

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 söylen-celer aracılığıyla imgesel sistemlerimize girmiş olayların meydana geldiği yerlere yerleştirilmesi bile sanat yapıtlarını dönüştürmeye yeter; söz konusu yapıtlar ayinsel ve büyümlü 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 düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir.”⁽²⁾ Bazı hikâyeler hikâyeye 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 çizimleri kendine özgü bir sistem gibi işleyen gevşek bir organizma oluşturuyor) okura yol gösteren elinizdeki bu kitabı meydana getiriyor.

Sergi, çizimin nereye çekileceğine, sanatta araştırmanın ve araştırma süreçlerinin diğer bilgi alanları (biyo-bilimlerin, fizik ve matematiğin yanı sıra hikâyeye anlatıcılık, felsefe, psikiyatri ve psikanalizin kontropuani 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 yaptığımız gibi, sualtın 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 arkadaşımın birlikte Robert Smithson'un 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 retorisi ve birçok yalanın egemen olduğu bir dünyada, parrhesia imkânsız veya en azından ihtimal dışı, belki de ütopyik 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 **İhrat 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 açıklılıklık biçimlerini sürdürmekte. 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 eylemek 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 tutarsa Parrhesia Dostları Cemiyeti:

Bariyerler ve dışlamaların ortadan kaldırılmasını arzu eden bir cemiyet. Dilleri harmanlayan ve ufkunda Babil Kulesi olan bir cemiyet. Kendi kendiyile çalışma 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, an-gaje 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 (Biyolojik sergileme), yani bir birlikte-ortaya-çıkış ayını başlatabilmek için doğrudan görünürlüğün eksikliğine çevirmiştir. Tercihini azametli ama alçakgönüllü bir jestten, 14. Bienal resmen bittikten sonraki yıllarda sualtında kendi kendine yeten, kendini yeni-den üreten bir dünya ortaya çıksın diye denize bir sahne gömmekten yana kullanmıştır: "Bienal uzun vadeli bir dönüşüm ayını 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 öngörülemez 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 kukak 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 götürüceğiz, ama sahnemize rahat rahat bakabilirsiniz diye teknenin tabanı cam olamayacak veya o derin karanlığa dalasınız diye dalgıç kıyafetleri dağıtmayacağız.⁽⁹⁾ Shakespeare'in *Fırtına*'sında (1610-11), Miranda, bir gemiyi hıleye 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.
Zavalı 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 yapısının 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'in 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 şırsel 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 sığıyoruz. Dözensiz dalga örüntülerini ve organik büyümeyi araştıran en açık sanatsal projelerden biri Christine Taylor Patten'in 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 angamjama 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, teosofiste feminist Annie Besant'in (1847-1933) on dokuzuncu yüzyılın sonunda gördüğü üzere, "düşünce şekilleri" imgesel alanın cisimleşmiş kendilikleridir, genellikle görünmez kalan şeyin görünür ve kırıp kırık halleridir. Gerçek dünyanın ancak farkındalık, düşünme veya dikkat gibi yoğun haller içinde kavranabilen biçimleridir. Besant'ın Charles Leadbeater

ile birlikte yazdığı ve 1905'te⁽⁴³⁾ yayımlanan ilgili kitabı, modern soyut sanat teorisinin ilk örneklerinden biridir; ve doğrudan doğruya arzu ve düşünceyi 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.⁽⁴⁴⁾

Besant, Adyar'da (Hindistan) yaşıyordu ve Britanya İmparatorluğu'na karşıydı; Hindistan Ulusal Meclisi'ne kabul edilen ilk kadın olacaktı. Fabianci bir sosyalistken 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 (nabızımız 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) dönemi.

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 gerçeklik biçimidir (*temsilî gerçeklik* değil, bireyler ve şirketlerin hayatımıza yönelik gizli manipülasyonlarının somut bir görünüşü ve zuhuru): **Susan Philipsz, Irena Haiduk, Cevdet Ere, 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 olarak **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 etkileşimlerini algılamak feminist (**Karen Barad**⁽⁴⁵⁾) 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 teribatlarına merakı) duyulan kültürel saplantıda bulunan nevrozların farkında olmak aynı zamanda psikanalitik bir düşünme tarzıdır (**Bracha Ettinger, Senam Okudzeto, Daria Martin, Marcos Lutyens**).

Cevdet Ere, 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 eklenmesi aynı zamanda insanların şehir parkları gibi kamusal alanlarda veya arabanızı park etmek gibi günlük faaliyetler içinde diğer aralıklarda toplanmalarına gönderme yapıyor. Bu yapıt, Ere'nin 2012'deki *Raum der Rhythmen* (Ritimler Odası)⁽⁴⁶⁾ işinin deneyisel bir tekrarı. Ere 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.⁽⁴⁷⁾ 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, Işon 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, Büyükdade'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 Oteli 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)⁽⁴⁸⁾ 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) yaratılabileceğine gönderme bulunuyor. "Kanal" dediğimiz bu Klein şişesinde durgun 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.⁽⁴⁹⁾ 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 felsefesinde 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. Tuzlu suyu 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 dışı 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 hazırlanmış 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 solumun sorunlarının ve başka nice hastalığın tedavisine yardımcı olur, ayrıca sinirleri gevşetir. Endosimbiyotik iç-etkileşimle ilgili mevcut teoriler⁽²⁰⁾ en küçük hücre veya bakterinin in eski veya 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 anlanına geliyor: Akıllı telefonunuz tatlı suya düşerseniz, kurutup muhtemelen kullanabilirsiniz. Ama tuzlu suya düşürürseniz, telefonunuz malzemede meydana gelen kimyasal moleküler değişimler nedeniyle mahvolur. Tuzlu okyanuslarımızda, kıyılardan binlerce kilometre açta, 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 molekülün meydana getiren bağlanmış iyonlardan değil, karşıt yükleri (biri pozitif diğeri negatif) olan iyonlardan oluşur. Ancak suda iki iyon ayrılır; biri molekülün pozitif tarafına, öbürü negatif tarafına çekilmiştir. Bu gizemli birleşme ve hidrolizasyon içinde ayrılma örneği, bu elektrik, değişim paradoksu –hadi buna çekim, itme, arzu, sevgi, güç, açgözlülük, nefret, ekonomi paradoksu veya bu kimyasal düşünce biçiminde çatlatan tortu ve akıntılar ister yasanın paradoksu diyelim– işte bu serginin/içe sergilenmenin 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 *salaris*, Eski Fransızca *sol-de*'dan türemiştir). Tuz antikçağda önemli bir metaydı, çünkü organik maddeleri (yiyeceklerimizi) korur, vücutlarımızın ve besli 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 taşıyıp beynimizin iletişim kurmasını, vücutlarımızın hareket etmesini, kalplerimizin atmasını sağlar. Nöronun içiyle dışı arasındaki iletişim kanallarını uyarır. Çünkü sodyum hücre zarındaki potansiyel elektrikli yükseltir, o da dalgaların –biçimsel olarak bir dalga örneğine bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Sözü ettiğimiz elektrik salınımlarının fiziksel olarak bulunduğu yer sinaptir.

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 düz anlamıyla su dalgaları vardır hem de insan dalgaları, duyu 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 incelenmesinin 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 aksında birer çıkıktır. *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 değişimi 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 faillliğini yüceltmenin ve buna uygun platformlar sunmanın başka yolları var. Bunlardan biri, sanat yapıtlarının sonluluğunu istikrarsızlığa uğratacak sanatsal edimlerle fikir ve duyguları seferber etmek, onları kullanılabılır kılmak ve farklı tarihsel düşümler yaratıp katalizlemektir. Ancak bu noktada, hele bizimki gibi kritik bir çağda, Karadeniz ve Ortadoğu bölgelerinde etnik ve dinsel savaşlar kızışırken, Ermeni travmasını 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 düşümlerden bazılarıdır, halkların hayatlarının müstesna anlarıdır; kişisel ve kolektif düşümler nasıl da birbirleriyle kıyaslanmaz görünüyor.

Bu sergiyi düzenlemem istediğimde 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 Kridgette'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 sükunetlerini 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) arkaalardaki 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 fiamana* (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 paylaşılarak 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 noktacıyla yakın olan "kaba" üslup ve tekniğini öğrenmesini gerektiriyordu. Mekânı figürlerin bel çizgisine 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 düşümleniyor. Çizimler de **Michelangelo Pistoletto**'nun *Venere degli Stracci* (Paçavralar İçinde Venüs) (1967) başlıklı işiyle birbirine düşümleniyor. 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. Düşümdeki bir diğer büküm ise **Artıkışler Kolektifi**'nin (**Özge Çelikaşlan** ve **Alper Şen**) Tekel işçilerinin 2010 Ankara direnişini belgeleyen yeni video-kolajı ve **Cildo Meireles**'in *Project Hole to Throw Dishonest Politicians* (Sahetekâr 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**'in (1925–93) resimleri de bu "düşüm"-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'te ilişkilendirilen, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonlarında halklarının gaddarca yok edilmesini tanımlamak için önceleri *Մեծ եղեռն* (*Medz Yeghern*) ve Հայոց ցեղասպանություն (*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 küratöryal 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 çağır açıcı sanatçıları ve **Sarkis**, **Sonia Balassanian**, **Anna Boghiguiian**, **Haig Aivazian**, **Hera Büyüktaşçıyan** ve **Rene Gabri** gibi Ermeni sanatçıları sayabiliriz.

Eski Galata Rum Okulu'nda Mısırlı ve Kanadalı Ermeni sanatçı **Anna Boghiguiian** *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. Boghiguiian iktidar ve adaletsizliğe doğrudan ve dolaylı göndermeler yapıyor; tarih içinde tekrarlanan bu göndermeler Via Salaria'daki eski Romalıların 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 Boghiguan’in 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 Aliş Ani’nin Ses-sizliği** başlığını taşıyan yeni bir film ve enstalasyon sunuyor. Bu proje Doğu Anadolu’ya yapılan bir araştırma gezisinden sonra geliştirildi; bölgedeki çocukların belli türdeki kuşları çağırarak 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 çağırarak için farklı bir ses çıkarıyor, bunların toplamı da kuşların geri gelmesi için kolektif ama tekseli 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 sırasında 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 birbirinin neredeyse aynısı ama aynı zamanda taban tabana zıddı iki patlamayı ses ve görüntü aracılığıyla ima ediyor: Bir insan kültürünün önemli bir köşetaşı (bir müze), öbürü doğanın köşetaşı olan Everest Dağı. 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 uçan ses zerreciklerine 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 aşiyor. Bu projede düşünüşümüzün ve varoluşumuzun, yani insan olarak anıtsal nitelikteki iki güvenli limanımızın tam olarak parçalanmasına tanık oluyoruz: Doğa ve kültür alanları, bunların tanımlarının, yapılarının ve simgelerinin çözülüp yok olması. 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” deymi. Rakowitz’in projesi İstanbul’un Ermeni tarihleriyle güçlü bağlar içeriyor. 1870’lerde büyük bir yangın şehrin –“kornak” denen– geleneksel ahşap evlerinin çoğunu yok edince kâğıt 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 üzereymiş yükselmeye başladı,” diye ifade ediyor Rakowitz. “Bu binaların cephelerine yerleştirilen –çoğu bugün de yaşayan– dö-küm ve frizler yapıma sorumluluğu Ermeni cemaatinin bir mensubuna, zanaat-kâr 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 köpeklerin kileri de içerebilecek uflanmış kemikleri çok eski bir gelenekteki gibi alçısına karıştırdı; böylece el sanatları ile zanaatkarları yüceltirken bile toplumun çelişki, paradoks ve şiddetini işledi. Rakowitz’in bu zanaate ilgisi olması bilgi ve becerilerin aktarımı, kültürün yok olmasına direnmek için geleceğin 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 Büyükkada’ya gittim. Pamuk, bana Troçki’nin adadaki son geçici evini gösterdi. Çatısı yoktu, deniz kenarındaydı ve gerek yabancı gerekse şimdiki görevlinin yetiştirdiği bitkilerle kaplıydı. Troçki’nin 1929’da *Hayatım* başlıklı otobiyografisini kaleme aldığı ev olabildi bu.⁽²⁹⁾ 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 Odesa’dan bir buharlı yük gemisiyle İstanbul’a sürgüne gönderildi. Otobiyografisini Büyükkada’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’in 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 Büyükkada’daki bu meçhul evin daha özgür inzivada 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 Yanımda’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⁾ *Hayat-ım*'ın son bölümü "Vizesiz Bir Gezegen", dokunaklı biçimde zamanımızı öngörüyor:

Demokratik bir hak olan sığınma, bir hükümetin kendisinininkine 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” ıcrasını seyrediyordum 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⁾

Büyükkada'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 Büyükkada'ya yapacakları uzun yolculuk Troçki'nin Odessa'dan İstanbul'a yaptığı uzun gemi yolculuğunu çağırıştırıyor. 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 dedi bir diktatörü konu ediyor) göndermeler ve kopuk kopuk, bitmemiş bir tarihi betimlemek üzere sürekli silip yeniden çizim 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; kedi 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'in sanatsal ıcrayı 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 incellekle gerçekleştirilmiş beyaz fiberglastan olan bu hayvanlar (örneğin goril, ceylan, gergedan, bizon veya suaygırı) yine aynı incellekle 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 sakinleridir; 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 inebliriz. Troçki ve ailesinin, korumaları ve asistanlarının üzerinden geçtiği karolara ayak basacak, mit ve kurmaca ile günlük hayat ve gerçeklik arasındaki mesafenin bir anlığına ortadan kalktığı hissedeceğiz. Fakat bu suçtan veya utançtan kurtulmayı ümit ettiğimiz iz, evden çakıl plaja çıkmak için demir kapıdan geçerek geçmez, bakışlarımız o suçlayan, uğursuz hayvanlar karşılık verecek, rahatlama isteğimize son verecekler. Bu sergide betimlemek istediğim bir düğüm daha var. Burada, İstanbul'da atılmış bir düğüm var, 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 dönüş-türücü eylemlilikten, sanatın *kullanılabilirliği*'nden söz ediyor. Nitekim aynı halk ve bu soydan gelenler 1935'ten 2000'lerin sonuna kadar Avustralya'da insanları 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 duruşmalarında deniz haklarının kanıtı olarak kullanılmasıyla devam etti. 1935'teki ilk mesaj çubukları Yırkala 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 Yırkala bölgesinde beyazlar ile siyahlar arasında barışçıl bir ilişkiye önyak 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 Yırkala 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 ayrılrken Perth'e götürmüştü. Resimler büyük ihtimalle güvenli bir şekilde saklanmak üzere çizilmişlerdi, çünkü Pasifik Okyanusu'nda II. Dünya Savaşı'nın ve atomik tahribatın habercileri 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 Galarwuy 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, Yırkala yakınlarındaki Nhulunbuy bölgesinde bir maden şirketinin kutsal bir banyan ağacını keserek Avustralya'da toprak hakları için ilk mücadeleyi nasıl tetiklediğini anlatıyor: Topluluğun yasaları halklarının haklarını savunmak için Canberra'daki Federal Hükümet'e bir dilekçe göndermeye karar vermişler. Resimli iki ağaç kabuğu üzerine yapıştirilmiş 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 arkadaşlarının 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 Büyükdade – 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 Ereğ**, **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 Ereğ** 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.⁽⁸⁸⁾ 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.⁽⁸⁹⁾ 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.

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

LACAN

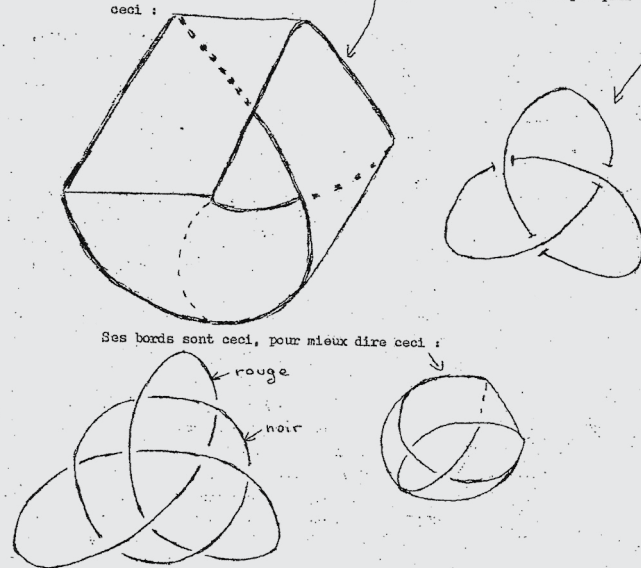
LA TOPOLOGIE ET LE TEMPS

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 :

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 composes 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. **Fusun 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 **Artişigler Collective (Özge Çelikkaslan 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 ցեղասպանություն (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 Aliş, 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 Boghiguiyan, Haig Aivazian, Hera Büyüktaşçıyan** and **Rene Gabri**.

At the former Galata Greek School in Istanbul, Armenian, Egyptian and Canadian artist **Anna Boghiguiyan** 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. Boghiguiyan 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, Boghiguiyan'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.

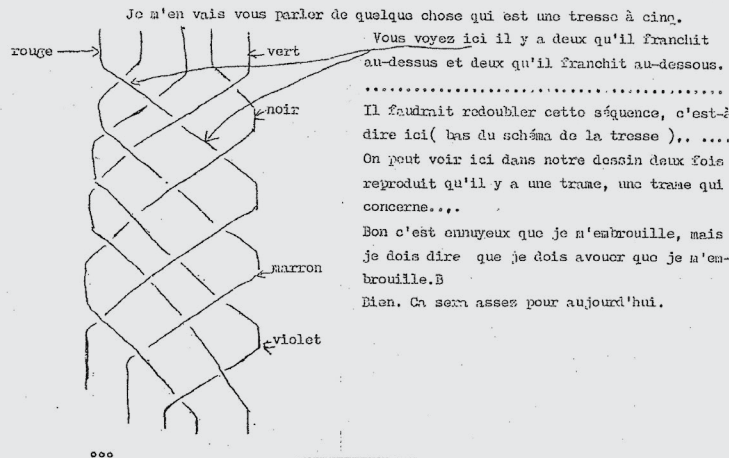
LACAN

LA TOPOLOGIE ET LE TEMPS

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.



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 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. Ça sera assez pour aujourd'hui.

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 suggests two almost identical yet diametrically opposed explosions in sound and image, one of a key landmark of human culture – a museum – the other of a landmark of nature – Mt. Everest. Copying the general framing, setting and rhythm of the final explosion sequence in Michelangelo Antonioni's film *Zabriskie Point* (1970), the suggested explosions of nature and culture, of human civilisation and the environment, slowly merge into a cloud of sound 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 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.

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 Büyükdada, 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 Büyükdada. 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 Büyükdada, 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 Constantinople 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 Büyükdada, 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 Büyükdada island to view the work recalls 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 Natjalma, 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 Aborigines 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 Galarwuy 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, effectively 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 kıvrıma estetiğine başvuruyorum: "Önerdiğim kıvrım açma ve kıvrıma estetiğinde üç düzey –imaj, enformasyon ve sonsuz–birbirini kıvrır ve birbirinden açılır. "Kıvrıma" 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 görülmeyen 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 dalgalardan itibaren açılır... Görüntüler ve enformasyon dünyaya gelir ve hiç durmayan bir açılma ve kıvrılma akışı içinde sonsuza geri yuvarlanırlar... 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 yaşamayı duygusu ve anlayış üreten ama mübadeleye uygun maddi veya gayri maddi metalleri 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 pozisyonundan 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 hayalete 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 Izdavci [Birleşik Yayıncılar]: Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna založba Slovenije, Mislja, 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 Izdavci (United Publishers): Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna založba Slovenije, Mislja, Pobjeda, 1981, pp. 220-223, translated in this catalogue by Irena Haiduk, p. XLV.
- (10) William Shakespeare, *Firtina*, 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, Uzun 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 katalogta 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 Fizik 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 Ereğ'in bu katalog için Henri Lefebvre'nin ritim ve ölçülerini 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 Schöler) 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 ötsel (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 Ereğ 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 Schloer) 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 zandaki 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 ve 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) varınca dek.
From his early drawing in the mid-1970s and 1980s, to *Shadow Procession*, shown at the 6th İstanbul Biennial in 1999.
- (22) Bir dizi sinemacı bu tabloya saygı durumunda bulunmuştur: Örneğin Bernardo Bertolucci'nin 1900'ünde (1976) giriş jeneriğindeki yazılar tablodan *zoom-out*'la gösterilirken, Eisenstein'in *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 tehric edildim ve bu satırları şu anda İstanbul'da yazıyorum." Lev Troçki, *My Life. An Attempt at Autobiography* (Hayatım: Bir Otobiyografi Denemesi) (New York: Charles Scribner's Sons, 1930), s.iv; [Türkçeşi: *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 Scribner'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'in 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'in 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, kürkleri, deriler, dallar ve kocaman diğer şeyler sadece Türkiye'den değil, aynı zamanda Arjantin, Güney Kore, Meksika, Şarika, İngiltere ve Fransa'dan geldi; ben sadece ekimle 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.