Lab (Coşar Kulaksız)
Divan Otel
Eidotech (Joachim Reck, Tim O'Loghlin, Mathias Taupitz, Reinhard Pelger, Alev Özdemir)
Electronic Arts Intermix - EAI (Rebecca Cleman)
Küçük Mustafa Paşa Hamamı (Berk Sürer, Oktay Ayçenk, Pelin Çelik)
İDA Tohum Tarımsal Tedarik San. Tic. Ltd. Şti. (İsmail Hakkı Akçay)
İDO (Hakan Deliduman, Hasan Üstündağ, Bilal Akbulut, Ozan Kıral, Sercan Karabıyık, Alper Demircan, Abdullah Kirazoğlu)
İplik Fabrikası (Alber Elvaşvili, Filiz Göçiçek)
İstanbul Cymbals / İstanbul Agop Zilleri (Arman Tomurcuk, Burak Ersöz, Yasemin Enginsoy)
Karadağ Tuğla, Eskişehir
Kaya Ozalit (Levent Kaya)
Lcm Rota Denizcilik (Mustafa Akgün)
Otonom Yayıncılık (Münevver Çelik, Sinem Özer, Durdu Kundakçı)
Paarla City Solutions (Gürol Ayan, Ozan Akgün)
Pickles PR (Rhiannon Pickles, Caroline Widmer, Kathrin Jira)
Saber Galeri Çerçeve (Ömer Faruk Bilgiç)
Sergi Kur (Şener Çardak)
Splendid Palas Oteli (Serra Taşkent, Sennur Hamamcıoğlu, Ömer Hayyam Çelik)
STABILO - UMUR Kırtasiye A.Ş.
The House Hotels (Zafer Canbaz, Antony Doucet, Dorukcan Koca, Emine Akman, Figen Yapakcı, Hasret Öztürk)
TMDK - Turkish Music State Conservatory
Tom Tom Gardens (Ecmel Ayral, Dilek Sayar Arditi, Serap Günindi)
Uzmanlar İnşaat
Yandeks (Peter Bulut Ağca)
ZUHAL MÜZİK (Tolga Özoğlu, Oğuz Kont)

Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu / International Friends and Patrons Council

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu üyelerine teşekkür eder / The Istanbul Foundation for Culture and Arts would like to thank the International Friends and Patrons Council members

Onursal Başkan / Honorary Chairman
Orhan Pamuk

Hamiler / Patrons
Dilyara Allakhverdova & Elchin Safarov
Sarah Benjamin & Phillip Keir
Angelo Chianale & Francesca Cilluffo
İzel Levi Coşkun
Füsun & Faruk Eczacıbaşı
Nicoletta Fiorucci
Bruna Girodengo & Matteo Viglietta
Giovanni & Valeria Giuliani
Emin Hitay
Huma Kabakcı
Ahmet Kocabıyık
Dr. Rafi Kot
Zeynep Kunter
Tansa Mermerci Ekşioğlu
Conor O'Neil
Maja Oeri & Hans Bodenmann
Brigitte & Arend Oetker
Canan Pak
Andrea & José Olympio Pereira
Laura Rapp & Jay Smith
Patrizia Sandretto Re Rebaudengo
Giuliana & Tommaso Setari
Uli Sigg
H.E. Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al Thani
Agah Uğur
Ayşe Umur
Yasemin Vargı
Dr. Gino Viliani
Mercedes Vilardell
Chiona Xanthopoulou-Schwarz
Z. Yıldırım
Veronika Zonabend & Ruben Vardanyan

Dostlar / Friends
Mehveş Arıburnu
Martin Browne
Beatrice Bordone Bulgari
Bilge & Haro Cümbüşyan
Zeynep Dereli
Sevda & Can Elgiz
Liza Essers
Fernanda Feitosa & Heitor Martins
Serap Kayhan
Amanda & Andrew Love
Achille Mauri
Gonzalo Parodi
François Pinault
Suha Shoman
Nedko Solakov
Honus Tandijono
Dr. Gisela Winkelhofer

Ortak Dostlar / Associate Friends
Mr. & Mrs. Peter Hrechdakian
Abraham & Manal Karabajakian
Tina Kim
Ursula Krinzinger
Shulamit Nazarian
Renata Novarese
Simon Preston & Koray Duman

Ödünç Verenler / Lenders

Sanatçılar ve / The artists and:

Arkas Sanat Merkezi, İzmir / Izmir
The Australian National Maritime Museum, Sidney / Sydney
Berndt Museum, Perth
California Polytechnic State University, San Luis Obispo
CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lizbon / Lisbon
The Department of the House of Representatives, Canberra ACT
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma / Rome
Instituto Cajal, Madrid
İstanbul Modern
National Museum of Australia, Canberra
Northwestern University, Evanston
Parksluksemburg
Paul Guiragossian Foundation, Beyrut / Beirut
The Smithson Estate, New York
Studio Fabio Mauri Associazione per l'Arte e per l'Esperimento del Mondo, Roma / Rome
Carolyn Christov-Bakargiev
Djapu klanı (Yothu Yindi), Yolngu kabilesi / Djapu clan (Yothu Yindi), Yolngu nation, Queensland
Füsun ve Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu / Collection Füsun and Faruk Eczacıbaşı, İstanbul / Istanbul
Oya ve Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu / Collection Oya and Bülent Eczacıbaşı, İstanbul / Istanbul
Fernanda Feitosa ve Heitor Martins Koleksiyonu / Collection Fernanda Feitosa and Heitor Martins
KA Modern & Contemporary Art Collection, Beyrut / Beirut
Elif Kamışlı, İstanbul / Istanbul
The Mokbel Art Collection, Beyrut / Beirut
Andrea ve José Olympio Pereira Koleksiyonu / Collection Andrea and José Olympio Pereira
Füsun Onur, İstanbul / Istanbul
Vilayanur S. Ramachandran, San Diego
Büke Uras, İstanbul / Istanbul
Jean-Michel Vappereau, Paris & Buenos Aires

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI – İKSV / ISTANBUL FOUNDATION FOR CULTURE AND ARTS – İKSV

İstanbul Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenleniyor.

Kâr amacı gütmeyen ve kamu yararına çalışan bir kültür kurumu olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) 1973 yılında kuruldu. İKSV'nin temel amaçları, İstanbul'u dünya kültür-sanat başkentleri arasında ön sıralara taşımak, kültür ve sanat yoluyla ulusal ve evrensel, geleneksel ve çağdaş değerler arasında sürekli ve kalıcı bir etkileşim sağlamak ve kültür politikalarının oluşturulmasında etkin rol oynamaktır. Bu amaçlar doğrultusunda İstanbul Müzik, Film, Tiyatro ve Caz Festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali, Leyla Gencer Şan Yarışması ve Filmekimi'nin yanı sıra yıl boyunca özel etkinlikler düzenleyen vakıf, Nejat Eczacıbaşı Binası'nda yer alan Salon ile etkinliklere ev sahipliği yapıyor. Venedik Bienali'ndeki Türkiye Pavyonu'nun organizasyonunu ve Fransa'daki Cité International des Arts sanatçı atölyesindeki bir misafir sanatçı programının koordinasyonunu da üstlenen İKSV ayrıca kültür politikalarının geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla araştırmalar yürütüyor ve raporlar hazırlıyor.

İstanbul Bienali'nin Danışma Kurulu'nda Iwona Blazwick, İnci Eviner, Ute Meta Bauer, Adriano Pedrosa ve Başak Şenova yer alıyor.

Istanbul Biennial is organised by the Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV).

Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) is a non-profit cultural institution that was founded in 1973. The general objectives of the Foundation are: to make Istanbul one of the world's foremost capitals of culture and the arts; to create continuous interaction between national and universal values and traditional and contemporary values via culture and the arts; and to contribute actively to the development of cultural policies. With these objectives, İKSV organises the Istanbul Festivals of Music, Film, Theatre and Jazz, as well as the Istanbul Biennial, the Istanbul Design Biennial, Leyla Gencer Voice Competition, autumn film week Filmekimi and one-off events throughout the year. The Foundation hosts cultural and artistic events at its performance venue Salon, located at the Nejat Eczacıbaşı Building. İKSV also organises the Pavilion of Turkey at la Biennale di Venezia and coordinates an artist residency programme at Cité International des Arts, France. Furthermore, İKSV conducts studies and drafts reports with the aim of contributing to cultural policy development.

The Istanbul Biennial advisory board members include Iwona Blazwick, İnci Eviner, Ute Meta Bauer, Adriano Pedrosa and Başak Şenova.

www.iksv.org

YÖNETİM KURULU / BOARD OF DIRECTORS

Başkan / Chairman
Bülent Eczacıbaşı

Başkan Yardımcıları / Vice Chairmen
Ahmet Kocabıyık
Prof. Dr. Münir Ekonomi

Üyeler / Members
Nuri Çolakoğlu
Hayri Çulhacı
Ahmet Misbah Demircan
Oya Eczacıbaşı
Tayfun İndirkaş
Prof. Yekta Kara
Ergun Özen
Ethem Sancak
Dr. Mimar Kadir Topbaş
Oya Ünlü Kızıl

Kurumsal Kimlik Danışmanı / Corporate Identity Advisor
Bülent Erkmen

Kurumsal İletişim Danışmanı / Corporate Communication Advisor
Anna Turay Turhan

Hukuk Danışmanı / Legal Advisor
Sadife Karataş Kural

İdari İşler Danışmanı / Advisor for Administrative Affairs
Rıfat Öktem

YÖNETİM / MANAGEMENT

Genel Müdür / General Director
Görgün Taner

Mali ve İdari İşler Başkanı / Head of Finance and Administration
Ahmet Balta

Pazarlama ve İş Geliştirme Direktörü / Marketing and Business Development Director
Tuba Tortop

Sponsorluk Programı Direktörü / Sponsorship Programme Director
Yasemin Keretli Çavuşoğlu

Medya İlişkileri Direktörü / Media Relations Director
Ayşe Bulutgil

İnsan Kaynakları ve İdari İşler Direktörü / Human Resources and Administration Director
Semin Aksoy

İstanbul Müzik Festivali Direktörü / Istanbul Music Festival Director
Dr. Yeşim Gürer Oymak

İstanbul Film Festivali Direktörü / Istanbul Film Festival Director
Azize Tan

İstanbul Bienali Direktörü / Istanbul Biennial Director
Bige Örer

İstanbul Tiyatro Festivali Direktörü / Istanbul Theatre Festival Director
Dr. Leman Yılmaz

İstanbul Caz Festivali Direktörü / Istanbul Jazz Festival Director
Pelin Opcin

İstanbul Tasarım Bienali Direktörü / Istanbul Design Biennial Director
Deniz Ova

Salon İKSV Direktörü / Salon İKSV Director
Bengi Ünsal

Kültür Politikaları Çalışmaları Direktörü / Cultural Policy Studies Director
Özlem Ece

Yönetici Asistanı / Executive Assistant
Nilay Kartal

14. İSTANBUL BİENALİ /
14TH ISTANBUL BIENNIAL

Direktör /
Director
Bige Örer

Şekillendiren /
Drafted By
Carolyn Christov-Bakargiev

İşbirlikleri /
Alliances
Anna Boghiguian
Aslı Çavuşoğlu
Cevdet Erek
Bracha L. Ettinger
Vittorio Gallese
Pierre Huyghe
Emre Hüner
William Irvine
William Kentridge
Marcos Lutyens
Chus Martínez
Füsun Onur
Emin Özsoy
Griselda Pollock
Michael Rakowitz
Vilayanur S. Ramachandran
Arlette Quynh-Anh Tran
Elvan Zabunyan

Sergi Koordinatörü /
Exhibition Coordinator
Elif Kamışlı

Sergi Teknik Koordinatörü /
Exhibition Technical Coordinator
Özkan Cangüven

Araştırma Küratörleri /
Research Curators
Sara Catenacci
Elif Kamışlı

İş Geliştirme Koordinatörü /
Business Development Coordinator
Lale Muşkara

Ofis Koordinasyon /
Office Coordination
Gamze Öztürk

Mimar /
Architect
Duygu Doğan

Kamusal Program Koordinatörü /
Public Programme Coordinator
Deniz Tezuçan Daldal

Editör /
Editor
Süreyyya Evren

Grafik Tasarım /
Graphic Design
Leftloft, Milano

Grafik Tasarım Asistanları (İKSV) /
Graphic Design Assistants (İKSV)
Selin Pervan
Ferhat Balamir

Editör Asistanları /
Assistant Editors
Erim Şerifoğlu
Pınar Umman

Prodüksiyon Araştırma /
Production Research
Habib Bolat
Selen Erkal
Ilgın Deniz Akseloğlu
Kemal Sakin

Video Projeleri /
Video Projects
Ezgi Göksu Öztürkmen
Erdal Hamamcı
Efe Sümer
Sinan Özçelik
Ali Uluç Kutal
Ufuk Şakar

Küratör Asistanı /
Curator Assistant
Sara Catenacci

Sergi Koordinatörü Asistanı /
Exhibition Coordinator Assistant
Deren Erelçin

Nakliye /
Transportation
Sinem Keskinel

Teknik Asistan /
Technical Assistant
Derya Yıldız

Bölge Koordinatörleri /
Neighbourhood Coordinators
Habib Bolat
Kıymet Daştan
Erdal Hamamcı

Mekân Sorumluları /
Venue Managers
Ilgın Deniz Akseloğlu
Selen Erkal
Sinem Keskinel
Gamze Öztürk

Konuk Ağırlama /
Hospitality
Sevinç Işıldar

Rehberli Turlar /
Guided Tours
Mine Küçük

Rehber Koordinasyonu /
Guide Coordination
Burcu Özkaçar

Sergi Görevlisi Koordinasyon /
Exhibition Staff Coordination
Işıl Öztürk

Proje Koordinatörü /
Project Coordination
Sevgi Aka
Kıymet Daştan
Gözde Robin

Proje Asistanları /
Project Assistants
Ezgi Bayazıt
Ozan Ersizer

İş Geliştirme Koordinatörü Yardımcısı /
Assistant to Business Development Coordinator
Mehtap Öztürk

Teknik Ekip Destek /
Technical Team Support
Sebahattin Tertemiz

Stajyerler /
Interns
Cansu Çovenoğlu
Merisa Bahar Şahin

Stajyerler /
Interns (Northwestern University)
Lilli Carre
Emily Cruz Nowell
Erin Hayden
Max Guy

Dan Miller
David Sprecher

Stajyerler / Interns (Kassel)
Christopher Utpadel
Lena Reuter
Paula Mierzowsky
Laila-Marie Busse
Feben Amara

MEDYA İLİŞKİLERİ / MEDIA RELATIONS

Direktör / Director
Ayşe Bulutgil

Yöneticiler / Managers
Özlem Bekiroğlu
Elif Obdan Gürkan
(Uluslararası Basın / International Press)

Görsel İçerik Sorumlusu / Visual Archive Associate
Özge Güleryüz

Sorumlu / Associate
Ayşen Gürkan

Asistanlar / Assistants
Zeynep Seyhun
(Uluslararası Basın / International Press)
Hüma Üster

İKSV STÜDYO / İKSV STUDIO

Yönetici / Manager
Selçuk Metin

Asistan / Assistant
Erman Pehlivan

SPONSORLUK PROGRAMI / SPONSORSHIP PROGRAMME

Direktör / Director
Yasemin Keretli Çavuşoğlu

Yönetici / Manager
Zeynep Pekgöz

Koordinatör / Coordinator
Zeynep Karaman

Sponsor İlişkileri Sorumlusu / Sponsor Relations Associate
Irmak Kaleli

Operasyon Sorumlusu / Operation Associate
Pelin Davidyan

PAZARLAMA VE İŞ GELİŞTİRME / MARKETING & BUSINESS DEVELOPMENT

Direktör / Director
Tuba Tortop

Pazarlama Yöneticisi / Marketing Manager
İrem Akev Uluç

Satış ve İş Geliştirme Yöneticisi / Sales and Business Development Manager
Dilan Beyhan

Pazarlama Sorumluları / Marketing Associates
Cansu Aşkın
Meriç Yirmili

Üye İlişkileri Sorumlusu / Member Relations Associate
Yıldız Lale Yıldırım

Üye İlişkileri Asistanları / Member Relations Assistants
Lara Eram
Gülce Şahin

Bilet Satış Sorumluları / Ticket Sales Associates
Ercan Kaya
Gonca Varol

Bilet Satış Asistanı / Corporate Sales Representative
Neva Abrar

Saha Operasyonları Sorumlusu / Field Operations Associate
Sezer Kari

Sosyal Medya Sorumlusu / Social Media Associate
Bahar Helvacıoğlu

CRM Sorumlusu / CRM Associate
Özge Genç

KURUM KİMLİĞİ VE YAYINLAR / CORPORATE IDENTITY & PUBLICATIONS

Yönetici / Manager
Didem Ermiş

Yayın Koordinatörü / Publications Coordinator
Cüneyt Tabanoğlu

Editör / Editor
Merve Evirgen

Yayın Operatörü / Publications Operator
Ferhat Balamir

Grafiker / Graphic Designer
Selin Pervan

Web Sitesi Yöneticisi / Webmaster
Sezen Özgür

PRODÜKSİYON / PRODUCTION

Koordinatör / Coordinator
Erdal Hamamcı

BİLGİ VE BELGE MERKEZİ / INFORMATION & RECORDS CENTRE

Yönetici / Manager
Esra Çankaya

Arşiv Görevlisi / Archive Assistant
Dilan Bolluk

MALİ İŞLER FINANCE

Yöneticiler / Managers
Ahmet Buruk (Bütçe ve Muhasebe / Budget and Accounting)
Başak Sucu Yıldız (Finans / Finance)

Muhasebe Sorumluları /
Accounting Associates
Kadir Altoprak
Deniz Yılmaz

Muhasebe Memuru /
Accounting Officer
Çiğdem Arslan

KAMU DESTEKLERİ VE ULUSLARARASI FONLAR /
PUBLIC & INTERNATIONAL GRANTS

Yönetici /
Manager
Aslı Yurdanur

İNSAN KAYNAKLARI VE İDARİ İŞLER /
HUMAN RESOURCES & ADMINISTRATION

Direktör /
Director
Semin Aksoy

İnsan Kaynakları Uzmanı /
Human Resources Specialist
Eren Ertekin

İnsan Kaynakları Asistanı /
Human Resources Assistant
Cansu Zülfikar

Bina Yönetimi ve Güvenlik Yöneticisi /
Building Administration and Security Manager
Ersin Kılıçkan

Bilgi Teknolojileri Destek Sorumlusu /
IT Support Technician
Kadir Ayyıldız

Danışma Görevlisi /
Reception Officer
Işıl Öztürk

Danışma Görevlisi /
Reception Officer
Işıl Öztürk

Depo Sorumluları /
Shopkeepers
Muzaffer Sayan
Şerif Kocaman

Yardımcı Hizmetler /
Services
Özden Atukeren
Aşkın Bircan
İbrahim Çakmak
Aydın Kaya
Hayrullah Nişancı
Serap Sürgit
Müzeyyen Öztürk

KÜLTÜR POLİTİKALARI ÇALIŞMALARI /
CULTURAL POLICY STUDIES

Direktör /
Director
Özlem Ece

Araştırma Uzmanı /
Research Specialist
Ceren Yartan

SALON İKSV /
SALON İKSV

Direktör /
Director
Bengi Ünsal

Mekân ve Prodüksiyon Sorumlusu /
Venue and Production Manager
Egemen Eti

Operasyon Koordinatörü /
Operations Coordinator
Deniz Kuzuoğlu



Bienal Sponsoru
Biennial Sponsor



İKSV Öncü Sponsor /
İKSV Leading Sponsor

Eczacıbaşı

İKSV Resmi Sponsorlar /
İKSV Official Sponsors

İletişim / Communication

vodafone

Taşıyıcı / Carrier

DHL

Konaklama / Hotel

MARTI
İSTANBUL
HOTEL

Türkiye'den sanatçıların eser üretimleri SAHA, bienal sanatçılarının konaklamaları SAHA Residency tarafından desteklenmiştir.

SAHA
SUPPORTING CONTEMPORARY ART FROM TURKEY

The participation of artists from Turkey is supported by SAHA and the accommodation of biennial artists are supported by SAHA Residency.

Katkıda Bulunan Kurumlar / Contributing Institutions

Australian Government
Australia Council for the Arts
ifa Institut für Auslandsbeziehungen
AC/E Acción Cultural Española
Istituto Italiano di Cultura Istanbul
KULTURRÅDET Arts Council Norway
KUNST STIFTUNG NRW
Australian Embassy Turkey
mathaf arab museum of modern art
mathaf.org.qa
BRITISH COUNCIL 75 TÜRKİYE'DE YIL
SRE Secretaría de Relaciones Exteriores
Embajada de México en Turquía
Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts
BNL MTL La Biennale de Montréal
Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen
Consulado General de la República Argentina en Estambul
mondriaan fund
Consulate General of the Republic of Poland in Istanbul
NATIONAL ARTS COUNCIL SINGAPORE
OCA Office for Contemporary Art Norway
INSTITUT FRANÇAIS

Katkıda Bulunan Kurumlar /
Contributing Institutions

DILIJAN ART INITIATIVE

IDeA FOUNDATION Initiatives for Development of Armenia

SCHWARZ FOUNDATION

FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO

SCHERING STIFTUNG

İSTANBUL MODERN

The Henry Moore Foundation

outset.

Graham Foundation

FORDUCCI ART TRUST

CCBT BRASIL | TURQUIA CENTRO CULTURAL

0090

The Khalid Shoman Foundation darat al funun دارة الفنون

DENA FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ART

artis grant program

KADIST

Singapore International Foundation for a better world

Katkı Sağlayan Kuruluşlar /
Contributing Corporations

paarla City Solutions

arçelik

TÜRK TUBORG A.Ş.

KOÇ ÜNİVERSİTESİ

AYGAZ

opet

Tüpraş

Allianz

divan istanbul

DENTUR AVRASYA GRUP

Özel Proje Sponsorları /
Special Project Sponsors

Koç

Ford

UBS

2015-2024 Boya Sponsoru /
2015-2024 Paint Sponsor

Polisan HOME COSMETICS

Bienal Büyükada'da Sponsoru /
Biennial on Büyükada Sponsor

DenizBank
Sberbank Grubu Kuruluşudur

"Bienal Büyükada'da" Altın Destekçiler /
"Biennial on Büyükada" Gold Supporters

BERRAK & NEZİH BARUT

OYA & BÜLENT ECZACIBAŞI

TAHİNCİOĞLU

"Bienal Büyükada'da" Gümüş Destekçiler /
"Biennial on Büyükada" Silver Supporters

BOYNERGRUP

ALTUR

karnaval.com

nef

"Bienal Büyükada'da" Bronz Destekçiler /
"Biennial on Büyükada" Bronze Supporters

Kopaş KOZMETİK

LEYLA NEGRİN

BAUSCH+LOMB

LİNDA ACIMAN

CEYDA ÇARMIKLI KILIÇASLAN

MEHMET & RÜKSAN ÜRGÜPLÜ

FATMA FİGEN KÜTÜK

NORİ BALİ & ALİCETTE VALIK

GÜLEN ÜSTÜNEL

PROF. DR. SADIK ESENER

SEVDA & CAN ELGİZ

TEKFEN VAKFI

JIVAL

PROF. DR. TURHAN ESENER

Özel teşekkürlerimizle /
Acknowledging the kind contribution of

bluechip® creative events

CNN TÜRK

Bienal Destekçileri /
Biennial Supporters

akasya acıbadem

FİNANSBANK

Allianz

FULİN GÜZELDERE &
ALTUĞ GÜZELDERE

ANADOLU
In Affiliation with
JOHNS HOPKINS MEDICINE

GENÇER HOLDİNG

ARKAS

GÖKÇE GÜL

aves

HERGÜNER-BİLGEN-ÖZEKE

AYDINLI

KANAL D

BAKER & MCKENZIE

Kibar

BANU İPEKER

KPMG

CERRAHOĞLU
AVUKATLIK BÜROSU / LAW FIRM

KURUKAHVECİ
MEHMET EFENDİ

ÇİMSA

LEYLA ALATON

ERKUT YÜCAOĞLU &
NİLGÜN YÜCAOĞLU

Limak

EVA BARLAS

Pekin & Bayar
Law Firm

Bienal Destekçileri /
Biennial Supporters

PIRELLI

Tepe Akfen
TAV
Havalimanları

sarkuysan

TEB

Sotheby's

TIRSAN

SÖKTAŞ

ÜLKER

sütaş

ÜNLÜ & Co

Tartine et Chocolat
PARIS

ZORLU

Değerli işbirliği için teşekkür ederiz /
Acknowledging the kind collaboration of

KADIKÖY
BELEDİYESİ

TÜRSAB

ADALAR
KENT KONSEYİ

Mekân Destekçileri / Venue Supporters

ADAHAN İSTANBUL

İSTANBUL MODERN

ARTER

KASA

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Büyükada İlçe Halk Kütüphanesi

İLİM EMNİYETİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Cezayir

MARSEL ESKİNAZİ

DEPO

MASUMİYET MÜZESİ THE MUSEUM OF INNOCENCE

FİNİA YAPI EMLAK GELİŞTİRME ve TİC. A.Ş.

MERMERİŞ TİCARET TÜRK ANONİM ŞİRKETİ

FLO

Tu-Tes Turistik Tesisler A.Ş.

1885 Galata Rum Okulu Σχολή Γαλατά

İLİM EMNİYETİ İLİM EMNİYETİ

HAMAMHANE Galatasaray

PERA MÜZESİ

THE HOUSE HOTEL COLLECTION

ubisaprojet BET Bureau d'étude et d'architecture

HRANT DINK VAKFI HRANT DINK FOUNDATION ZPUTA SPUZ ZNUTUPU

SALT

ido

TUNCA SUBAŞI & ÇAĞRI SARAY

Basın Sponsorları / Press Sponsors

AKSAM

BİRGün

Cumhuriyet

DAILY SABAH

HABER TURK

Hürriyet

Milliyet

Radikal

SABAH 30 Zn.yıl

STAR

Taraf

VATAN

Televizyon Sponsorları / TV Sponsors

24

360

a HBR HD

Bloomberg HT

CNN TÜRK

dream

HABER TURK

KANAL D

NTV

TV8

Dergi Sponsorları /
Magazine Sponsors

ALL

XOXO The Mag

ATLAS

VOGUE TÜRKİYE

HOME

InStyle Home

Radyo Sponsorları /
Radio Sponsors

İSTANBUL THE GUIDE

"Açık Radyo." 94.9

LIFE

capitalradio TÜRKİYE Senin hayatın. Senin müziğin.

MAISON FRANÇAISE

JOY FM

marie claire Maison

NTV radyo

SANAT

ONBEŞ YIL 96.2

NATIONAL GEOGRAPHIC TÜRKİYE

SLOW TIME

sabitfikir

voyage 107.4

TEMPO

İKSV Servis Sponsorları /
İKSV Service Sponsors

Sigorta / Insurance

ZURICH SİGORTA

Stratejik Araştırma / Strategic Research

GfK

Sağlık / Healthcare

MEMORIAL

Şehir İçi Ulaşım / Local Transport

Antonina Turizm

CRM Danışmanlığı / CRM Consultancy

directComm marketing group
Deepening Relationships
CRM | EVENT | DIGITAL

CRM Yazılım / CRM Software Development

AGC

İstanbul Bienali'nin tanıtım çalışmalarındaki destekleri için teşekkür ederiz /
We acknowledge their kind support towards the promotion of Istanbul Biennial

Clear Channel

wWall

OUTBOARD

Medya Pano OUTDOOR

D&R

Yaratıcı Mecralar

bugun bugece

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori
14. İstanbul Bienali, 2015 /
SALTWATER: A Theory of Thought Forms
14th Istanbul Biennial, 2015

Bu kitap, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 14. İstanbul Bienali kapsamında yayımlanmıştır. /
This book is published by Istanbul Foundation for Culture and Arts in scope of the 14th Istanbul Biennial.

Auteur / **Author**
Carolyn Christov-Bakargiev

Editör / **Editor**
Süreyyya Evren

Yeni Denemeler / **New Essays**
Carolyn Christov-Bakargiev, Beatriz Colomina, Penelope Deutscher, Bracha Ettinger, Boris Groys, William Irvine, Chus Martínez, Ingo Niermann, Bige Örer, Emin Özsoy, Orhan Pamuk, Adrian Parr, Jeffrey Peakall, Griselda Pollock, Alexander Provan, Pietro Rigolo, Vilayanur S. Ramachandran, Aurora Scotti, Jean-Michel Vappereau, Andrew Yang, Elvan Zabunyan

Editör Asistanları / **Editorial Assistants**
Erim Şerifoğlu, Pınar Umman

İngilizce Düzelti / **English Copy Editing**
Melissa Larner

Türkçe Düzelti / **Turkish Copy Editing**
Emre Ayvaz, Yusuf Pinhas

Çeviriler / **Translations**
Ceyda Akaş Kabadayı, Tozan Alkan, Elif Bereketli, Sara Catenacci, Münevver Çelik, Burak Delier, Liz Erçevik Amado & Irazca Geray, Semih Fırıncıoğlu, Tarık Günersel, Kerem Kabadayı, Ali Karabayram, Savaş Kılıç, Durdu Kundakçı, Hüseyin Nacak, Danyal Nacarlı, Selahattin Özpalabıyıklar, Avi Pardo, Rosa Pietroiusti, Marco de Pinto, Anita Sezgener, Ohannes Şaşkal, Azra Tüzünoğlu

Öndeyişler / **Epigraphs**
Etel Adnan; *Sea and Fog* içinde (New York: Nightboat Books, 2013 [2012], s. 41) [in *Sea and Fog* (New York: Nightboat Books, 2013 [2012], p.41)]. Türkçe çeviri / Turkish translation: Anita Sezgener; Yunanca çeviri / Greek translation: İstos Yayın / Istos Publishing; Ermenice çeviri / Armenian translation: Garbis Horasancıyan; Kürtçe çeviri / Kurdish translation: Lal Laleş - Şener Özmen; Arapça çeviri / Arabic translation: Şenay Özden
Annie Besant; *The Seven Principles of Man* içinde (Londra: Theosophical Publishing Society, 1892, s. 3) [in *The Seven Principles of Man* (London: Theosophical Publishing Society, 1892, p.3)]. Türkçe çeviri / Turkish translation: Kerem Kabadayı; Yunanca çeviri / Greek translation: İstos Yayın / Istos Publishing; Ermenice çeviri / Armenian translation: Garbis Horasancıyan; Kürtçe çeviri / Kurdish translation: Lal Laleş - Şener Özmen; Arapça çeviri / Arabic translation: Şenay Özden
Muhyiddin İbnü'l-Arabî / Muhyiddin Ibn Arabi; *Fusû-su'l-Hikem*, yay.haz./ed. Ebu'l-Ala Afifi (Beyrut / Beirut: 1980, s. 54) [*Fusûsu'l-Hikem* içinde, çev. ve şerh Ekrem Demirli (Ankara: Kabalcı Yayıncılık, 2013, s. 30); in *Ibn Al-Arabi's Fusus Al-Hikam: An Annotated Translation of "The Bezels of Wisdom"*, trans. Binyamin Abrahamov (London and New York: Routledge, 2015 [1229–40], p.23)]; Yunanca çeviri / Greek translation: İstos Yayın / Istos Publishing; Ermenice çeviri / Armenian translation: Garbis Horasancıyan; Kürtçe çeviri / Kurdish translation: Lal Laleş - Şener Özmen
Vita Sackville-West; *The Garden* içinde (Londra: Michael Joseph Ltd, 2004 [1946], s. 13) [in *The Garden* (Londra: Michael Joseph Ltd, 2004 [1946], p.13)]; Türkçe çeviri / Turkish translation: Ali Karabayram; Yunanca çeviri / Greek translation: İstos Yayın / Istos Publishing; Ermenice çeviri / Armenian translation: Garbis Horasancıyan; Kürtçe çeviri / Kurdish translation: Lal Laleş - Şener Özmen; Arapça çeviri / Arabic translation: Mazen Kamalmaz

Grafik Tasarım / **Graphic Design**
Leftloft, Milano

Antolojideki metinler seçen belirtilmediği durumlarda Carolyn Christov-Bakargiev tarafından seçilmiştir. / Where not otherwise mentioned, the selector of a text in the anthology is Carolyn Christov-Bakargiev.

Baskı ve Cilt / **Printing and Binding**
Ofset Yapımevi
Şair Sokak No: 4, Çağlayan Mahallesi
Kağıthane 34410 İstanbul, Turkey
T: +90 212 295 8601
F: +90 212 295 6455

ISBN 978-605-5275-25-9

© 2015 İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul Foundation for Culture and Arts

Bilimsel ve eğitimsel amaçlara yöneliktir. / Intended for scientific and educational purposes.

Bu kitabın elektronik versiyonunu 14b.iksv.org adresinden indirebilir veya İKSV Kitaplık iPad uygulamasını kullanarak okuyabilirsiniz. / You may download the electronic version of this book at 14b.iksv.org or read it via the İKSV Kitaplık app (available only on iPad).

Her hakkı saklıdır. Bu yayının herhangi bir bölümü İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın izni olmadan kayıt, fotokopi ve bilgi depolama dahil olmak üzere hiçbir elektronik veya mekanik yöntemle yeniden basılamaz veya çoğaltılamaz.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means, including photocopying, recording, or other information retrieval systems, without the written consent of Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Bu kitapta yer alan görüş ve düşünceler yazarlarına aittir, İKSV'nin görüş ya da duruşunu yansıtmayabilir. / The views and opinions expressed in this book are those of the authors and do not necessarily reflect the views or position of İKSV.

Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik'in beşinci maddesinin ikinci fıkrası çerçevesinde bandrol taşıması zorunlu değildir.

İstanbul Bienali / **Istanbul Biennial**
İstanbul Kültür Sanat Vakfı / İstanbul Foundation for Culture and Arts
Nejat Eczacıbaşı Binası
Sadi Konuralp Caddesi No: 5
Şişhane 34433 İstanbul, Turkey
T: +90 212 334 0700
F: +90 212 334 0701
bienal.iksv.org

14. İstanbul Bienali — 14th Istanbul Biennial

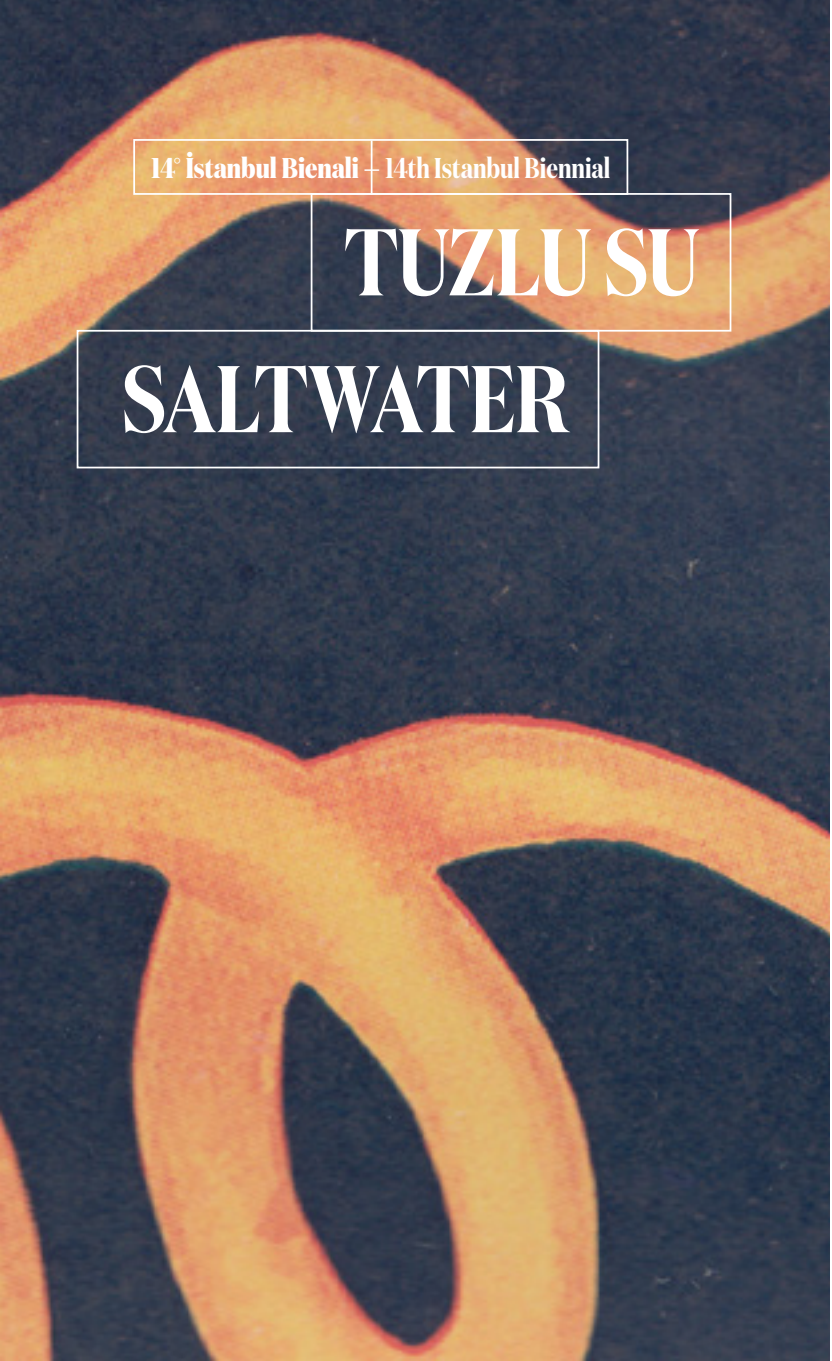
KATALOG

TUZLU SU

SALTWATER

CATALOGUE

5.9.2015 — 1.11.2015



14° İstanbul Bienali – 14th Istanbul Biennial

TUZLU SU

SALTWATER