

KARTSIZ
UNRAECORDED

Bu kitap/katalog “Kayıtsız” projesi çerçevesinde hazırlanmıştır.

İlk bölümü, projenin altyapısını oluşturan kavram, olgu ve koşulların tartışıldığı, projenin kavramsal çerçevesinin gelişmesinde kaynak işlevi gören metinlere ayrılmıştır. İkinci bölüm kavramsal çerçevesini açarken, projenin omurgasını oluşturan serginin mekansal tasarımıyla olan ilişkisini anlatmaktadır. Üçüncü bölüm, sergideki işlere ayrılmıştır. Dördüncü bölüm ise proje kapsamında gerçekleştirilen konuşma, sunum, workshop, ve seminerler üzerine kısa bilgiler içermektedir.

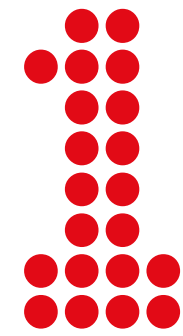
This book/catalogue has been composed within the framework of the project “Unrecorded”.

The first part of the book/catalogue consists of the concepts, issues and conditions, which have formed the infrastructure of the project. The second part further elaborates on the conceptual framework while expounding on its relationship with the design of the exhibition space, which constitutes the core of the project. Part three is dedicated to the works in the exhibition. The fourth part provides brief information on talks, presentations, workshops and seminars that took place within the project.

Başak Şenova
2008

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

1. BÖLÜM	CHAPTER 1	
Harabeler Jalal Toufic	Ruins Jalal Toufic	00
Bizi çevreleyen bir dünya yaratmak Álvaro de los Ángeles	Creating a surrounding world	00
Teratoma Erhan Muratoğlu	Teratoma	00
Gazze Tünel Ticareti: İşgal Altındaki Bölgenin Yorumlamaları Laila El-Haddad, Mushon Zer-Aviv	The Gaza Tunnel Trade: Interpretations of Occupied Space	00
Ilımlı gerçeklik, ılımlı mekanla buluşur: Tamamlanmamış bir Terimler Sözlüğü için bir deneme Nat Muller	Soft Reality Meets Soft Space: An Attempt Towards an Incomplete Glossary	00
Veri akışındaki tıkanıklık Başak Şenova	Congestion in data flow	00
2. BÖLÜM	CHAPTER 2	
Kayıtsız Başak Şenova	Unrecorded	00
3. BÖLÜM	CHAPTER 3	
Hack Manzara, 2006-2008 Daniel Garcia Andujar	Hack Landscape, 2006-2008	
Aksak İşleyenler #6, 2003-2008 Banu Cennetoğlu	Dysfunctionals #6, 2003-2008	00
Kırmızı Bayrak Dalgaları, 2003 Zhou Hongxiang	The Red Flag Flies (Hongqi Piao), 2003	00
Yol. 12 Ciltlik Bir Kitap Çalışması, 2008 Kate Armstrong	Path. A Generative Bookwork in 12 Volumes, 2008	00
“Fragmanlar”, 2005-2008 Ali Taptık	“Fragments”, 2005-2008	00
“Hepsinin özü aynı...”, 2004 Negar Tahsili	“Of one essence”, 2004	00
Burada Değilsiniz, 2006-2008 Kati London, Thomas Duc, Laila El-Haddad, Dan Phiffer, Mushon Zer-Aviv	You are Not Here, 2006-2008.	00
4. BÖLÜM	CHAPTER 4	00
sunum / konferans / atölye	presentation / lecture / workshop	
BİOGRAFİLER	BIOGRAPHIES	00
		00



JALAL TOUFIC

HARABELER

(Çeviri: Eliz Konat, Anber Onar ve Johann Pillai)

Çölde gördüğü tüm seraplar harabelerdi.

İsraillilerin 1982 yılında Lübnan'ı işgal etmesiyle iki kardeşim ve annem aile apartmanımızı terkettik. Bu terkediş apartmanı artık bir harabe mi yapmıştı? Evet , üstelik apartman işgalin son günlerinde ciddi bir şekilde hasar gördüğü veya yandığından değil: restorasyonundan sonra bile bir harabe olarak kaldığı için. İç savaştan sonra zarar gören eşyaların ya da yapıların çoğunun yenilenmemesinin en olağan açıklaması, insanların bu yenilenmeye harçayacakları paranın her an boşa gidebileceği, bu eşyaların yeniden zarar görme ya da her an tamamen yok olabilme düşüncesine sahip olmalarıydı. Fakat burada olanları göz önünde bulundururken düşünce şeklimizi biraz da olsun ters çeviremez miyiz? Adeta savaş başlamadan önce harabeye dönüştüklerini gösterircesine, bu binalar terk edildikleri için harabe haline gelmiş ve bu yüzden de iç savaş uzarken onlar aşîkar bir şekilde harabe olmuşlardı, (...) Acaba terkedilen yerin harabeye dönüşmemesi için günün birinde bir yerde ikamet etmeden oraya bağlı bir yaşam sürdürmeyi öğrenecek miyiz?.

(...)

Harabeler: içinde yaşayanların zaman zaman hayalet gibi musallat oldukları yerler. (...)

Harabenin kutsallığı vampir tarafından bozulamaz, çünkü vampirin ruhu oradayken, o gerçekten orada değildir, bu da o mekandaki çatlamış aynada bir türlü görünememesinden bellidir.

Düzenlenmiş plan şeyler ‘şimdiki zamanı’ hiçbir şekilde yeniden yaratamayacağı için hafızasını kendinde taşır; bunu anlamak için heykellerin ve süslemelerin parçalanmalarını görmek gerekir. Tam tersine, yok olan şey seslerdir (bu sesler aynı zamanda “kayıt-üzeri” seslerdir) ve anında kayboldukları için (yaratılışlarına ve yokoluşlarına dair) bellekleri yoktur.

RUINS

All the mirages he saw in the desert were of ruins.

I along with my two siblings and my mother deserted the family apartment during the 1982 Israeli invasion of Lebanon. Did this make the apartment a ruin? Yes, and not because it was severely damaged and burned during the last days of the offensive: even after it was restored, it remained a ruin. The usual explanation of why what was damaged during the continuing civil war was most often not fixed or replaced is that people were reluctant to spend a large sum on what could any moment be damaged again or totally destroyed. But should we not invert the way we consider what was taking place? It was because these houses had become ruins by being deserted that the war got extended until they began to turn explicitly into ruins, to manifest their being already ruins. (...) Will we one day learn how to live in a place without dwelling in it, so that the act of deserting it would not turn it into a ruin?

(...)

Ruins: places haunted by the living who inhabit them. (...)

The ruin is not desecrated by the vampire, since he is not really there while he haunts it, as shown by his failure to appear in the cracked mirror at that location.

One has to see the disintegration of statues and ornamentation to know that it is precisely because it contains its memory in itself that organized matter cannot recreate the present. And that on the contrary it is voices which disappear, which are over (voices-over in this sense also) almost instantly and hence have no memory (of their genesis and dissolution) that can recreate the present. (...)

How provincial 1992 Beirut would be were it not for its war and civil-war ruins. Through becoming ruins, some buildings that were landmarks of pre-war Beirut are now its labyrinthine zone. What

Savaş ve iç savaş harabeleri için olmasa 1992'deki Beyrut, nasıl olurdu? Harabe haline gelerek, bir zamanlar savaş öncesi Beyrut'un belli başlı yapıları şimdi labirent bölgesi oldular. Lübnan'da mekana özgü olan nedir? Tarihi ve bölgeyi özel kılan şeyi ortadan kaldıran, harabelerinin labirent halindeki zaman-mekandır.

Yıkılmış ev bitişiğindeki binanın üzerinde izlerini bıraktı.¹ Bu ev izleriyle, her hangi biri evin içinin dışına dönüştüğünün tanıklığını yapar. Bir Cronenberg karakteri böyle bir duvara bakan apartmanda yaşasaydı ve bir gün işten eve dönerken duvarı böyle olan bir binanın yıkıldığını görseydi: o gün içinde çeriye dışarıya dönüştürmenin semptomları kendini göstermeye başlayacaktı.

Yıkılmış binalarla çevrili sokak, bombalarla delinen çukurlar, yanmış, ters çevrilmiş arabalarla dolu olsa bile sokaklar ve binaların arasındaki ayrımın en belirgin şekli, savaştan zarar görmüş yerlerde ortaya çıkar. çünkü binalar harabeye yani labirente dönüştüklerinde, sokaklar ne harabe ne de labirent olamaz.

Aniden savaştan mahvolmuş bir bina cephesinde bir rölyefe rastlanır ve bu sanki bir arkeolojik buluntunun keşfedilmesi gibidir. Aslında *sanki* değil de gerçekten böyle nesneler, her ne kadar geçici de olsalar arkeolojikler. Tarihsel Baalbak, devasa yapıları ile (özellikle de tapınakları) Roma İmparatorluğu mimarisinin en göz alıcı örneklerinden biridir, ve içinde Ra's al-Ayn'ın Mameluk camiisini ve Ortaçağa ait bir şehrin kalıntılarını barındırır; Baalbak'ın olduğu kadar, bu savaşzede şehir merkezi de geçici de olsa, Lübnan'ın arkeolojik alanlarının bir parçasıdır. 1992'de, Beyrut'un Amerikan Üniversitesi'nde o zaman beşinci sınıf bir mimarlık öğrencisi olan Dîma al-Husaynî, sınıfıyla katıldığı gezide harap olmuş şehir merkezini, kumdan siperler temizlenmeden ve resmi olarak açılmadan görmüştü. Binalara mimari bir açıdan bakmak ve onları değişik yerlerin adı geçtiğinde zihinsel bir haritada yerleştirmek ("Bu Sûq at-Tawîla. Bu Bâb Idrîs...gibi"), onu bu yerlerin adlarının duygusal yankılanmasıyla bir çelişkiye süreklemiştir ve ailesinden gelen ikinci-kuşak hatıraları yeniden anımsamıştır. Gezide başa çıkmak zorunda kaldığı birçok uyarıcı dış etken, bütün bu zaman dilimini askıda bırakarak orada olanları değerlendirmeyi çok

is site-specific about Lebanon? It is the labyrinthine space-time of its ruins, what undoes the date- and site-specific.

The demolished house left its marks on the walls of the adjoining building.¹ In these houseprints, one witnesses the inside turned into an outside. One can imagine a Cronenberg character living in an apartment facing such a wall who one day, on coming home from work, sees that the building with such a wall has been demolished: that same day symptoms of the drive to turn the inside outside begin to manifest themselves in him.

It is in war-damaged areas that the disjunction between the street and the buildings lining it become the clearest, and this even when the street framed by the destroyed buildings is filled with bomb-punctured potholes and burned, overturned cars, for while buildings can become ruins thus labyrinths, streets cannot.

Suddenly one comes across a bas-relief in a war-destroyed facade, and it is *as if* one has made an archaeological find. But it is not really an as if: such objects are truly, albeit possibly transiently, archaeological. The war-damaged city center is, at least transiently, part of the archaeological sites of Lebanon—as much a part of it as Baalbak, which is through its colossal structures (mainly temples) one of the most impressive examples of Imperial Roman architecture, and which contains the Mameluk mosque of Ra's al-Ayn and the remains of a medieval city. In 1992, Dîma al-Husaynî, then a fifth-year architecture student at the American University of Beirut, went, as part of an excursion by her class, to the destroyed city center, before the sandbag barricades were cleared and the area officially opened. The duty to look at the buildings from an architectural perspective and to position them within a mental map while the different regions were being mentioned ("This was Sûq at-Tawîla. This was Bâb Idrîs...") entered into conflict with the emotional reverberation of these names, and the second-generation memories, imbibed from her parents, they elicited. The too-many stimuli with which she had to deal during the excursion left the whole episode in abeyance, making it very difficult to take stock of what occurred. Later, in her home, she tried to recall

1- Deidi von Schaewen, *Duvarlar* ("Walls"; New York: Pantheon Kitapları, 1977).

1- Deidi von Schaewen, *Walls* (New York: Pantheon Books, 1977).



zorlaştırmıştı. Daha sonra evde orada gördüklerini hatırlamaya çalıştığı zaman, harap olmuş ve terkedilmiş bir şehir merkezi yerine aklında canlanan ailesinin hatıralarından kalan capcanlı ve kalabalık bir şehir merkezi olmuştu. Harap olmuş şehir merkezini anımsamak ve bunu savaş öncesi şehir merkezi ile eşleştirmek onun için zor olmuştu. Bu, harabelerin şimdiki hallerinin çok eski bir geçmişi içlerinden sızdırdıklarını, çok eski bir geçmiş ile dolup taşıtıklarını-doğrular, çünkü aslında böyle bir durumda harap olmuş, neredeyse Baalbak kadar ama her halükarda 1940’lardan daha eski olan bu şehir merkezini hatırlamada zorlanmak, ailesinin hatıralarından kalan 1960lı, 50li, 40lı yılların şehrini hatırlamak daha doğal idi. Oraya ancak üçüncü ya da dördüncü kez gidişinde şehir merkezinin yıkılmışlığının bir gerçek olduğunu hissedebilmişti – bu gerçekleri onun için gerçek kılan şey ise bazı yıkılmış binaların içinde mültecileri farketmiş olmasıydı.

Beyrut Şehir Merkez’ini “Geleceğin Tarihsel Şehri” sloganı altında yeni baştan yapıp inşa etmeye çalışan kişiler bu harabelerin tarihin etkisiyle veya tarihsel olaylardan dolayı harabe haline gelmediklerini ve harabelerin içlerinden yapay bir geçmişi sızdırıp böyle bir geçmişte var olduklarını farkedemiyor. Özgünlük hakkında gerçekleşen her söylem yeni harabelerin gerçekten özgün olup olmadıkları hakkında bir kuşku uyandırır ve bu harabelere karşı bir saldırının zeminini hazırlar. Özgünlüğün üzerine kurulan tüm söylemler kuşku barındırır. Özgün harabeler olarak, muhtemelen onarılmadıkları halde artık harabe ya da labirent halindeki zaman-mekanları bile olamayan, tarihsel “harabeleri” ve arkeolojik “harabeleri” kabul ederek, yakın zamanda oluşan harabelere karşı saldırıya zemin hazırlarlar.

Savaşta zarar görmüş ya da yıkılmakta olan bir bina muhafaza edilebilir fakat o binanın bir harabe olarak kalıp kalmaması kimsenin kontrolü altında olamaz. Beni cezbeden, bu savaştan zarar görmüş ya da yıkılmış binaların, nasıl olup da, kendilerine özgü tuhaflıkları ve labirent halindeki zamansallıkları bulunan harabeler olmaktan çıkıp, kronolojik zaman içine kesin olarak olarak tarihlenebilen yapılara dönüşmeleridir.Örneğin bir Amerikan mimari firma olan SITE’nin yarattığı “Best Forest Binası” (Richmond, Virginia, 1980) içinden geçen orman tarafından işgal edilmişcesine bir görüntü

what she saw. Instead of the destroyed, deserted city center, it was the city center of the memories of her parents, the colorful, populated city center that sprang to her mind. It was with difficulty that she could recall the destroyed city center and superimpose it on the pre-war city center. This corroborates that there is a very old past that the present of ruins itself secretes, for indeed in that case it is natural that it would be more difficult to remember the destroyed city center, which is maybe as old as Baalbak, in any case older than the 1940s, than to remember the city center imbibed through the memories of the parents, hence which belongs to the 1960s, 1950s, 1940s. It was only by the third or fourth visit to that area that she really felt that the destroyed city center was the reality—what facilitated this realization was her noticing the presence of refugees in some of the destroyed buildings.

Those who are reconstructing Beirut’s Central District under the banner and motto “Ancient City of the Future” are oblivious that ruins secrete and exist in a past that is artificial, one that does not belong to history, was not gradually produced by it. Any discourse on authenticity implies a suspicion toward, and prepares the ground for an attack on recent ruins, accepting only ancient “ruins,” archeological “ruins,” many of which while not restored are probably no longer ruins, no longer labyrinthine in their temporality and space.

One can preserve a war-damaged or crumbling building, but no one has any control over whether it will remain a ruin. I am fascinated by how and why war-damaged or crumbling buildings turn from ruins, with their idiosyncratic, often labyrinthine temporality, to more or less precisely datable structures in chronological time. The work of the American architectural firm SITE, for example Best Forest Building (Richmond, Virginia, 1980), where a forest seems to invade the building; and Indeterminate Façade, where a stack of bricks cascades through an indent in the façade, never achieves this idiosyncratic temporality, thus fails to produce ruins (and specters). While some of the war-damaged buildings had become subsumed again in chronological time, many were still ruins, and thus their destruction was as irreverent as would be that of the archaeological ruins of Baalbak: because ruins

alır ve bir yüzeyindeki çökertmenin içinden dalga dalga bir döküm ile geçen tuğlalardan oluşur, bu bina hiçbir zaman labirent gibi bir zaman -mekanı yakalayamadığı için bir harabe de (hortlak da) olamaz. Her ne kadar savaşta zarar gören bazı binalar yeniden kronolojik bir zaman dilimine göre sınıflandırılmışlarsa da, birçoğu yine de harabeydi, ve onların tahrip edilmesi Baalbak’ın arkeolojik harabelerinin tahrip edilmesi kadar saygısızca olurdu: harabeler kronolojik olmayan ve labirent halindeki bir zaman kavramı ile var olduklarından, hemen tarihselleşirler. Kutsal olana saygısızlık, zarar görmüş binaların birer harabe gibi fiziksel olarak yıkılıp, onların yerine başka binaların yapılması değildir: harabe isteyerek yok edilebilecek birşey olamaz çünkü onu fiziksel olarak yok etseler de, yerine başka binalar yapsalar da, harabe hala orada olabilir çünkü o hep labirent halindeki zaman ve mekana ait olup, zaman zaman kendini gösterecektir. Böylesi fiziksel bir yıkım kutsal olana karşı yapılan bir saygısızlıktır, çünkü bu, harabelerin içinde barındırdığı farklı zaman ve mekanın bilinçsizliğinin acımasız bir göstergesidir. Bu savaşta gösterilen acımasızlık ile aynıdır. Şehir merkezinde harap olmuş çoğu binanın patlamalar ve başka şekillerle yıkılması ise başka türlü bir savaş çeşididir; bir savaşın izleri ile gerçekleşen başka bir savaş, o savaşın izlerinin bir parçasıdır ve bu da savaşın devam ettiğinin bir göstergesidir. Savaşta zarar gören bir binanın harabe olup olmadığını belirlemek için perili olup olmadığı (ya da perili olduğu söylenmiştir -arada bir fark mıdır?) veya fantastik veya korku edebiyatını yaratıp yaratmadığına bakmak gerekir. Lübnan’ın hortlaklara misafirperver olup olmayacağı savaşta zarar gören birçok binanın anakronistik bir zaman ile hâlâ harabe olup olmadığına bağlıdır.

Beyrut’un savaştan mahvolmuş şehir merkezinde neler olduğu düşünülürse, harabeler yani labirentler bile alınıp satılabilir! Şu an başta olan sistem, şu kapitalist olan, egemenliğini gelecekte uzun bir zaman sürdürürse, o zaman kara deliklerin bile, psikolojik bakımdan olmasa da – kötü korku filmleri ve romanları dışında - manevi olduğu düşüncesindeyim. Kronolojik sınırları bile labirent halindeki zaman ve mekanların gösterdiği gibi evrenin dış sınırlarında olsalar da, bu sistem evrenin müdavimleri tarafından alınıp satılacaktır.

RAWITSIZ
UNRECORDED

exist in an anachronistic, labyrinthine temporality, they are instantly ancient. The physical destruction of severely damaged buildings to construct others in their place is sacrilegious not because they are eliminated as ruins: a ruin cannot be intentionally eliminated since even when it is reconstructed or demolished and replaced by a new building, it is actually still a ruin, that is contains a labyrinthine space and time, this becoming manifest at least in flashes. Such physical destruction is sacrilegious because of the brutal unawareness it betrays of the different space and time ruins contain. It exhibits the same brutality that was shown during the war. The demolition of many of the ruined buildings of the city center by implosions or otherwise was war by other means; the war on the traces of the war is part of the traces of the war, hence signals that the war is continuing. We can detect whether a certain war-damaged building is a ruin by whether it is haunted (or reported to be haunted—is there a difference?), or induces fantastic or horror fiction. Whether Lebanon would be hospitable to the undead depends on whether some of the numerous war-damaged buildings are still ruins, with an anachronistic temporality.

Judging from what happened in Beirut’s war-devastated city center, even ruins, thus labyrinths, can be bought and sold! Were the system that is presently in power, the capitalist one, to maintain its hegemony far into the future, then I project that even black holes, which while not psychological—except in bad horror films and novels—are spiritual, as is indicated by their temporality that is not limited to the chronological but is often labyrinthine, and which do not belong to the universe but border it, will be bought and sold by the universe’s denizens.

Sometimes I have the apprehension that the reconstructions in Beirut’s Central District are not real, that one day I may actually see them the way the protagonist of Kenji Mizoguchi’s *Ugetsu Monogatari* (1953) perceives the exquisite mansion as a ruin on finding out that the lover he meets there is actually a revenant; or the way, toward the end of Kubrick’s *The Shining* (1980), Torrance’s

Bazen Beyrut’un Merkez Bölgesindeki yeniden inşa edilen yapıların gerçek olmadığı yönünde kaygılarım baş gösterir, sanki bir gün Kneji Mizoguchi’nin *Ugetsu Monogatari*’sindeki (1953) kahramanın o nefis konağını görmeye gittiği sevgilisinin, gerçekte orada bir hortlak olduğunu öğrendiği zaman harabe olarak algıladığı gibi; veya, Kubrick’in *The Shining* (1980), filminin sona doğru, Torrance’in eşinin, kocasının içinde yaşadığı oteli bir harabe olarak muhafaza ettiğine şahit olduğu gibi;² veya Herzog’un *Nosferatu, the Vampire* (1978) filminde Harker’in gezisinin ve Nosferatu’nun kalesine olan ziyaretinin görüntülerinin arasına kaleyi daha öncesinde bir harabeymiş gibi gösteren görüntüleri de serpiştirildiği gibi. Sivil savaşta en büyük zararı gören yerlerden biri olan merkez bölgede zarar gören binalar olmaya devam ettiği sürece, bu binalar, Beyrut’un geri kalan bölgelerinde şehir planlamasını dikkate almadan inşa edilen birçok beton binanın ağır yüküne bir karşılık olmaya devam edecektir. Fakat, mahvolmuş olan bu şehrin tümünün yeniden yapılmasından ya da baştan kurulması fikrinin olumluluğundan gelecek olan doyuma karşı koymak ve onu hafifletmek için yol bulunması gerekir. Bu yollardan biri Krzysztof Wodiczko tarzında en azından bazı yeniden inşa edilmiş binaların üzerine geceleri savaştan mahvolmuş binaların gerçek ölçülerindeki görüntülerini yansıtmaktır. Diğer bir çözüm ise en son binanın yeniden inşa edildiği gün, daha önce bahsedilen üç filmin Beyrut’un herhangi bir yerinde, mesela savaştan zarar gören Büyük Tiyatro binasında, görüntülerinden sinema girişinin televizyon ekranında sadece toz ya da sınırsız çizikler kalana kadar günde 24 saat gösterimlerinin başlatılmasıdır. Tahminimce savaştan zarar gören binalar Beyrut’un görüntülerinden kaybolduğu zaman bazı insanlar psikologlara yeniden yapılan binaları bile birer harabe olarak algıladıklarından şikayet edecekler. Los Angeles gibi bir şehir için kurgulanan felaket, – örneğin deprem³ ile şehrin mahvolması – ki henüz orayı harabeye dönüştürmemiştir; Beyrut için düşünüldüğünde, temel olarak yeniden inşa ediliyor olmasına karşın hala harabe olmasının ortaya çıkmasıdır.

2- Kubrick’in filmindeki mizahta bozuklukların ve yıpranmaların tamirâtı için otele getirilen bekiçi, mekanı, bir anda harabeye dönüştürmüştü.

3- Bakınız Mike Davis, “Korkunun Ekolojisi: Los Angeles ve Felaketin Kurgusu” (“Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster”; New York, Metropolitan Yayınları, 1998), Los Angeles’in kurgulanmış yıkımıyla ilgili olarak farklı senaryolarla detaylı incelemeler.

wife witnesses the hotel her husband was brought in to maintain as a ruin;² or the way in Herzog’s *Nosferatu, the Vampire* (1978) the shots of Harker’s trip and then visit to Nosferatu’s castle are intercut with shots showing the castle as already a ruin. For as long as there still are war-damaged buildings in the Central District, one of the areas most severely damaged by the fighting during the civil-war, such buildings will still evoke a counter to the enormous weight of the myriad concrete buildings that are being constructed in the rest of Beirut with no regard for urban planning. But some measure will have to be devised to counter and alleviate the effect of satiation by positivity that will happen when the whole of the damaged city is reconstructed or built anew. One such measure is to project at night, Krzysztof Wodiczko-wise, life-size images of destroyed buildings over at least some of the reconstructed ones. Another measure is to start screening on the day when the last building has been reconstructed the aforementioned three films twenty four hours a day somewhere in Beirut, for example at the war-damaged Grand Theatre—until the images have so deteriorated that one sees only grains on the TV screens in the cinema vestibule or endless scratches on the film screen. I predict that when war-damaged buildings have vanished from Beirut’s scape, some people will begin complaining to psychiatrists that they are apprehending even reconstructed buildings as ruins. While the imagination of disaster for a city such as Los Angeles, which has not already been reduced to ruins, is that of its destruction, exemplarily in an earthquake,³ for Beirut it is fundamentally that of its revelation when reconstructed as still a ruined city.

While as physical structures doomed to reconstruction or demolition or slow deterioration, ruins quickly give us the impulse, if not the urge to preserve documents of them in photographs, video, or film, they nonetheless basically instance an architecture implicated

2- Humor in Kubrick’s film of having the same person who was brought to the hotel as a caretaker to fix any malfunctions and deterioration from lack of upkeep precipitate the sudden turning of the whole place into a ruin.

3- See Mike Davis’ *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (New York: Metropolitan Books, 1998) for a thorough investigation of the various scenarios of an imagined destruction of Los Angeles.

Harabeler her ne kadar da yeniden yapılmaya, yıkıma veya yavaş yavaş bozulmaya mahkum olsalar da, fotoğraf, video, veya film şeklinde belgelemek için insanda içgüdüsel bir dürtü uyandırır. Ancak bunlar aslında kurgunun ve mimarinin birbirlerine karışmasının/bulaşmasının işaretleridir. Gerçeğin bazı boyutlarına ulaşabilsem de, kurgulardan geçmeden bunları keşfetsem de, veya halüsinasyonları barındıran psikozla ulaşısam da, bunları belgesel niteliğinde kurgu filmi olarak sunsam da; harabelerle bunu yapamam. Harabeler ile uğraşıldığı zaman belgesel ve kurgu arasında her zaman bir etkileşim olması gerekir – aksi takdirde harabeler hakkında olan bir belgeselin psikoz hastaları ile olan röportajlar ya da onlar hakkında olan bölümler ile devam etmesi gerekir. Kurgunun bize harabelerin kural dışı, labirent halindeki zaman-mekan kavramını göstermesi gerekir; ve hortlağın belirebilmesi için geriye bir harabe kalmadığı halde dahi geri dönenin gerçeği tamamlayabilmesi gerekir. Savaş sonrası olan ülkelerde kurgu “yaratıcı” kişiliklere bırakılamayacak kadar ciddi bir meseledir. Hayalet çoğu zaman “kurgusal”dır, ama sadece bir “1.a. Hayal gücünün bir eseri ya da gerçeği simgelemeyen ama yaratılmış olan bir iddia”. 2. Bir “yalan” (*American Heritage Sözlüğü*) anlamında olduğundan değil; ama ortaya çıktığı esas yerlerden birinin, romanlar, kısa öyküler, filmler veya videolar gibi kurgusal eserler olduğundandır. Birçok sonuçlanmayan iş yaratan bir iç savaş ya da bir savaş sonrasında, “iki gün sonra kırılıp dökülmeyen bir evren” (Philip K. Dick) yaratan hem gerçekte (perili evler) hem kurguda hayaletlerin olmaması çok tehlikelidir – Lübnan’daki hortlaklar hakkında olan romanların ve filmlerin şu anki yokluğu toplu travma-sonrası olan bir hafıza kaybının simgesidir.⁴ Halen daha hayaletler ve ölmemiş olanlar

4- Lübnan edebiyatı üzerine geniş bir bilgisi olan Lübnanlı edebiyat eleştirmeni Yumnâ al-Îd’in bana söylediğine göre Lübnandaki roman ve kısa öykülerde hortlaklar bulunmamaktadır. Öyle görülüyor ki aynı genellemeci gözlem daha küçük çaptaki Lübnan film ve video alanlarına da uyarlanabilir. Bunun kayda değer istisnalarından biri Ghassan Salhabin *Phantom Beirut* (Hayalet Beyrut) adlı 1998 yapımı filmidir. Bu filmde Lübnan’da savaş ve iç savaş başladıktan birkaç yıl sonra Khalil adında bir adam ortadan kaybolur. Kızkardeşi ve arkadaşları onun öldürüldüğünü düşünürler. Ancak bu kişilerden biri bir gün havaalanında yurtdışından gelecek arkadaşını beklerken ona tıpatıp benzeyen bir adamla karşılaşır. O ve Khalil’in birkaç eski arkadaşı bu adamı takip etmeye başlarlar. Bu adam bir gün kayıp adamın kızkardeşinin apartmanına geldiği zaman ne kız ne de arkadaşları Khalil’in gerçek mi yoksa onun hayaleti mi olduğunu bilememektedirler, bir tanesi gerçekten fiziksel olarak orada olup olmadığını anlamak için çekinerek ona dokunur. Daha sonra onun Khalil olduğuna kanaat getirirler, ve onun kaybolup kendileri tarafından öldü sayılmasının militan derneklerinden para alıp ortadan kaybolmak için bir düzen olduğunu düşünürler. Fakat filmin sonunda, önerilen yapısal bir hata sonucu, yabancılar başka bir kişiyi kaçırmak isterken onu kaçırmırlar. Her ne kadar sonunda onu öldürmeselerde, kaçırılanın bu hatası ölümcüldür, Ancak, ortaya çıkar ki bu yanlış kaçırılmadan etkilenmiş, diğerleri tarafından takip edilmiş ve bundan dolayı ölümden dönmüş biri olmuştur, geriye dönen bir hortlak, bir hayalet, gibi. Kızkardeşini ve eski arkadaşlarını kandırabilirdi ama tarafsız bir şanslı hayır.

with fiction. For while I can reach certain facets of reality, explore them without passing through fiction, or psychosis with its attendant hallucinations, this revealing these subjects as documentary ones even if they are shot in fiction films; I cannot do so with ruins. There has to be a relay between documentary and fiction whenever dealing with ruins—or else a documentary on ruins has to continue with interviews with or a section on psychotics. Fiction has to reveal to us the anomalous, labyrinthine space-time of ruins; and, in case no ruins subsist for the ghost to appear, to supplement reality as a site of return of the revenant. In post-war countries, fiction is too serious a matter to be left to “imaginative” people. The ghost is often fictional, not in the sense that he is merely “1. a. An imaginative creation or a pretense that does not represent actuality but has been invented. 2. A lie” (*American Heritage Dictionary*); but in the sense that one of the main loci for his appearance is fiction, whether novels, short stories, films or videos. It is too dangerous after a civil war or a war, which produce so much unfinished business, for there to be no ghosts both in reality (haunted houses) and in fiction that builds “a universe that doesn’t fall apart two days later” (Philip K. Dick)—the current virtual absence of novels and films about revenants in Lebanon is one of the signs of a collective post-traumatic amnesia.⁴ We are yet to witness the proliferation of a horror literature of ghosts and the undead (fiction may thus bring about a catharsis for the revenant and an exorcism for the living); or to hear many more stories about ghosts in Beirut once its

4- The Lebanese literary critic Yumnâ al-Îd tells me, based on her extensive knowledge of Lebanese literature, that there are virtually no specters in Lebanese novels and short stories. It seems that the same sweeping judgement can be applied in the smaller domain of Lebanese film and video. A notable exception is Ghassân Salhab’s film *Phantom Beirut*, 1998. In this film, some years into the war and the civil war in Lebanon, a man, Khalil, disappears. His sister and his friends believe he was killed. One day one of them comes across an identical-looking man while at the airport to receive a friend flying in from abroad. He and several of Khalil’s former friends shadow the man in question. When the latter ends up coming to the apartment of the missing man’s sister, both she and his friends are uncertain whether it is actually Khalil or his ghost, one of them apprehensively touching him to make sure that he is actually, physically, there with them. They grow to feel that he is Khalil, and come to the conclusion that his disappearance was a scheme to make them think that he died and abscond with the money collected by their militant association. And yet at the end of the film, in a symptomatic structural mistake, strangers hired to kidnap another person kidnap him instead. The mistake of these kidnapers is mortal even if they do not end up killing him, since he is revealed by their misapprehension as affected, haunted by the other, and therefore someone come back from the dead, a revenant, a phantom. He could fool his sister and his former friends but not *objective chance*.

hakkında bir korku literatürünün çoğalmasına (kurgu, bu şekilde hortlak için bir “katarsis”(boşalma/arınma) ve yaşayanlar için de bir “exorcism” (şeytan çıkarma) sağlayabilir) veya Beyrut’un merkezinde yaşamaya başladığından beri oradaki hayaletler hakkında hikayelere şahit olmadık, üstelik bu durum çoğu zaman iktisadi durgunluktan da kaynaklanmıyordu.. Bu iki olasılıkta olmasaydı, zamanından önce ve insafsızca savaşta ölenler için travma-sonrası hafıza kaybının bir başka örneği olurdu.

Jalal Toufic’den bir alıntı, *(Vampirler): Filmdeki Hortlaklar Üstüne Tedirgin Edici bir Metin*

(“(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film”, tekrar gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş baskı (Sausalito, Kaliforniya: Post-Apollo Yayınları, 2003), sayfa 67-74.

Central District is inhabited, and not as now still largely unoccupied mostly because of the recession. Were neither of these eventualities to happen, then this would be a further instance of a post-traumatic amnesia, this time that of those who died prematurely and unjustly in the war.

Excerpt from Jalal Toufic, *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film*, revised and expanded edition (Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 2003), pp. 67-74.

ÁLVARO DE LOS ÁNGELES

BİZİ ÇEVRELEYEN BİR DÜNYA YARATMAK

Pasajlar, ilk kez ondokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde, Walter Benjamin’in belirttiği gibi, tekstildeki gelişmenin halk arasında o zamana dek varolmayan müşteri/alıcı (kullanıcı) ve şehir ilişkisini başlattığı, Paris’te ortaya çıktı. Benjamin’in,¹ “Pasajlar, gazla aydınlatma için ilk mekanları oluşturdular” diye yazdığı cam, demir, yukarıdan gelen ışık ve yapay ışıklandırmalar, çok sayıda blok binayı kapsıyordu. Bu yeni mimari kavram, o dönemde meydana gelen değişimler ve parçası olduğu sanayi devrimiyle uyum içindeydi. Ancak, bir yandan, daha büyük bir şehir içinde her an, her yerde var olan başka bir şehri, bilinen bir dünyanın içinde “yeni” bir dünya yaratma girişimini temsil ederken, diğer yandan da gerçek dışı ve ulaşılamaz olan, fiziksel ve somut dünyanın artık üretemediği ya da ulaşamadığı, sanal bir fikre dayanan ilerleme ve refah ideallerini çağrıştırıyordu.

Panoramik görüntüler, resimde olduğu gibi, doğayı birebir yansıtır; ancak resmin de ötesine geçer ve ışık geçişleriyle gündüz ve geceyi taklit edip, genellikle illüzyonla bağdaştırılan etkiler yaratan ışıklandırma yardımıyla, doğayı canlı bir deneyime dönüştürür. Sahne sanatlarından gelen unsurları kullanan panoramik görüntüler aynı zamanda "fotoğraf, sessiz ve sesli filme"² girişi temsil eder. Sürekli değişim içindeki bir dünyayı kaydetmek için gerekli olan bu tarzlar –ki bunlar sürekli bir değişim içinde olup birbiriyle de ilişkilidirler– teknolojik gelişmenin sihirli lambayı kullanma teorisini bilimsel uygulamaya –problemli de olsa– geçirmesi sayesinde, gitgide daha uygulanabilir hale geldi. Bu dönüşümler sonucunda Daguerre, en iyi panoramik görüntülerini 1839’daki bir yangında kaybettikten sonra, Nicéphore Niépce’in yöntemlerinin (özellikle de mecra ve pozlaması konusunda)geliştirilmiş hali olan “daguerreotype”ini ortaya çıkardı. Bu da ona, bir öncü ve hünere bir illüzyonist olarak abartılı bir ün getirdi. Başka bir deyişle, eğer panoramik görüntüler sahne sanatları çerçevesinde resmin uzatısı olarak algılanırsa, fotoğraf da o gizemin anlık tek bir karesini oynanan sahnede sabitleştirir. Işıklandırma, geniş panoramik

1- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk* (Luis Fernández Castañeda’nın İspanyolca Çevirisinden Alıntı, Isidro Herrera y Fernando Guerrero: *El libro de los pasajes*, Madrid. Akal, 2005: 38.)
2- Ibid.:40.

RAYITSL2 UNRECORDED

CREATING A SURROUNDING WORLD

Arcades first appeared in Paris in the first third of the nineteenth century and became increasingly commonplace, as Walter Benjamin points out, with the growth of the textile trade, which marked the beginning of a hitherto unknown relationship between the inhabitant as a customer/buyer (user) and the city. Glass, iron, overhead light and artificial lighting -"The arcades were the setting for the first gas lighting” wrote Benjamin¹- covered entire blocks of buildings. This new architectural concept was in keeping with the period of change and the industrial revolution it formed part of. However, it also represented the ubiquity of a city inside a larger city, a clear attempt to create a "new" world inside a known one, while evoking the ideals of progress and well-being, albeit founded on a virtual idea, unreal or unattainable, that the physical and tangible world no longer seemed capable of generating or achieving.

In much the same way as painting, panoramic views faithfully reflect nature, but, in extending further than painting, they convert it into a lifelike experience thanks to the lighting, generating transitions of light that imitate day and night, using effects normally associated with illusionism. In employing features that belong to the scenic arts, panoramic views, at the same time, represent the prelude to "photography, silent film and sound film".² These modes of recording a world in constant flux (modes engaged in an almost constant transition and interrelated with each other), gradually became more feasible when technological advances made it possible to convert into scientific practice the theory that enabled albeit the problematic use of the magic lantern. As a result of one of these transitions, Daguerre, after losing his most developed panoramic views in a fire in 1839, unveiled his daguerreotype, an improved appropriation of the methods of Nicéphore Niépce (above all in relation to the medium and the fixing of the image), something that gave him a disproportionate amount of fame as a pioneer and a consummate illusionist. In

1- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk* [Quoted from the Spanish Translation by Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero: *El libro de los pasajes*, Madrid. Akal, 2005. p. 38.]
2- Ibid. p. 40.

ortamlara inanılrlık ve gerçeklik getiriyorsa, o zaman ılık da, hem fotoğrafin çekilmesini mümkün kılan hem de görüntünün ılık duyarlı cam tabakada ortaya çıkmasını sağlayarak fotoğrafik eylemin meydana gelmesini olası kılan ana maddedir.

Bu düşünce doğrultusunda, pasajlardaki dükkan camekânlarını, camın şeffaflığından görünen fakat yüzeyinin kalınlığından dolayı ulaşlamayan, ürünlerin yansıtıldığı ekranlar olarak yorumlayabiliriz. Sadece almak ve satmak eylemleriyle tatmin edilebilen bir arzuyu harekete geçirirler. Sergilenen objeler arasında yalnızca almak istediğimiz şeyleri görmekle kalmaz, o giysileri giydiğimiz, yiyecekleri yediğimiz, aletleri kullandığımız, ya da mobilyalarda yaşadığımız bir maddi ortama kendimizi sürükleriz. Bu yansıma, en az iki yönde işler. Kendimizi bu hayali dünyanın içinde gördüğümüzde, şimdiki zamanda geleceği planlarız, bir hareket dizisi yaratırız, girişeceğimiz bu yolculuğun yapılabilir olduğunu görmek isteriz. Diğer yandan da, kendimizle ilgili aldatıcı bir yansıma yaratırız; hayal ettiğimiz geleceğin var olmadığı, kendimizi o durumda bulsak bile özgürce başa çıkamayacağımız, rüya gibi bir görüntü yaratırız. Gerçek şu ki, böylesine soyut olan ve hiçbir koşulda sonucunu bilemeyeceğimiz bir şeyi kontrol etmemiz mümkün değildir.

Bundan dolayıdır ki, nitelikli öncülü olan fotoğrafın ve dünyayı kaydetmek üzere ortaya çıkmış diğer gelişmelerin, derin tarihçesiyle yazıldığı, günümüzde sanatsal/sosyal yaşamın anlamını her an, her yerde özetleyen sinemayı, arzu kavramının çevresinde dönen modellerin başlangıç noktası olarak görmemiz mümkün: (bir ekrandaki sanal bir yansıma olmasından dolayı) kesinliği olmayan bir anlayış; tatmin edilemeyen bir cazibe (akıl almaz bir karakterin varlığına rağmen daha da çeşitlemelerini görmek isteriz.) Bu mecazi arzu, kolektif düşünceden, aktarılamaz kişisel deneyimlere ve tek başına seyretme isteğine dek uzanan şekillerin açıkça görüldüğü, son derece ilginç bir yol çizmiştir. Bununla birlikte, bu ayrımın ilk safhaları sinemanın özünde zaten vardı. Lumière kardeşler 1895'te çıkan "sinematograf"larıyla insanları film seyretmek üzere biraraya getirirken, Thomas Edison (1891-1894) kinetoskopuyla, -ister ilk

other words, if the panoramic views can be viewed as the extension of painting within the ambit of the scenic arts, the appearance of photography momentarily and fragmentarily fixes part of that mystery played out in the settings. If lighting bestows credibility and verisimilitude upon large panoramic settings, then light is the essential material that enables the photographic act to take place, allowing both the photograph to be taken and the resulting image to emerge on a sensitised glass plate.

By following the relevant thread, we can interpret the shop windows of the arcades as screens onto which products are projected, visible behind the transparency of the glass and inaccessible due to the pure thickness of its surface. They drive a desire that is only satisfied by the action of buying and selling. In the objects displayed in them we not only see the goods that we wish to purchase, we also project ourselves into a mental space where we are wearing the clothes, eating the food, using the utensils or living with the furniture put in front of us. This projection operates, at the very least, in two directions. In seeing ourselves within this imaginary world, we plan the future from the present, we create a line of action, we want to see that this journey we are embarking on is feasible. On the other hand, we project an illusory reflection of ourselves, an idyllic image in which the future we imagine does not exist, and in which we would be incapable of handling it with complete freedom should we find ourselves in it. The truth is, we cannot control something that is shown to be intangible and which is also, to all intents and purposes, impossible to predict.

It is for this reason that the now ubiquitous compendium of artistic/social connotations that is cinema, whose high-quality prologue is written by the intense history of photography and other advances sensitive to the recording of the world, can be seen as the starting point of models revolving around the concept of desire: its impossible definitive conception (in that it is nothing other than a virtual projection on a screen); and its insatiable appeal (even in the knowledge of its non-conceivable character, we still want to see more and more derivatives of it). This figurative desire has traced a fascinating path that runs from modes of

başlarda gösterildiği kafelerde, ister sonra ortaya çıkan özel seyir odalarında gösterilsin- toplu ve sosyal izleme sanatının bir geleceği olmadığına dair beslediği içten inançla, hareket eden görüntüden kaynaklanan kişiselleştirilmiş zevkin temellerini attı. Edison, bu takip eden yüzyılın kanıtlamaya çalıştığı gibi, gerçekten de tümüyle yanılıyor muydu?

Tarih kutuplaşmış bölünmelerden ne kadar hoşlansa da, burada verilmiş olan bu iki seçeneği yanlış ve doğru, başarılı ve başarısız gibi çok açık tanımlar getiren kavramlarla analiz etmek belki de hatalı olur. Bugünkü dijital teknolojinin süpersonik müdahalesi, fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkmasıyla başlayan teknolojik devrime benzer, başka bir teknolojik devrimin eşğine bizi getiriyor. Fotoğraf ve sinema, sonuçlarının anında ortaya çıkabilirliliği, görüntü değişimlerinin oluşabilme hızı, olayları geri döndürebilmenin ve hatta yavaşlatmanın teknik (ve de ideolojik) imkansızlığıyla ayırddedir. Sonuç olarak, bu sürekli, olağan, durdurulamayan hız, tek bir kişinin uygulayacağı, birbiriyle yer değiştirebilen bir arayüz yoluyla, yalnızca bireyin bakış açısından analiz edilebilir: arkadan aydınlantılan ekran karşısında tek başınlıkla, bireysellikle, ve yalnızlık içinde.

İnternetin yarattığı kolektif ağlar, pek de azımsanamayacak bir paradoks ortaya çıkartıyor: yaygın çözümler getirmek amacıyla tasarlandıklarından, ancak oturumu açma komutlarını, parolaları ve giriş yollarını bilenler tarafından yanıtlanabilirler. Sanallık, belki de kendini tekrar doğrulamak amacıyla ya da kendi tutarsızlığından dolayı yok olma korkusuyla, etrafını belirli unsurlarla, parolalarla, seri numaralarıyla ve uyumlu güncelleştirmelerle çevreleyerek, büyük bir endişe içinde daha önce mevcut olanın yerine yenisini koymaya çalışır. Hepsi de her şahsı temsil eden, soğuk ve statik olağanlıktaki ekranın (bir pencere, ama aynı zamanda da ayna) arkasına saklanmış, geniş çapta olasılıklardır. Ancak, mutlak özgürlük kavramlarının altında, etkinlik alanını genişletmeyi tasarlayan her hareketin karşısında bir takım engeller, kısıtlamalar, denetlemeler ve kontroller yatmaktadır. Bu tür her

collective contemplation to others where the need for individual viewings and non-transferable personal experiences has been marked out with increasing clarity. Nevertheless, an initial phase in this differentiation was already present in the origins of the cinematic experience. Whereas the Lumière brothers, with their cinematograph (1895), enabled people to come together to watch cinema, linking it forever to the world of spectacle, Thomas Edison's (1891-1894) kinetoscope laid the basis for the individualised enjoyment of the moving image, in the unreserved belief that there was no future in the social and collective act of viewing - either in cafes, in the early days, or in specially created rooms later on-. Was Edison, as the entire century that followed sought to demonstrate, really so wrong?

It would perhaps be inaccurate to analyse both these options, synthesised herein, in line with such clearly delineated concepts as right or wrong, success or failure, as much as history enjoys such polarised divisions. With the supersonic intervention of digital technology, we now find ourselves at the onset of another technological revolution comparable to the one instigated by the appearance of photography and cinema, which were mainly differentiated (or nuanced rather) by the immediacy of the results, the speed of the perpetual changes, the technical (yet ideological) impossibility of an about-turn or even a simulated slowing-down of events. As a consequence, this constant, regular, unstoppable speed can only be analysed from the perspective of the individual, through an interchangeable interface that is employed solely by a single person: unipersonality, individualism, solitude in the face of the retro-lit screen.

Collective networks created by the Internet generate a not-insignificant paradox: designed to provide wide-ranging solutions, they can only be responded to by individuals who know their logins, passwords, and access routes. Virtuality, perhaps as a reaffirmation of itself or because of the fear of being swallowed up by its own inconsistency, is obliged to surround itself with specific elements, passwords, serial numbers and compatible updates desperately anxious to replace what was there previously. All in all a vast range of options concealed behind the apparently

RAWITSL2
UNRECORDED

hareket, engelleyici bir denetim mekanizması oluşturmak amacıyla, kendi kendini iptal eden ya da bastıran bir tepki yaratır. Makinelerinin yansıydam plastik kasalarının ve kristalize plazma ekranlarının ardında, bu şeffaf topluluk, özgürlüklerin en eski ve klostrofobik baskısının karanlığının bir parçasını da barındırır.

cold and static normality of a screen (a window, but also a mirror) that is representative of each individual. However, underlying the concepts of absolute freedom are obstacles, restrictions, surveillance and control of practically every movement designed to expand the field of activity. Any action of this type generates, as a co-active counterbalance, a reaction that attempts to cancel or subdue it. Behind the translucent plastic casing and crystalline plasma screens of its machines, this transparent society retains part of the darkness so characteristic of the most time-honoured and claustrophobic subjugation of freedoms.

TERATOMA

Su dolu plastik bir torba gibi ama çok daha kalın dokulu. Kaygan yüzeyi çok pütürlü. Ağır olmasına ağır, ama sanki her an patlayıp içindekiler akacak, avcumun içinde kıkırdakımsı bir deri parçası kalacakmış gibi. Yumruğumu sıkmaya çalışıyorum, çekinerek, fazla bastırmadan. Parmaklarımın arasında sanki birşeyler dolaşıyor. Masanın üzerine koyuyorum. İsteksizce yuvarlanıp çöküyor, öylece pelte gibi duruyor. Elimi kağıda silip bir kalem alıyorum. Kalemin ucuyla dürtüklüyorum. İçinde her ne varsa o kadar da akıcı değil sanki. Masa lambasını yaklaştırıp iyice bakıyorum. Bunun bir iç organ olduğu kesin ama, bildiğim hiçbir şeye de benzemiyor. Pembemsi gibi, yer yer koyu sarı, kahverengi, mor renkli bölgeleri var. Işık biraz içine sızıyor mu ne? Üzeri kalın, oldukça sert damarlarla kaplı. Ne var ki bu damarlarda sanki hiç kan akmamış gibi, donuk. Elimi iyice kağıda silip bistüriyi almak için uzanıyorum, gözüm onda. “Acaba keserken tepki verecek mi? Yoksa uyuyor mu? Üzerime sıçrayacak birşeyler mi var içinde?” Duraksıyorum. Elimi üzerine koyup bir tepki gelmesini bekliyorum. Soğuk ve cansız. Peki, diyorum, öyleyse. Elimi yavaşça kaldırırken o da sanki rahatlamışçasına nefes alıyor. Bistüriyi ortasından diklemesine batırıyorum, sanki bir doğum günü pastası kesercesine boylu boyunca yarıyorum. Beklediğim gibi içinden koyu renkli bir sıvı, kırmızı-mor, yavaşça masanın üzerine akıyor. Açtığım yarığı iyice genişletip içini görmeye çalışıyorum. Sıvı boşaldıkça bir topak saç, yapış yapış ortaya çıkıyor. Durmalı mıyım, yoksa...?

Mavimsi mor, kırmızı ışıklar şiddetle parlayınca gözlerimi açıyorum. Yanımdan geçip kayboluyorlar. Gözlerimi kocaman açıyorum. Sadece beyaz bir boşluk! Patlayan ışık sönüyor, gözlerim uyum sağlayınca görebiliyorum: Gece... Gözlerimi kapatıp parmaklarımı bastırıyorum, ağır ve acı alnımda dolaşıyor. Anlıyorum ki, hâlâ yoldayım. Bindiğim dolmuş şimdi köprüden geçiyor. Biliyorum ama gene de bakıyorum, tabii ki yolun ilerisi mahşer yeri gibi. Saatile bakıyorum, Taksim’den yola çıkalı bir saat olmuş. Bu gidişle bir saat daha yoldayım. Şoför hâlâ sinirli, yüksek sesle birileriyle konuşuyor. A, tabii ki... Aynı hatta çalışan diğer şoförlere köprüdeki trafiği küfrederek anlatıyor, onlar da yolun ilerisini söylüyorlar belli ki. Susuyor, kulaklığını sertçe çıkarıp cep telefonunun durduğu ön camın önüne doğru

TERATOMA

It looks like a plastic bag full of water, yet feels much thicker. Its slippery surface is lumpy. It's definitely heavy, but it feels as if it would suddenly burst, gushing the liquid out, leaving only a cartilage-like tissue in my hand. I slowly try squeezing my fist, careful not to put too much pressure. It feels like something is squirming between my fingers. I put it on the table. It reluctantly rolls out, and then stretches out like jelly. I wipe my hand on a tissue, pick up a pencil and jab it. Whatever is inside doesn't seem to be that runny. I draw the table lamp closer and inspect it carefully. It's definitely an internal organ, but doesn't look like anything I know. Overall, it's pinkish; with yellowish, brownish and purplish patches here and there. Can it be half transparent? There are some thick veins running through the surface. Strangely, the veins don't have any signs of life, as if no blood has run through them at all. Fixing my eyes on it, I wipe my hands again and reach for the scalpel. “Will that thing move when I cut it? Or is it only sleeping? Will something squirt out from the inside?” I hesitate. I put my hand on it and wait for a reaction. It is cold and dead. Alright, then... As I lift my hand, it breathes with relief. I stab the scalpel right through the middle, cutting across like a birthday cake. As I expect, a gooey liquid comes out, a purplish-red color running across the table. I widen the fissure, trying to see further inside. As the liquid spills out, a sticky wet lump of hair is revealed. Should I stop, or...?

I open my eyes to the flash of purple, blue and red lights. They quickly pass by and disappear. I open my eyes wide; all I see is a white blank! As the bursting light fades, my eyes adapt and I realize it is night... I close my eyes and press on them with my fingers; pain hits my forehead. Obviously I am still on the road. The minibus I was on is now crossing the bridge. I know it, but I still look ahead, and of course, the road is like armageddon. I check my watch. It's been an hour since the minibus took off from Taksim. It seems like I'll be on the road for another hour. The driver is still furious; he's talking loudly with someone. Of course...He's cursing and talking on his cell phone to other minibus drivers on the same route, telling them about the congested traffic ahead on the bridge. He quits talking, aggressively takes the headphone off and throws it towards the dashboard where his cell phone lies. “What the hell is this traffic every single day!” None of the passengers

fırlatıyor. “Nedir bu be, hergün çekilir mi?” diye bağırıyor. Yolculardan hiç kimse karşılık vermiyor ama, o gene trafiğe, yönetenlere sayıp döküyor hiddetle! Sigara yakıyor. Sigaranın dumanıyla aklıgım birbirine karışıyor, midem bulanıyor şimdi. Camı açmaya çabalıyorum boş yere. İçim iyice sıkılıyor, tekrar dönüp dışarıyı seyreliyorum. Karanlıkta, otoyol kenarında bekleyen kalabalık silüetler görüyorum. Yüzlerinde araçların farları. Onlar gibi beklemediğime sevinmeli miyim?... Kırmızımsı koyu bir ışıgın içinden geçiyoruz, burası kavşaklardan biri olmalı yoksa bu kadar çok yol aydınlatması bir arada olamaz. Gene karanlık ve farlar... Şu arkadaki yerler neresi acaba? Göğe doğru yükselen dev dalgaların üzeri sarı beyaz noktalarla aydınlanmış. Kim bilir hangi gecekondu mahallesi... Gecekondu mahallesi mi? Belki genel seçim öncesi öyle idi. Şimdi pekala imarlı! Zaten neresi değil ki? İstanbul nerede başlıyor nerede bitiyor? Kim söyleyebilir ki?...

Durmuyorum. Saç topağını kaleme dolayıp, kesenin dışına çıkarıyorum. Sıvı da onunla beraber masanın üzerine akıyor. Bozulmuş et kokusu burnuma doluyor, gözlerim yaşıyor. Elimin dışıyla gözlerimi silip tekrar bakıyorum içine... Yanılıyor muyum, yoksa içinden bir göz de bana mı bakıyor! Şu yanında, orada burada duranlar da dişler galiba! Elimdekileri masaya bırakıp hızla ayağa kalkıyorum. Şimdi midem bulanıyor. Nedir bu? Bir tür canlı mı? Ben neyi kurcalıyorum? Kaçırdığım gözlerimi tekrar o şeye çeviriyorum. Yaklaşmaya cesaretim yok. Kime sorsam acaba, kim bilebilir ki?...

İstanbul’un hakkında yazılanları belki binlerce kere binlerce farklı ağızdan dinledim, bir o kadar da haberde, makalede, kitapta okudum. Filmlerde izledim. Derslerde tartıştım. Gene de hâlâ nasıl olup da varolduğunu, hayatta kaldığını anlayamıyorum... Katmanlar, parçalar, yığınlar... Kesilip parçalanmış, sonra özensizce bir araya getirilmiş. İç organları dışarıda, gözleri ve ağızı gövdesinin içinde, göremeyen, kendi kendisini kemiren, beslendikçe yayılıp etrafına yapışan dev bir ucube! Hani bazı dehşet filmlerinin bir türlü sonu gelmez. Siz “Hah, öldü işte!” diye rahat bir soluk aldığınız anda iğrenç yaratık yerden kalkar, parça parça olmuş bedenine aldırmadan sarsılarak üzerinize gelir ya, İstanbul da öyle bir türlü vazgeçmiyor. Parçalar bir araya gelmiyor, birbirine uymuyor. Sürekli bir yerleri

reply, yet he continues to rage and curse at the traffic and the authorities. He lights a cigarette. Now, cigarette smoke mixes with my empty stomach and makes me nauseous. I desperately try to open the window next to me to no avail. Filled with frustration, I resume looking out the window. Through the dark, I see crowded silhouettes waiting by the side of the freeway. Occasionally headlights illuminate their faces. I wonder whether I should feel happy not to be amongst them... We pass through an area lit with red light. It must be a junction, otherwise there wouldn't be so much light. Now we're back in the dark, with the headlights... What on earth are those places behind us? They resemble huge dark waves illuminated only by faint tiny yellow lights. “It must be one of those slum quarters”, I tell myself. "But wait a minute! They were slum quarters before the previous general elections. They have all been legalized now, just like everywhere else.” Who is able to tell where Istanbul starts and ends anyway?..

I don't stop. I roll the lump of hair around the pencil and pull it out of the sack. With it, out comes the liquid, spilling over the table. The acrid smell of rotted meat fills my nose, makes my eyes water. I wipe my eyes with the back of my hand and look inside again. Am I mistaken, or is there also an eye staring back at me from the inside! And those things scattered around must be teeth! I drop what's in my hand and jump up... Now I feel sick. What was this thing? Some kind of organism? What am I tampering with? I turn my eyes towards the thing, still intimidated. Whom should I ask, who would know?...

I've read, seen and heard about the things said of and written on Istanbul from thousands of different people, news sources, articles, and books, let alone movies. I've discussed it in classes. Nevertheless, I still cannot figure out how it manages to survive. Layers, heaps, bits and pieces... Cut and torn apart carelessly, then sloppily put together. A huge monstrosity with its internal organs hanging out, its eyes and mouth inside its body; a sightless thing, gnawing at itself from the inside, feeding and expanding and sticking to its surroundings. Remember those horror movies that just wouldn't end? Just when you let your breath go, thinking “Phew! Finally, that thing is dead!”, the disgusting creature rises from the ground and walks jerkily towards you, ignoring its shredded body. Istanbul is like this monster that keeps resurrecting. The pieces don't fit, they just don't come together. Parts keep bursting

patlak veriyor. Kaynakları eriyor, yeni kaynaklara saldırıyor. Tıkanan, işlemeyen damarları zorlayıp açarken etrafındaki dokuları parçalanıyor. Damar üzerine damarlarla “by-pass” yapıyor. Yedikçe büyüyen bu anormal organizma, sürekli deforme olup dönüştükçe eski şeklinin izlerini de siliyor.

Teratoma deniyormuş bu şeyin adına. Hücre gelişiminin anomalisi sonucunda, birarada olmaması gereken dokular ve organlar bu kistin içinde oluşuyormuş. İçinde barındığı vücut ne kadar taşıyabilirse o kadar büyüüp yayılabiliyormuş. Peki, bu şey sömürdüğü bedeninin dışında varolabilir mi? Tabii ki hayır...

İstanbul bir şehir mi? Şehir görünümünde bir ucube, belki de içinde taşıdığı teratoma tarafından çoktan yenilip, yutulmuş bile.

from here and there. When it runs out of resources, it assaults new ones. It tears its surrounding tissues while trying to burst open the clogged, leisured veins. An endless series of by-pass surgeries are carried out. This gluttonous, abnormal organism grows so enormous that it erases the traces of its previous form.

Now I know that it is called teratoma. As a result of an anomaly during the early stages of cell development, tissues and organs that don't belong together are formed inside a cyst. It grows as large as the body harboring it can carry. Could this thing live outside the body it inhibits? Absolutely not...

Is Istanbul a city? It is a monstrosity that barely resembles a city, perhaps long eaten up by the teratoma it once carried inside.

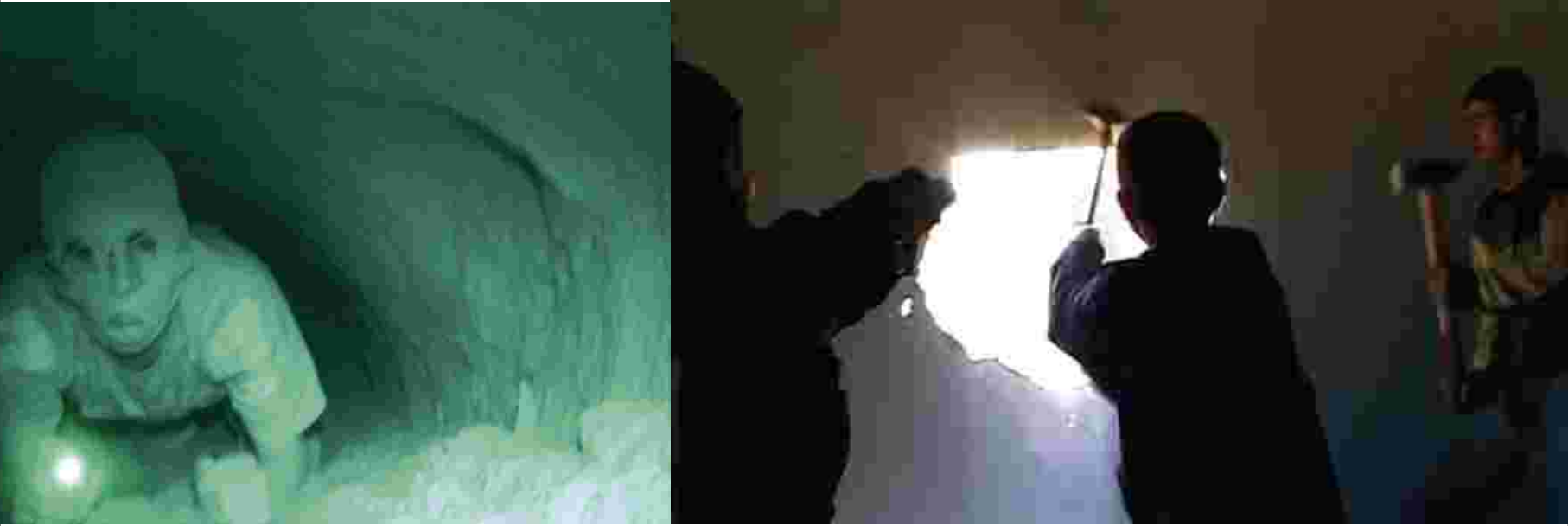
LAILA EL-HADDAD & MUSHON ZER-AVIV

GAZZE TÜNEL TİCARETİ: İŞGAL ALTINDAKİ BÖLGENİN YORUMLAMALARI

İsrail Sina Yarımadası'ndan 1982 yılında geri çekildiğinde, Rafah şehri, İsrail'in ördüğü duvar yüzünden birdenbire kendini Mısır ile Gazze arasında bölünmüş buldu. Aileler, evleri birbirinden 100 metre uzakta olmasına rağmen, yüksek güvenli uluslararası sınırla ayrılmışlardı. Bir süre sonra, bir zamanlar Rafah üzerinden yapılan ticareti elinde bulunduran sözü geçen aileler, sınırın altından geçen düzinelerce kazılmış tünel sayesinde işlerini yeraltına taşıyarak her iki taraftaki aile evlerini birleştirdiler.

THE GAZA TUNNEL TRADE: INTERPRETATIONS OF OCCUPIED SPACE

When Israel withdrew from the Sinai Peninsula in 1982, the city of Rafah was suddenly split between Egypt and Gaza by an Israeli wall. Families found themselves divided by a high-security international border, though their houses often lay less than 100m apart. Before long, influential families who once controlled trade through Rafah moved their business underground through dozens of secret tunnels burrowed below the border, connecting family houses on either side.



2005'te İsrail'in Gazze'deki askerini geri çekmesinden sonra tünellerin sayısı daha da arttı. İsrail ordusu, sınır boyunca tampon bölge oluşturmak amacıyla, tünelleri evleri yıkma bahanesi olarak kullandı. İsrail'in başlıca endişesi, silahlı Filistin'li gruplara kaçak silah sağlanmasıydı. Fakat kaçakçılar açısından bakılırsa, tünel ticareti, siyaset ve silah kaçakçılığından çok daha fazla şey ifade ediyor. Sigaradan uyuşturucuya nakit paradan insana kadar Rafah'ın tünellerinden herşey geçiyor. Tünel ticareti, Gazze'de bir yılda

With Israel's military withdrawal from Gaza in 2005, the number of tunnels mushroomed. The Israeli military used the tunnels as a pretext for stepping up demolitions of houses to make way for a buffer zone along the border. Israel's main concern is the smuggling of weapons to armed Palestinian groups. But for the smugglers themselves there is far more to the tunnel trade than politics and arms smuggling. Everything moves through Rafah's tunnels: from cigarettes and drugs to cash and people. It is a vast

LAILA EL-HADDAD & MUSHON ZER-AVIV

kazanılan ortalama maaşın beş katı getirisiyle, çok büyük bir girişim oluşturuyor. Bu babadan oğula geçen bir aile işi ve her zaman -ekonomik olduğu kadar güvenlik sebeplerinden dolayı da- aile içinde tutuluyor.

KÂRLI TİCARET

Tünel ticareti yalnızca karaborsa bir iş değil, milyonlarca dolarlık, askeri disiplinle en üst düzeyde gizlilikle işletilen, Filistin'in en kârlı işlerinden biri. İsrail'in Dış İşleri web sitesi bile, "Bu işletmecilik bir çok aile için temel geliri sağlıyor ve bölgedeki ana gelir kaynağını oluşturuyor" diyor. Bir zamanlar fırsatçılık olan bu iş, diğer işler gibi piyasa oynamalarından etkilenen, hissedarları ve kâr payları olan, oturmuş bir işletmeye hızla dönüştü. İhtiyaç gereği, bir avuç dolusu önde gelen Rafah'lı aşiret, sınırlararası güçlü bağlarını kullanarak, siyasetin getirdiği yasaklardan dolayı sağlayamadığını yasadışı yollardan elde etti.

Bağımsız tünelciler de var, ancak bir tünel kazıp tamamlamak, yeraltında kalabilmek için tecrübe, dayanıklılık ve sağlam kafa dışında, bir de mali sermaye gerekiyor. Dolayısıyla, tüneller genellikle büyük aşiretler veya örtülü çıkarları olan başka gruplar (hatta işadamları ya da devlet yetkilileri) tarafından finanse ediliyor. Kazma işleminin kendisi çoğunlukla gençlere alt sözleşmeyle veriliyor. Genç tünelciler bir gün kendi tünellerine "sahip olmayı" ümid ediyorlar.

Tünel işi kârlı olmakla birlikte, beraberinde büyük riskleri getiriyor. Evlerin varlığı, bölgede İsrail askeri varlığı için bir bahane oluşturmakla birlikte, İsrail ordusu tünel barındırdıklarından şüphelenirse, evler rutin olarak yıkılıp bombalanıyor. Ayrıca, bazılarının 1.5 metre genişliğinde ve bir kilometre uzunluğunda olduğu tünellerin, yapım ya da kaçak mal taşıma sırasında yıkılma tehlikesi var. Bir başka tehlike de, sınırın Mısır tarafında yakalanıp, tutuklanmak.

Ekim 2006'da, tünellere veya tünel barındırdığından şüphelenilen evlere karşı hava saldırısı yapılması için İsrail ordusuna yetki verilmiş olmasına rağmen, Rafah'lı aileler tünel inşa edip kaçak

enterprise, and pays five times an average annual Gaza salary in one month. It is a family business, passed on from father to son and always – for reasons of security as well as economics – kept in the family.

LUCRATIVE TRADE

The tunnel trade is not merely a black market, it is a multi-million dollar, top-secret industry run with military-style efficiency, and one of the most lucrative businesses in Palestine. Even Israel's Foreign Affairs website acknowledges, "This industry comprises a primary source of income for entire families, and is the main source of income in the area." What was once opportunism quickly became an established industry with market fluctuations, shareholders and dividends like any other business. Out of necessity, a handful of prominent Rafah clans used their strong cross-border familial ties to achieve illicitly what politics otherwise makes impossible.

Independent tunnelers exist, but creating and completing a tunnel requires not only experience, stamina, and the mental strength to stay underground for extended periods, but also financial capital. As a result, tunnels are usually financed by large clans or other groups with vested interests (even businessmen or government officials). The actual digging is often sub-contracted out to young diggers. Younger tunnellers hope one day to be able to "own" their own tunnel.

The tunnel trade is a lucrative one, but with great risks involved. Houses are routinely demolished and shelled if Israel's military suspects they harbour tunnels-even though their existence is often used as a pretext for Israeli military activity in the area. Then there is the danger that the tunnel, some of them 1.5 metres wide and up to a kilometer long, might collapse during construction or smuggling. Or being caught and detained on the Egyptian side of the border.

In October of 2006, the Israeli military was even authorised to use air force against tunnels or houses suspected of hiding them, and yet Rafah families go on building and smuggling. With Gaza's

KAYITSIZ
UNRECORDED

mal taşımaya devam ediyorlar. Gazze'nin çökmüş durumdaki ekonomisi ve şeridin dünyanın neredeyse tümünden soyutlanmış durumu karşısında, pek fazla seçenekleri de zaten bulunmuyor.

İŞGAL ALTINDAKİ BÖLGENİN YENİDEN YORUMLANMASI

Tüneller, Filistinliler için aynı zamanda işgal, kuşatma ve İsrail'in "Kontrol Matrisi"nin getirdiği kısıtlamaları yok sayıp karşı koyma yöntemi oluşturuyor. Hatta birbirinden ayrı düşüp, İsrail tarafından uygun kimlik ve izni elde edemediklerinden dolayı Gazze'ye giremeyen eşleri dahi geçirmeyi başarıyorlar. Bu izinler, eskiden beri hareketleri ve ikâmetleri kontrol eden ve İşgal Altındaki Filistin Toprakları'na giriş çıkışları kısıtlayan bir araç olarak kullanılmıştır.

Fakat İsrail işgali daha açık ve ölümcül taktikler de kullanmıştır.

Frieze Dergisi tarafından Mayıs 2006'da yayınlanan "Savaş Sanatı" yazısında İsrailli mimar Eyal Weizman, Batı Şeria'da işgal altında bulunan Nablus kentindeki direnişe karşı yeni kent savaşı strateji ve taktikleri geliştirmek amacıyla, İsrail askerî danışmanlarının şehirciliği, psikolojiyi, sibernetiği, sömürgecilik sonrası ve yapısalcılık sonrası teorileri nasıl kullandıklarını anlatıyor. Weizman, Tuğgeneral Aviv Kokhavi'den şöyle alıntı yapıyor:

"Biz, ara yolları yürünmesi yasak yerler, kapıları geçilmez, pencereleri de dışarı bakılmaz olarak yorumladık, çünkü ara yollarda bizi silahlar ve kapıların arkasında bubi tuzakları bekler. Bunun nedeni, düşmanın mekana geleneksel, klasik bir açıdan bakmasıdır ve ben bu yoruma göre davranıp tuzaklarına düşmek istemiyorum. [...] Bu yüzden duvarların içinden geçme yöntemini seçtik... Kemirerek kendisine yol açıp ilerleyen bir kurt gibi, belli noktalarda baş gösterip sonra yok oluyoruz. [...] Ben askelerime, "Arkadaşlar! [...] Eğer şimdiye kadar yollar ve kaldırımlardan yürümeye alıştıysanız, bunu unutun! Bundan sonra duvarlardan geçeceğiz!" dedim."

economy in ruins and the strip almost completely isolated from the rest of the world, there are few alternatives.

RE-INTERPRETING OCCUPIED SPACE

The tunnels also serve as a way for Palestinians to bypass and challenge the traditional boundaries of occupation, siege, and the Israeli "Matrix of Control". They have even been able to transport Palestinian spouses separated from one another and unable to otherwise enter Gaza because they lack the proper Israeli-issued ID cards and permits. Such permits have traditionally been the tools used to control movement and residency and restrict access to and from the Occupied Palestinian Territories.

But the Israeli occupation has also utilized far more overt and deadly tactics.

In "The Art of War" (published by Frieze Magazine, May 2006) Israeli architect Eyal Weizman describes how Israeli military think tanks have been using urbanism, psychology, cybernetics, post-colonial and post-Structuralist theory to develop new strategies and tactics of urban warfare against the resistance in the occupied west bank city of Nablus. Weizman is quoting Brigadier-General Aviv Kokhavi:

We interpreted the alley as a place forbidden to walk through and the door as a place forbidden to pass through, and the window as a place forbidden to look through, because a weapon awaits us in the alley, and a booby trap awaits us behind the doors. This is because the enemy interprets space in a traditional, classical manner, and I do not want to obey this interpretation and fall into his traps. [...] This is why that we opted for the methodology of moving through walls. . . . Like a worm that eats its way forward, emerging at points and then disappearing. [...] I said to my troops, "Friends! [...] If until now you were used to move along roads and sidewalks, forget it! From now on we all walk through walls!"

Kokhavi İsrail ordusunun Filistin kent dokusunu delip geçme stratejisini kibirle anlatadursun, Rafah'daki tünel tüccarları da mekanın alışıldık yorumlarından çoktan uzaklaşmış görünüyorlar. Batı dünyasının kentleşmeyle ilgili temel tartışması, şehri tekrar inceleyerek bastırılmış ve görünmeyen sınırları ortaya çıkarmaktır, ancak bu durum işgal altındaki kentte baskı aracı haline gelir. Her yeri kazarak, iyi kötü her türlü malın nakil kontrolünü elinde tutmak isteyen işgal yolsuzluğuna karşı, şehrin bağıışıklığı yoktur. Öyle görünüyor ki, yönetenler hem görünen, hem de görünmeyen kontrol mekanizmalarını kullandıklarında, kentsel teori kuralları, işgal altında kınılır.

MEYDAN OKUNAN KENTSELLİK

İşgal altındaki şehir, çatışmanın her iki tarafının da kentselliğe meydan okumasına neden oluyor. Ancak geleneksel olmayan bu kentsel mekan yorumlaması, Gazze Şeridi için yeni bir şey değil. Kökleri, çağdaş kültürel teoriden veya İsrail işgalinden çok öncesine dayanır. Bu bölgede tünel kazmak, eski kaçış tünellerinin kale ve kiliselerden denize kadar (bazen bir kilometreden daha fazla) uzandığı, tarihi bir stratejik araç olmuştur. Kazma uzmanlığı, Gazze Şeridi'nin dışındaki bir İsrail üssüne saldırmada da kullanıldı. 2006 yazında bir çok silahlı Filistinli yerden fırlayarak İsrail askerlerine saldırıp öldürdü, ve birini -Gilad Shalit- esir alarak tünelden geçirip Gazze'ye soktu. Bu karmaşık saldırı İsrail'i dehşete düşürdü. Ayrıca, bir hafta sonra -bu sefer kuzey sınırında- İsrail'in bölge egemenliği tekrar kırıldığında, Lübnan'da savaş çıkmasında da önemli rol oynadı.

Bizim mekan yorumumuzu büyük ölçüde oluşturan şey, insanın temel yerçekimi deneyimidir – yeryüzünde özgür yürüyebilmek. Oysa günümüzde, mekanın bu "alışıldık tarz"daki yorumu, işgal altındaki insanların sahip olmadığı bir lüks. Toprağın resmen ayakların altında parçalanmış halde olduğu Gazze'de, mekanı referans noktası olarak almak mümkün değildir.

RAVIT 512
UNRECORDED

While Kokhavi arrogantly presents the Israeli Army's strategy of tearing through urban fabric of Palestinian life, it seems like the tunnel traders in Rafah, have themselves long departed from this traditional interpretation of space. While the critical discussion of Urbanism in the West re-examines the city and attempts to expose the repressive invisible boundaries, in the occupied city it becomes an agent of repression. The city is not immune to the corruption of the occupation which is digging through walls and through the ground to posses and control any transfer of goods and 'bads'. It seems the rules of urban theory breaks under occupation, when the ruler exerts both the visible and the invisible control mechanisms.

CHALLENGED URBANISM

The occupied city drives both sides of the conflict to challenge urbanism, but this non-traditional interpretation of urban space is not new to the Gaza strip. It runs back into history much further than contemporary cultural theory or the Israeli occupation. Tunnel digging has been a historic strategic tool in the region where ancient escape tunnels leading from forts and Churches led (sometimes for more than a kilometer) all the way to the sea. The tunnel proficiency has been used in the attack on an Israeli base outside the Gaza Strip. In summer of 2006, several Palestinian gunmen popped out of the ground, attacked and killed several Israeli soldiers, and captured one of them, Gilad Shalit, through the tunnel and into Gaza. This sophisticated attack has left Israeli society terrified. It has also played a major part in the lead up to the war in Lebanon the week after, when Israeli territorial sovereignty was breached again, this time on the Northern border.

Our interpretation of space is to a large extent dominated by the fundamental human experience of gravity - walking freely on the earth. Yet, today, interpreting space in this 'traditional manner' is a luxury deprived of people under occupation. In Gaza, the ground is literally torn under your feet, and this fundamental point of spatial reference is lost.

Ocak 2008’de Gazze Şeridi’ndeki İsrail kuşatması sonucunda, çoğu kadın olan binlerce Filistinli, Rafah duvarını yıkıp, şehrin Filistin ve Mısır taraflarındaki bu yerüstü engelini ortadan kaldırdı. Bu yazının yayınlandığı sırada duvarın bir kısmı hâlâ yıkık ve yeraltı tekeli, geçici olarak da olsa, serbest ve yer üstündeki sivil halk tarafından kırılmış durumda.

*Bu makale, Laila El-Haddad ve Saeed Taji Farouky tarafından hazırlanan ve Eylül 2007’de Al Jazeera’da yayınlanmış olan *The Tunnel Trade (Tünel Ticareti)* adlı belgesele dayandırılmıştır. İzlemek için: <http://tinyurl.com/3y3cl3>

In January 2008 the Israeli siege on the Gaza strip have resulted in thousands of Palestinians, mainly women, tearing down the Rafah wall and removing the overground barrier between the Palestinian and Egyptian sides of the city. At the time of publication, parts of the wall are still down and the underground monopoly has been temporarily broken by civilian society, unbound, overground.

*Bu makale, Laila El-Haddad ve Saeed Taji Farouky tarafından hazırlanan ve Eylül 2007’de Al Jazeera’da yayınlanmış olan *The Tunnel Trade (Tünel Ticareti)* adlı belgesele dayandırılmıştır. İzlemek için: <http://tinyurl.com/3y3cl3>

Kris Petersen, Collapsed Tunnel in Rafah, © 2007



Kris Petersen, Philadelphia Corridor Wall © 2007



İLİMLİ GERÇEKLİK, İLİMLİ MEKANLA BULUŞUR: TAMAMLANMAMIŞ BİR TERİMLER SÖZLÜĞÜ İÇİN BİR DENEME

Bu metin, dağınık temsil sistemleri, bilgi ve mekansal kavramlar arasındaki ılımlı çarpışmaları yorumlamak amacıyla hazırlanmış, tamamlanmamış, kişisel, alıntı ve tahminlerle dolu öznel bir önerge'dir.

A: AFFECT (ETKİ)

Alfabenin ilk harfi; bir yere girdiğimizde oluşan ilk his. Aynı zamanda, hatırlama ve aşinalık yaratma/bozma yoluyla, ılımlı bir ele geçirme stratejisi. Stratejilerle yönetilen piyasa ekonomisinin en son gözağrısı.

B: BECOMING (MEYDANA GELMEK/VÜCUT BULMAK)

Sabitliği önlemek için geliştirilmiş post-modern bir taktik: sürekli gelişim ve dönüşüm halinde olan hareketle nitelendirilir; ille de sonuç elde etme amaçlı değildir.

C: COMMONS (TOPLUM TARAFINDAN ORTAKLAŞA, İZNE GEREK KALMADAN KULLANILAN KAYNAKLAR)

‘Commons’ (Toplum tarafından ortaklaşa, izne gerek kalmadan kullanılan kaynaklar) kavramı, tam tersine, berbaberinde sınırları getirir. ‘Commons’, bir kaynak, ortak toprak, ortak üretim, az çok tanımlanmış bir topluluk tarafından paylaşılan bilgi veya haberle ilgilidir. Burada sahip olma hali vardır, fakat bireysel değil kolektiftir bir sahiplenmedir. Ayrıca, bu ortak kaynakların nasıl ve kimler arasında paylaşıldığı, değişmez kurallarla belirlenmemiştir (...). Yine de durum ne olursa olsun, ‘commons’ tümüyle ‘özgür’ değildir. Bu kaynaklara erişim mekanizmalarının kuralları vardır ve bunları paylaşan toplumun paylaştığı değerler, kullanımın nasıl kısıtlanacağını belirler.

(Kaynak: Eric Kluitenberg, "Constructing the Digital Commons", 2003.)
http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0304/msg00056.html

SOFT REALITY MEETS SOFT SPACE: AN ATTEMPT TOWARDS AN INCOMPLETE GLOSSARY

A subjective proposal for interpreting the soft collisions between messy systems of representation, information and spatial conceptions: incomplete, personal, riddled with quotes, and by approximation.

A: AFFECT

The first letter of the alphabet; the first sensibility imprinted upon us when encountering a space. Also a strategy of soft appropriation within a dynamic of memory and (de)familiarisation. The new darling of a strategically designed market economy.

B: BECOMING

A post-modern tactic devised to avoid fixture: characterised by an ever-continuous evolving transformative move, not necessarily with an end goal.

C: COMMONS

The concept of the commons, on the contrary, implies boundaries. The commons refers to a resource, to common land, to common means of production, knowledge or information that is shared amongst the constituents of a more or less well-defined community. There is ownership here, but the ownership is collective, rather than individual. Furthermore, the rules of how these common resources are shared, and amongst whom, are not necessarily fixed in intransmutable rules [...]. But in all of these cases, the commons are not entirely 'free'. There are rules and mechanism of access, and limitations on use that are defined by the shared values of the community sharing these resources."

(Source: Eric Kluitenberg, "Constructing the Digital Commons", 2003.)
http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0304/msg00056.html

D: DOMAIN (ALAN ADI)

İsim verilmiş olan bir alan; sahipliği belirlenmiş; müseccel alan.

E: ELLIPSIS (EKSİLTİLİ ANLATIM)

Tipografik olarak üç nokta ile temsil edilir ve bir çıkarma yapılmış olduğunu ifade eder: karşılaşanlar için belirsiz bir yer; ayırmak. Bitmemiş olmanın, gelecek olanın, duraksamanın, arzunun işareti... Nokta-nokta-nokta ile yer kaplar, ancak alan boştur. ‘Ellipsis’ belki de tanımlanmamış her yerin olmasını istediğimiz şeydir: yerine gelmiş mekansal arzuların sayfaya aktarımıdır.

F: FLOW (AKIM)

Akımlar alanı (...) insan davranış boyutlarının, statik konum yerine, dinamik hareketten kaynaklandığı aşamadır. Buradaki etkin kelimeler, hareket ve insan davranışı’dır. Hareket olmadığı yerde bu alan yok olur. Biz de dağlar, binalar ve sınırlarla tanımlanan mekanların alanlarına geri döneriz.

(Kaynak: Felix Stalder, "Space of Flows: Characteristics and Strategies", 2002.)
http://flow.doorsofperception.com/content/stalder_trans.html

G: GESTURE (JEST)

Bulunduğumuz yerlerde gitgide daha fazla regüle edilip kontrol edilen hareket.

H: HARD (KATI)

Temsili olmayan: kanayan yara, ısıran gerçeklik.

I: IMAGERY (BETİMLEME)

Mekansal deneyimlerimizi dikte eden görsel sistem. Hayali olanla karıştırılmamalı.

J: JUNK (ATIK)

Nefret etmeye bayıldığımız şeyler: refah yaşam tarzlarının

D: DOMAIN

A space with a name; with designated ownership; proprietary space.

E: ELLIPSIS

Typographically represented by three dots, it connotes an omission: an indeterminate space for those who encounter it; to appropriate. It is a marker of the unfinished, the yet to come, the pause, the wishful...It takes up space by its dot-dot-dot, yet it is an empty one. Ellipsis is perhaps what we would like every undefined space to be: it is spatial wish fulfillment transposed to the page.

F: FLOW

The space of flows [...] is that stage of human action whose dimensions are created by dynamic movement, rather than by static location. The operative words here are movement and human action. Without movement, this space would cease to exist and we would fall back into the space of places, defined by mountains, buildings, and borders. (Source: Felix Stalder, "Space of Flows: Characteristics and Strategies", 2002.
http://flow.doorsofperception.com/content/stalder_trans.html)

G: GESTURE

The performative move that is becoming increasingly more regulated and controlled in the spaces we traverse.

H: HARD

The non-representational: the cut that bleeds, the real that bites.

I: IMAGERY

The visual regime that dictates our experience of space. Not to be confused with the imaginary.

J: JUNK

The stuff we love to hate: the debris of affluent lifestyles; the leftovers

döküntüleri; başkalarına kalan artıklar; gerekli olmayan ve haliyle fazla yer kaplayan gerekli atılmış şeyler.

K: KIOSK (KULÜBE)

Dünyaya açılan ufak satış penceresi: kentsel yapıda yok olma tehlikesi içinde olan, mikro ekonominin bir örneği.

L: LEAKAGE (SIZINTI)

Kütlelerde/bedenlerde yırtılma olmasından kaynaklanan bir durum: mekanda, insanda ya da başka herhangi bir şeyde. Kontrol etmedeki güçlük ve bulanıktan dolayı genelde tehdit olarak algılanır. Ayrıca, *statükoyu* yıkmak için kullanılan, yavaş ve kurnaz bir strateji olarak da yorumlanabilir.

M: MOBILITY (HAREKETLİLİK)

Gitgide daha çok kısıtlanan ve gözetim altında tutulan bir hareket. Fiziki bedenler açısından bir ayrıcalık.

N: NON-PLACE (YER-SİZ)

Yer, ilişkisel, tarihi ve kimlikle ilgili olarak tanımlanabiliyorsa, ilişkisel, tarihi ya da kimlikle ilgili olarak tanımlanamayan “alan” da yer-sizdir.

(Kaynak: Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso: London, 1995)

O: OLFACTORY (KOKLAMA DUYUSUYLA İLGİLİ)

İletişimi maddeleştirmenin ve kırılğanlığını yeniden kazandırmanın bir çok yolu vardır. Koku bunlardan biridir. Koku, bedenler arasında teması mecbur kılar: kimyasal bedenler, onlarla birlikte hareket eden kendi bedenlerimiz, ve hepimizin dahil olduğu sosyal beden.

(Kaynak: Laura U Marks. “The Logic of Smell”. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media”. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002. s.113-126)

for others; the discarded non-essential essentials which naturally take up too much space.

K: KIOSK

A small vending window into the world: an instance of micro-economy within the urban fabric threatened with disappearance.

L: LEAKAGE

A condition caused by the rupturing of delineated bodies: spatial, human or other. Often perceived as a threat, because too difficult to contain, and because of its blurring properties. Also to be interpreted as a slow and subtle strategy to undermine a *status quo*.

M: MOBILITY

A movement becoming increasingly more restricted, surveilled, and a privilege when involving physical bodies.

N: NON-PLACE

If place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which can not be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place.

(Source: Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso: London, 1995)

O: OLFACTORY

(T) here are many ways that we can re-establish a sense of the materiality and the fragility of communication. Smell is one of them. Smell forces a contact amongst bodies: chemical bodies, our own bodies that act in sympathy with them, and the social body in which we all partake.

(Source: Laura U Marks. “The Logic of Smell”. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media”. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002. p.113-126)

P: PUBLIC (KAMU)

Gitgide daha fazla özelleştirilen ve regüle edilen alan. 20. ve 21. yüzyılın büyük Houdini numarası. Açık, özgür ve kolay ulaşılabilen ‘kamu’, günlük hayattan siliniyor.

Q: QUANTIFIABLES (ÖLÇÜLEBİLİR OLANLAR)

Grafikler, diyagramlar ve tablolarla ölçülebilen, içinde bulunduğumuz hesap takıntılı durum. Olaylar ve olgular rakamlara çevrilebilir olup ölçülebildiği sürece, onları anlayabileceğimize (okuyup, kontrol edip, depolayabileceğimize) dair bir yanılsama oluşturmak.

R: RESIDUE (TORTU)

Olaydan sonra artakalan.

S: SOFT (İLİMLİ)

Katının (hard) karşıtı gibi görünmekle birlikte, aslında süremin diğer ucunda yer alır. “Kati”dan algılama fiziksel özellikleriyle ve derecesiyle farklıdır, ama en az onun kadar gerçektir.

T: TACTICAL (MEDIA) [TAKTİK (MEDYASI)]

Taktik Medyası, artan dağıtım yolları ve elektronik tüketim malları –kablolu yayından internete kadar- sayesinde gerçekleşen devrimle ortaya çıkan, ucuz ‘kendin yap’ (DIY) modeline dayalı medyada varolan gruplar ve şahısların, toplumun genelini oluşturan kültürü istismar etmesidir. Taktik Medyası sadece olayları rapor etmekle yetinmez. Asla tarafsız olmadığından, daima katılımda bulunur. Bu da onları ana akım medyadan ayırdeden en belirgin özelliğdir.

(Kaynak: Geert Lovink & David Garcia. “The ABC of Tactical Media”, 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>)

U: URBAN (KENTSEL)

Ateşli konu– Ateşli konu – Ateşli konu

P: PUBLIC

The realm that is increasingly becoming more privatised and regulated. The big Houdini act of the 20th and 21st Century. The “public” in the sense of the open, the free and the accessible is disappearing in everyday life.

Q: QUANTIFIABLES

The number crunching obsession of our present condition, measured in graphs, diagrams and spreadsheets. Feeding the illusion that as long as events and phenomena can be numerically translated and quantified, we can understand (read, control, and contain) them.

R: RESIDUE

That what remains after the event.

S: SOFT

Supposedly opposed to hard, but actually situated on the other end of the continuum. Differs from “hard” in degree of perception and materiality, however is no less real.

T: TACTICAL (MEDIA)

Tactical Media are what happens when the cheap 'do it yourself' media, made possible by the revolution in consumer electronics and expanded forms of distribution (from public access cable to the internet), are exploited by groups and individuals who feel aggrieved by or excluded from the wider culture. Tactical media do not just report events. Since they are never impartial, they always participate, and it is this -more than anything- that separates them from mainstream media.

(Source: Geert Lovink & David Garcia. “The ABC of Tactical Media”, 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>)

U: URBAN

Hot topic – hot topic – hot topic

V: VOCABULARY (SÖZ DAĞARCIĞI)

Genelde tüketilmiş durumdadır ve yenilenmeye ihtiyacı vardır.

W: WHERE (NEREDE)

Bir yerin tesbiti için sorulan temel soru.

X: XENONTOLOGY

Öteki’nin varlık durumunun algılanması ya da izdüşümü.

Y: YES (EVET)

Önemsiz olumlu yanıt.

Z: ZONING (BÖLGELERE AYIRMAK)

Toplumsal sınıfları oluşturmak amacıyla, kullanıma, ekonomik gelişmeye, mezhep, sınıf ve etnik gruplara, güvenliğe, vb. özelliklere göre alanları ayıran, kuralcı ve ayırımcı kentsel planlama sistemi. “Çatışma bölgeleri”ndeki Yeşil Bölge/Kırmızı Bölge ayırımı örnek olarak verilebilir.

V: VOCABULARY

Has, in general, become depleted and is in dire need of a revamp.

W: WHERE

Primary question indicating a query concerning spatial location.

X: XENONTOLOGY

The perception – if not projection – of the ontological state of the Other.

Y: YES

The inconsequential affirmative.

Z: ZONING

Urban planning system of regulation, segregation, in order to stratify areas according to usage, economic development, class, ethnicity, security, sect, etc. Cfr. Green Zone/Red Zone areas in “conflict zones”.

BAŞAK ŞENOVA

VERİ AKIŞINDAKİ TIKANIKLIK*

Bilgi üretimi yığılarak artıyor. Bilginin sınıflandırılması her geçen gün daha da karmaşık hale geliyor. Ancak bilgiyi dağıtacak kanallar artık yeterli değil. “Bilgi”nin kendisi gitgide daha yoğun ve sıkışık bir bir hal alarak, daha kısa, daha hızlı iletiliyor. Çeşitli medya kanalları sayesinde değişime uğrayan algı kodlarımız, bilgi akışının hızına ayak uydurmaya çalışıyor. Aynı anda bir çok hareket eden görüntü ve mesaj algılamaya alıştırıldık. Sürekli bilgi akışını takip etmeye çalışıyoruz, ama yeni multimedya mobil ve kablosuz ağlardaki muazzam büyüme dahi bu hıza yetişemiyor.

Bu farklı medya kanalları arasında televizyon, küreselleşen dünyanın tüketimine eşdeğer hıza sahip olan kült bir aygıt. Telegörsel akış, 72 dpi’lık drajeler halinde toksik merak akıtarak, bilinçsiz bir bağımlılık yaratmak üzere programlanmış. İleri-geri sıçrayan dijital görüntüler ve metin kodlarıyla, geniş zaman kipi içinde makineye dayalı olarak aşırı veri yüklü ağlar üzerinde yok oluyor. Kapitalizmi deşifre eden gürültülü bir makine parçası; kendi kodunu çözen “zaman” referansı tarafından naklettiği herşeyin içeriğini filtreleyip eriten, fütursuz bir mekanizma.

Diğer bilgi teknolojileriyle birleşmesine rağmen, prototip arayüzleri yüzünden hızı ve yoğunluğu hâlâ ekrana dayanmakta. Gelen veriler artıyor, ancak alet “olması gereken” arayüzlerle katmanlanarak aynı, eski makine/işletim mantığıyla işliyor.

Aynı anda çok sayıda, farklı bilgi aktarmak üzere tasarlanmamış olan televizyon, güncel dijital ortama ayak uydurmaya çalışıyor. Ancak bir medya olarak tökezlemeye başlıyor: ne sonsuz dijital veri taşıyabiliyor, ne de artık geleneksel anlamda anlaşılabilir; garip bir şeye dönüşüyor.

Geleneksel medya, yeni bilgi toplama ve paylaşma yöntemlerine ayak uyduramıyor. Yine de “yeni” medya ile rekabet etmek zorunda olduğunun farkında: öyle bir yeni medya ki, eski medyanın bilgi toplama, tutma, dağıtma ve paylaşma stratejilerine meydan okuyor. Kontrolü elinde tutan mekanizmalar ve güçler, ister istemez televizyon üstünde ekranlara sığmayan bir yük oluşturuyor. Telegörsel akış artık bu yükü kaldıramıyor, bunu da açıkça belli ediyor. Zamanı

RAWIT 512
UNRECORDED

CONGESTION IN DATA FLOW*

There is a constant accumulation of information production. The indexing protocols of information become more sophisticated each and every day. Nevertheless, the channels to distribute information are no longer sufficient. “The information” itself is becoming more condensed and compressed, shorter and faster. Our perception codes have been changing through various media,; we are trying to adapt to the pace of information flow. We have been trained to perceive several moving images and multiple messages at a time. We are actually in a constant process of pursuing the information flow, but even the enormous growth of new multimedia mobile and wireless networks cannot keep up with the pace.

Among these various media, television is a piece of cult apparatus with a momentum on par with the consumption mechanism of our globalized world. The televisual flow is formatted for unconscious addiction, providing toxins of curiosity in 72 dpi tablets. With forward and backward leaps of digital images and text codes, the overloaded data network offers virtual timelessness indexed to real time and the machine. It is a noisy piece of machinery which deciphers capitalism; a frantic mechanism which filters and melts the context and content of everything that it conveys through the ‘time’ reference which decodes itself.

Despite the merge with other information technologies, its speed and intensity still continues to be pinned to the screen through prototypical interfaces. The data flow is mounting, but the apparatus itself is transmitting data through the same machinery/operation logic by “supposedly” layering interfaces.

Not deliberately designed for conveying plentiful and diverse information at a time, television strives to adapt to the contemporary digital milieu. Hence, televisual media wearily fails and mutates into something that is neither capable of carrying infinite digital data, nor graspable in the conventional manner.

Conventional media resists new methods of gathering and sharing information. Yet it is well aware of the fact that it has to compete with the “new” media: a new media which challenges the collecting,



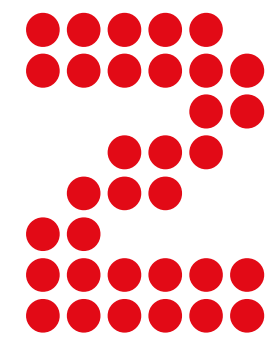
Erhan Muratoğlu, I/O Information Overbloated, © 2006

mümkün olan en küçük parçalara bölerek yüklü verileri sığdırmak mümkün olmuyor. Zira artık insan algısının boyutlarını çoktan aşmış durumda.

*Metin, “Congestion in data flow: I/O Information Overbloated”, Static Issue 02: Trafficking, Başak Şenova, editör: Irini Marinaki ve Konstantinos Stefanis, London Consortium, 2006”dan alınmıştır.
<http://static.londonconsortium.com/issue02>

possessing, distributing and sharing strategies of old media. Controlling mechanisms and powers unintentionally pressurize television to bear a load that just can’t fit through the screen. Televisual flow can no longer bear the load, and this shows. Dividing the timeline into the smallest possible time-frames does not help in cramming the massive data; it has already travelled far beyond the limits of human perception.

*The text is extracted from “Congestion in data flow: I/O Information Overbloated”, Static Issue 02: Trafficking, Basak Senova, ed. by Irini Marinaki and Konstantinos Stefanis, London Consortium, 2006.
<http://static.londonconsortium.com/issue02>



BAŞAK ŞENOVA

KAYITSIZ

*“... yabancı ve uzak olduğu halde empati kutusu aracılığıyla
anında ulaşılabilir olan bir yer”.*
Philip K. Dick, Androidler Elektrikli Koyun mu Sayarlar?, 1967

Mekan kavramının algı yoluyla yeniden kurulumu duyularımız, bellek, tarih, bilinç hatta teknoloji gibi birçok veriyle kesintiye uğramaksızın devam eden bir süreçtir. Kaydedilmesi imkansız, anlık fragmanlardan oluşur. Geçici, değiştirilmiş, tasarlanmış, yüklenmiş fragmanlar.

Mekanla ilgili kabul gören herhangi bir algılamanın tarihselleştirilmesi ve siyasallaştırılması kaçınılmazdır. Mekanı bireysel olarak algılamamıza rağmen, bu algıyı kodlanmış toplu “gerçeklik” olarak eş zamanda tekrar işleriz. Yine de birçok gerçeklik vardır, dolayısıyla “kodlanmış olması”, “bir tek” tarih ve/veya bellek yaratmak için yeterli değildir. Aynı mantıkla, herhangi bir şey kaydetmenin mümkün olabileceğini düşünmek yanıltıcı olur. Kaydetmek öznel bir eylemdir; her bir kayıt işlenmemiş verinin tümüyle gelişmiş bir sonuca dönüştürülmesini gerektirir ve bu sonucun her zaman için sınırları belirlenmiştir. Tekrar harekete geçebilen tek algı, mekanın yarattığı değil, bizim kodlanmış gerçekliklerimizle ve olaylarla örülü “yapılandırılmış” belleğimizle oluşandır. Herhangi bir tanımlı “mekan” devamlı değişim içindedir —hızı ne olursa olsun. Ne var ki, bu tanım bizim gerçekliklerimizi, dünyayı nasıl algılayacağımızı, hayatımızı bu gerçeklikler üzerinden nasıl yaşayacağımızı belirler.

Bu bağlamda, “Kayıtsız” sergisi, bizi kuşatan gerçeklikleri algılayışımızda önemli bir etken olan mekan kavramını ele alıyor. İzleyiciyi, içinde bulunduğu fiziksel mekandan koparıp, işlerin kurduğu mekanların gerçekliğine yönlendirmek amacıyla tasarlanıp dönüştürülen galeri mekanı, izleyicinin görsel ve işitsel algısıyla veri alışverişini en aza indiriyor. Mekanın karartılmasıyla (i) galeri mekanının fiziksel verilerini silmek¹, (ii) birbirine eş karanlık

1- Basit müdahalelerle -,galeri mekanını duvarlarla bölerek, bazı kısımlarını kapatarak, duvarları siyaha, tavanı koyu griye boyayarak, zemini siyah halıyla kaplayarak, girişte izleyicinin yolunu kesip, galeriye girme yönlerini belirleyen duvar örerek.

UNRECORDED

*“...but that of some place alien, distant, and yet, by means of
the empathy box, instantly available”.*
Philip K. Dick, Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1967

The perceptual re-construction of the notion of “space” is a continuous process, generated by diverse inputs such as our senses, memory, history, consciousness, as well as technology. It is a process, consisting of momentary fragments that are impossible to record. They are temporary, augmented, designed, and loaded.

It is inevitable for any affirmative perception of space to be historicized and politicized. Indeed, we do perceive any aspect of a space “individually”, but simultaneously re-process this perception as coded collective “reality”. Yet, there are multiple realities, therefore being “coded” is not enough to produce “a single” history and/or memory. In the same line of thought, to subscribe to any kind of “recording” would also be an illusionary act. Recording is a subjective act as each recording requires a transformation of raw data into a fully enhanced result and this result is always framed. The only perception that can be re-enacted derives from our coded realities and from our own “constructed” memory of events, not necessarily constituent of “spaces”. Any defined “space” is in a flux of change -whatever its pace. Yet, the very definition determines our realities, how we perceive the world, and live our life through these realities.

In this respect, the exhibition “Unrecorded” looks at the notion of space as a decisive factor in our perception of the realities that surround us. The exhibition space is deliberately designed to minimize the interaction between the data input of physical space and the audio-visual senses of the viewer, pulling the viewer into the realm of each work. The deployment of darkness serves to (i) erase the traces of the actual space¹; (ii) to create a sense of

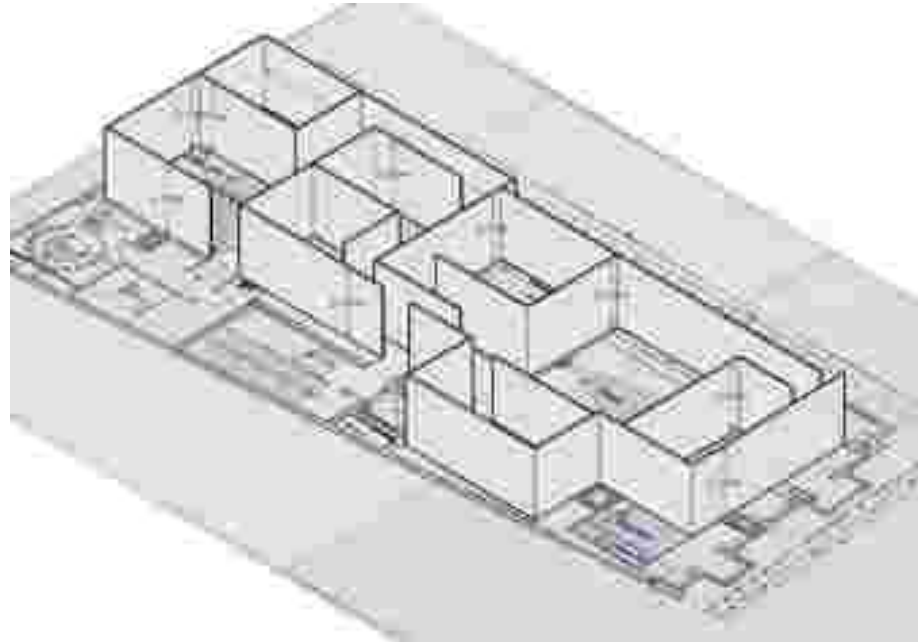
1- Through simple interventions -building walls, closing certain parts down, painting the walls black and the ceilings dark grey, using black carpeting, and changing the direction of the entrance.

koridorlarla yön duygusunu kaybettirmek², (iii) havada asılı olma hissi yaratarak, mekandan işleri koparmak amaçlandı. Bu doğrultuda, her bir iş diğerine yönlendirerek, her izleyicinin farklı bir rota çizmesini sağlıyor. Biçim, boyut ve ölçek olarak farklı odalar/mezanlar labirent benzeri çatallanan koridorlara açılıyor. Ayrıcalıklı bir açıdan mekânın tamamını görme şansı olmadığı için, izleyici mekânın bir parçası haline geliyor ve bir sonraki durağının neye benzediğini hiçbir zaman tahmin edemiyor. Ortaçağa ya da Barok döneme ait bahçelere referansla, Kristian Veel “labirentin kontrol edilen düzensizliğin bir parçası olduğunu” belirtir (2006: 6). Ancak bu tasarımda, izleyicide karmaşaya düşmeden –birden fazla çıkış yolu vererek– düzen ve kontrol hissi –hatta gözetleniyor olma hissi– yaratmak amaçlanmıştır. Dahası, her bir iş bir “network”ün diğerlerinden bağımsız düğüm noktası olarak ayrı odalarda/geçişlerde/mezanlarda konumlanmıştır. Bu networkte sergideki işler her bir izleyicinin “okuma”sına bağlı olarak mekân-zaman uzamında yeniden yerleşiyor, birbirleriyle yeni linkler kurarak, alternatif izlekler sunuyorlar.

2- Yine de, serginin yönlendirme sistemi yalın ve olabildiğince açık olarak tasarlanmıştır.

disorientation by creating identical dark corridors²; (iii) to isolate works from the space through creating a floating effect. Thus, each and every work leads to another, through a unique navigation established by each viewer. A multi-path maze-like corridors open up to rooms/spaces differing in shape, size and scale. Therefore, the viewer can never estimate what the next stop will look like, since there is no possibility for the viewer to see the totality of the space from a privileged perspective; s/he is always in it, therefore becomes a part of it. In referring to medieval and baroque gardens, Kristian Veel points out that 'the labyrinth was regarded as a controlled piece of disorder' (2006: 6). Yet, in this design, the aim is to raise the feeling of control -even surveillance- and order over the viewer, but without creating the sense of confusion -enabled by the existence of multiple exit routes. Moreover, each work is located in a separate room/passage/space as independent nodes of a network. In this network, works in the exhibition are re-positioned, re-linked in space-time relative to the “reading” done by each viewer, building alternative paths.

2- Still, the exhibition's navigation system was designed to be simple and open.



KAYITSIZ UNRECORDED

Loş koridorların duvarlarında, yeri yakın olarak yerleştirilen kırmızı spotlar izlendiklendiklerinde işlere ulaştırıyor. İzleyiciye ön bilgi ya da harita verilmiyor. Böylece, izleyicinin dikkati, onu tekil bir deneyimle kendi seçtiği rotadaki işleri, kuracağı düzeni ve her işin olduğu ayrı mekanlarda ne kadar zaman geçireceğini belirliyor. Kırmızı LED’lerden oluşan isimlikler, mekânın kayıtsız belleğine eş, sabitlenemiyor, sürekli akıyor.

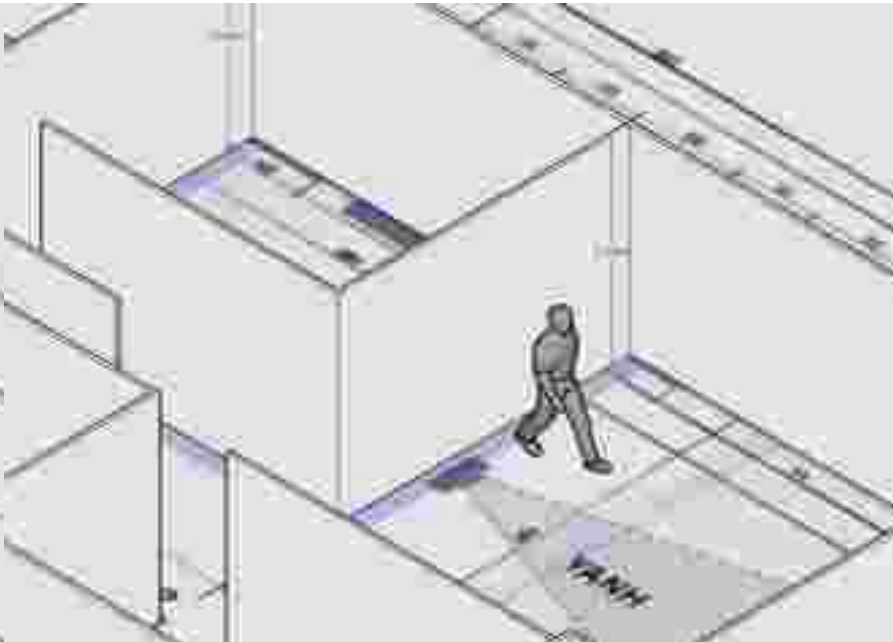
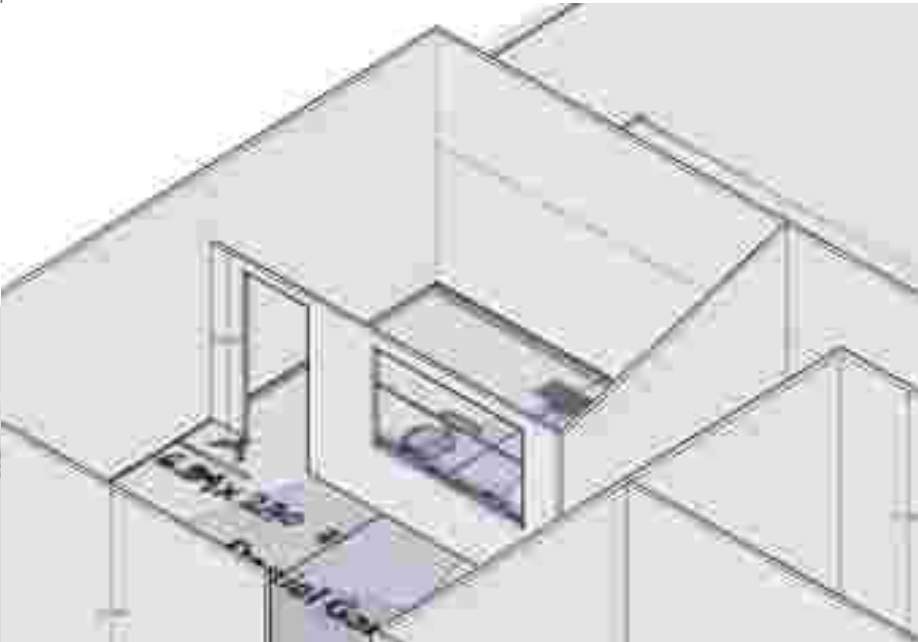
Serginin mekansal tasarımıyla koşut olarak, işler “mekan” kavramının tutarsız oluşumunu vurguluyor. Sergilenen işler, kendi arayış yolları, gözlemleri ve yaklaşımlarıyla, algı kodlarını çözüp yeniden kurguluyor. Bu işler, mekânın fiziksel yapısını, “medyatize” edilmiş mekânın içeriğini, gerçekliklerin ve mekân algılarının çatışmasını, durumlar ve mekânları, enformasyonun akışını, anlatıyla kurulan mekânları sorguluyor.

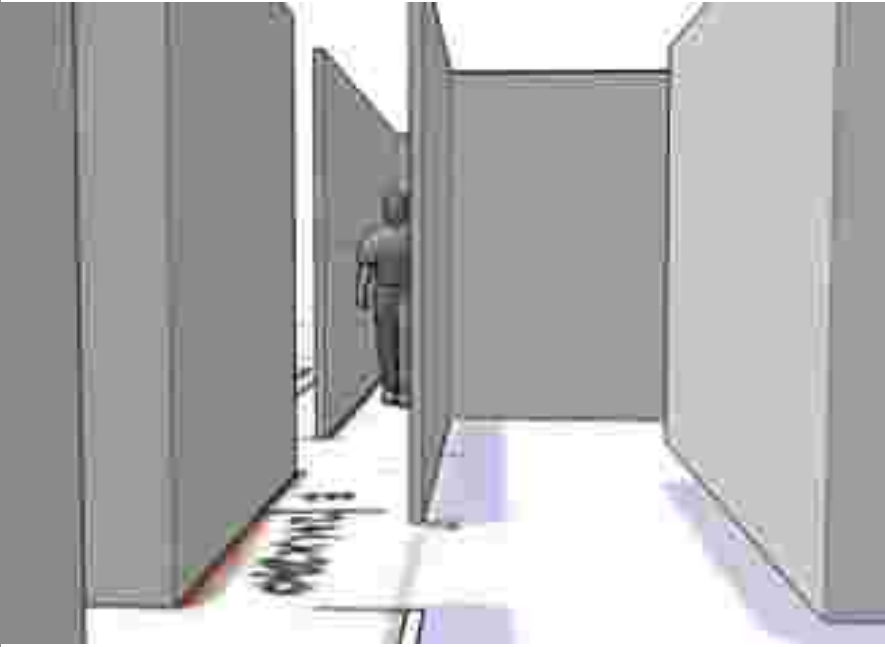
Daniel Garcia Andujar’ın işi “Hack Manzara”, mekânı ikiye ayırarak işliyor: dışarı ve içerisi. Dışarı, içerisine pencereler –fiziksel pencere ve üçüncü pencere olarak ekranlar– yoluyla hükmediyor³.

3- Paul Virilio “üçüncü pencere” terimini dünyayı taşıyan anne rahmini simüle eden televizyon metaforu olarak kullanır.

The corridors are dimly lit with red spotlights on the walls near the floor, which, when followed, lead to the works. No map or any other prior information is made available to the viewer, so the viewer's attention provides her/him with a unique experience through the navigational route s/he chooses, the order of the works visited, and the time s/he chooses to spend in each node. Thus, the nametags are made out of red LED, and the text/info, just like the unrecorded memory of a space, does not freeze, but rolls recurrently.

Parallel to the spatial design of the exhibition, the works underline the vacillated constitution of “space” as a notion. These works unfold and restructure all possible perceptual codes regarding the notion of the “space” through their own inspections, observations, and approaches. They present questions regarding the physicality of the space; the content of mediatized spaces; the clashes between realities and perception of spaces; spaces and situations, where a previously ascribed meaning is discharged; and narrative spaces.





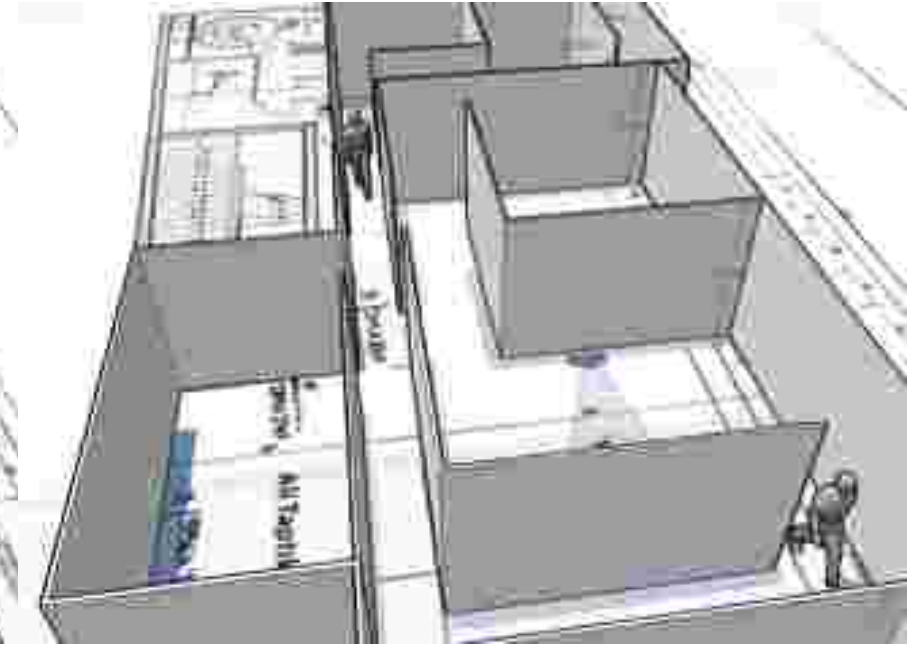
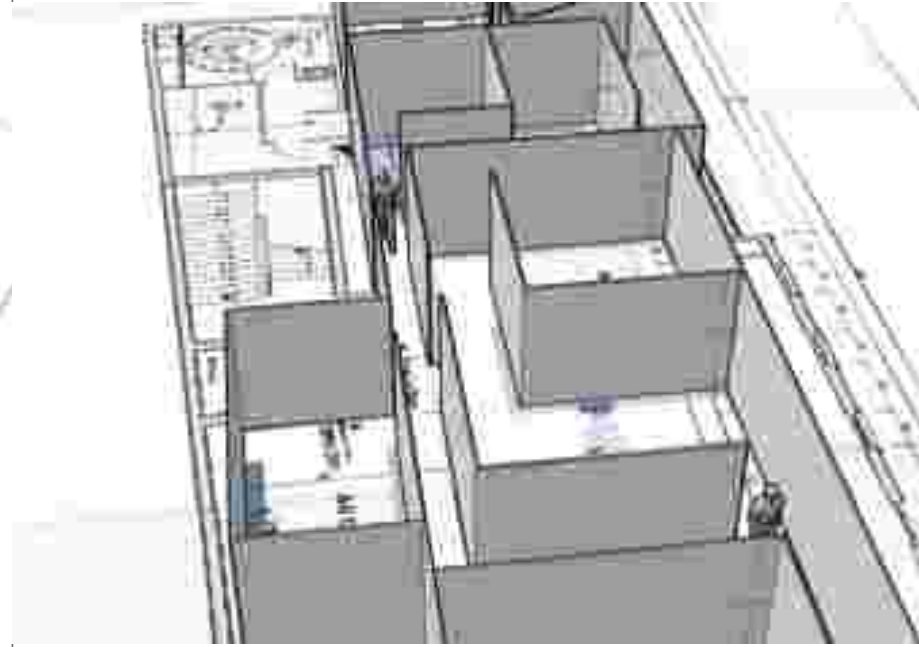
İçerideki izleyici/kullanıcı/konuk “hack” edilmiş manzaranın “şimdiki zaman” görüntülerini yaratabilir. Bu manzaraların şimdiki zamanda olma hali, aynı televizyon gibi canlı yayın olma özelliğinden kaynaklanır. Ne var ki, katılım durumu göze alındığında böyle bir aygıt için şimdiki zamanda olma halinin yanıltıcı bir varsayım olduğu görülür.

Araç gereçler ve teknik müdahaleler kaydetme, aktarma, ve yayın alma süreçlerine dahil edildiği için televizyonun yayınının ya da herhangi bir kameranın şimdiki zamanda olma halinin herhangi bir görüntünün dolaysız aktarılan aslı için kanıt oluşturması mümkün değildir. Telegörsel görüntü zaman ve mekanla ilgili karelerin “sonrasında” ya da “öncesinde” üretilmez; zaten bunlar aygıtın çalışma ölçütleridir⁴. Dolayısıyla, görüntünün ve sesin elektronik üretimi televizyon ekranında ve canlı kamerada potansiyel olarak

4- Richard Dienst televizyonun çalışma ölçütlerini iki kavram üzerinden açıklar: “durağan zaman” ve “otomatik zaman”. Durağan zaman “mekanik hareketlerle bir görüntünün hareketinin bölünmesidir”, otomatik zaman ise “başka bir mekanik hareketle, bir hareketin eklemelenmesidir.” (1994: 159-160). Otomatik zaman devamlılığı imlerken, durağan zaman görüntü kümelerini biraraya getirerek, düzenleyerek, birleştirerek görüntüyü dilimlere ayırır.

Daniel Garcia Andujar's work, “Hack Landscape”, operates by dividing the space into two: the outside and inside. The outside dominates the inside through windows -an actual window and screens that form a third window³. The viewer/user/guest in the inside is able to generate “present time” projections of “hacked” landscapes - images hacked from live cameras. The present-ness of these landscapes seem to be inhabited in their faculty of being a live broadcast, just like television. However, taking the instance of participation as a point of convergence for the “live-ness” of such an apparatus would be a deceptive deliberation. Since instruments and technical manipulations are inserted in the processes of recording, transmission, and reception, it is impossible to consider the “live-ness” of television or any other camera to be something direct and actual. The televisual image is not produced “after” or “inside” its temporal and spatial frames; rather, these

3- Paul Virilio uses the term “third window” as a metaphor for television that simulates the mother womb carrying the entire world.



şimdi ve buradadır. Deborah Esch şimdiki zamanı, “yanlışıyla” “canlı” dediğimiz sinyalin, retorik, zamana bağlı ve ideolojik koşullar üzerine tepki vermekteki başarısızlığı” yöneten uygun zaman kipi olarak açıklar. (1993: 76). Andujar’ın işi kaçınılmaz olarak “telegörsel gerçeklik ve algının canlı olma haliyle kurulmasına” dayanan savın içerdığı yanlışıyla ilgili sorgulamaları içeriyor.

Bu iş aynı zamanda bizi gözetleyen güvenlik kameralarını da hack ediyor. O zaman hack etmek ne demek? Kim kimi gözetliyor? Hack etmenin fiziksel ve etik sınırları nasıl tanımlanabilir? Google sonuçları her ne kadar binlerce kamera seçeneği sunsa da hack etme özgürlüğü kameraların konumları ve hareketleriyle sınırlıdır. Bu işle izleyici, daima “şimdiki zaman”da dünyadaki herhangi bir yeri ve istediği zaman dilimini seçebilir.

are working dimensions of apparatus⁴. Thereby, the present-ness of electronic productions of image and sound are potentially always present on the television screen, and likewise on live camera. Deborah Esch elucidates “the present” as the appropriate time which could direct “the failure to reflect on the rhetorical, temporal, and ideological conditions of the signals we mistakenly call ‘live’” (1993: 76). Andujar's work inevitably raises questions about this mistake that consists in the argument of “televised reality and the perception constructed by this live-ness”.

The work, at the same time, hacks surveillance cameras that monitor us. What is hacking, then? Who monitors who? Who hacks who? And what are the physical and ethical limits/borders of hacking? This freedom of hacking is also limited by the locations and

4- Richard Dienst explains the working dimensions of television through two concepts: “still time” and “automatic time”. Still time is the “breaking of one movement of images by a kind of mechanical movement”, whereas automatic time is “the extension of a movement by another kind of mechanical movement”. (1994: 159-160). While automatic time refers to continuity by gathering, arranging and combining sets of images, still time slices off images.

Ancak veri akışıyla ilintili bu “şimdiki zaman”, seyirlik için giderek büyüyen taleple doğru orantılıdır. “Şimdiki zaman”, veri akışını olası kılan araçların dinamiği sayesinde, enformasyon ve yanlış enformasyonun eşitlendiği aşırı enformasyon yüklemesiyle de aynı zamanda ilgilidir. Bu doğrultuda, Zhou Hongxiang’ın videosu “Kırmızı Bayrak Dalgaları” (Hongqi Piao) bir arama motoru gibi, sıra takip etmeksizin birbiri ardına sorular yöneltir. İkonlar, semboller ve çoğu metaforik sahneler şeklinde verilen yanıtlar, arama motorundan çıkan slogan, deyimler ve ilkelerden oluşan sonuçlar gibidir. Her sahne, oluşan bakış açısını sözel anlatım çerçevesinde gösteren bir zaman-mekan gerçekliği oluşturur. Böylece bu video, yönetimin zorunlu gördüğü gerçeklikten sapan ve bunu kıran başka gerçekleri oluşturabilecek birçok alternatif yol önerir. Ülke yönetimine yöneltilen bunun gibi tehditler, Çin hükümetinin Google arama motorunu yasaklamasına yol açmıştır.

Kate Armstrong’un işi “Yol”da, gerçekte var olmayan “bir mekan” ve anonim bir şahısla ilgili anılar yaratarak, burada “okuyucu” rolünde olan izleyicinin kendi zihninde fiziksel mekanı tamamlamasını amaçlar. İşin düzenleniş şekli, seyircinin paternler yoluyla mekanı oluşturan tüm niteliksel bileşenleri kavramasına yol açar. Bu açıdan bakınca iş tamamen paternleri bulmak, algılamak ve deneyimlemekle ilgilidir. Bir kodun öge kümelerinin düzenlenmiş bir sistemden oluşması gibi, (bulunan, deneyimlenen, okunan, ve oluşturulan) bu paternler de her bir ziyaretle, anlatının öznesi anonim kişi ve izleyicinin mekansal algılamasına dayanarak matematiksel bir sistematiğe yeniden oturtulur. Armstrong’un işi de, diğer işler gibi, doğrusal bir çizgi ya da konu düzeni getirmekten kaçınır. İşe herhangi bir noktadan girip çıkmak mümkündür. Bu yapı, kaçınılmaz olarak, ayrıntı seviyesinin tümüyle “okuyucu”nun içine girdiği miktarda belirlendiği, ağlarla örülmüş, birbirine bağlı mekanlardan oluşur.

Banu Cennetoğlu’nun ışıklı kutusu “Aksakışleyenler #6”, tarihle yüklü olan Anıtkabir’den bir kesit gösterir. 45 derecelik bir açıyla mekana yerleştirilen ışıklı kutuya izleyici yukarıdan bakar, bu açı izleyenin algısını yönlendirmeye başlar. Sonra, ayrıntılar yavaş yavaş izleyiciyi rahatsız etmeye devam eder: fotoğraftaki insanlardan daha iri ve uzun olan çimler; bu resmi mekan için uygun olmayan,

capacity of the cameras, despite the Google results which offer thousands of camera options to choose from. In this case, the viewer can potentially choose amongst various time slices and locations from all over the globe in the very “present” time.

Yet, this present time is correlated with the data stream which depends on the rising demand of the spectacle. It also corresponds with the overloaded information where information and disinformation are equalized by the dynamics of an apparatus which enables data streaming. In the same line of thought, Zhou Hongxiang's video work "The Red Flag Flies" (Hongqi Piao) acts like a search engine, asking numerous successive questions regardless of order. The answers in the form of iconic, symbolic, and mostly metaphorical scenes, are like search results that display slogans, idioms and mottos. Each scene constructs a space-time reality that visualizes the constructed perspective within the realm of oral narratives. Thus, the work offers many alternative paths that might lead to many other alternative realities that would bend and break the rigid frames of the reality dictated by authority. Such threats to the domination of the country has brought on the Chinese government's ongoing ban of the Google search engine.

Likewise, Kate Armstrong's work, “Path”, constructs a fabricated memory “of a space” as well as of an anonymous person, and expects the viewer, who is “a reader” in this work's context, to complete the physicality of the space in their minds. The organization of the work enforces the audience to grasp all the qualitative components that constitute space through patterns. In this respect, this work is all about detecting, perceiving, and experiencing patterns. Just like a code being an organized system of a set of elements, these (detected, experienced, read, constructed) patterns are mathematically systemized on each visit, and are based on the spatial perception of “the anonymous” person in the work and viewer. Armstrong’s work refrains from dictating a linear order and/or plot organization, as do the other works in the exhibition. It is absolutely possible to enter and exit the work from any point of preference. This structure inevitably constructs an interwoven web of interconnected spaces, where the quality of intricacy is fully dependent on the immersion of “the reader”.

gelişigüzel giyimli insanlar, kolunda pazar çantasıyla gelen bir ziyaretçi; bayrak direğinin taşmış boyası. Fotoğraflanan, bir makettir, mekanın kendisi değildir; her şeye rağmen bu yalnızca bir fotoğraftır.

Kati London, Thomas Duc, Laila El-Haddad, Dan Phiffer ve Mushon Zer-Aviv tarafından gerçekleştirilen bir proje olan “You are not here” (Burada Değilsiniz), sözlü hikayelerle haritalar üstündeki noktaları birleştirir. Gerçek bir mekanla bağlantı kurarak haritadaki herhangi bir noktayı görmeye çalışmak zaten yeterince zor bir iştir. Ancak burada izleyicinin daha önce hiç görmediği bir yeri canlandırmaya çalışması daha da fazla çaba gerektirir. Bu iş, mesafe ve sınırları yok etmenin “imkansızlığının” altını çizer. Farklılık ve mesafe yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinseldir. Haritalar eşliğinde, turizm stratejisiyle işlenen ayrıntılı anlatım ve tarihsel veriler, aradaki mesafeyi iyice açarak kültürler, coğrafyalar ve toplumlar arasındaki kayıtsızlığın da boyutlarına dikkat çeker.

Ali Taptık’ın fotoğrafları biraraya getirilince bir seri veya bütünlük oluşturmaz. Dolayısıyla bu fotoğraflar anlatıma dayalı “fotoğrafçılığın” belgesel yapısına aykırıdır. Ayrıntılardaki zenginliğe rağmen zaman-mekan koordinatları konusunda herhangi bir ipucu vermezler. Yerleştirilmiş bellek sahnelerinin anıları oluşturmaları gibi, fotoğraflardaki ayrıntılar da izleyicinin kendi anlatımını yapılandırılacak anıları harekete geçirir. Bu kareler izleyiciyi içine çekmez; birbiriyle ve izleyiciyle olan mesafeyi korurlar. Tekinsiz. Tanımlanmamış. Kayıtsız.

Negar Tahsili’nin videosu ise tüm zamanların en çok kaydedilen olayına kendi yorumunu kurnazca yansıtır. 9/11 olayı, medya tarihinin en çok kopyalanıp dağıtılan görüntüsü haline gelmiştir. Böylece bu olay medya görüntüleri sayesinde dünyadaki kolektif hafızaya kazanmıştır. Buna rağmen, bu olay farklı coğrafyalarda farklı algılanmıştır. Tahsili’nin kısa videosu, kurmaca bir dünya haritası üzerinde dünya görüşü benzeşen bölgeleri imleyen sınırları gösterir. Televizyon haberlerinden alınan ses kayıtları, iyi bilinen ve neredeyse jenerik hale gelen felaketlerin görüntüsünü çağırır: hava bombardımanları, patlamalar, çaresizlik içinde ağlayan ve bağırın insanlar. Ancak Tahsili’nin videosunda bu görüntüler yer almaz. Kamera, el çizimi bir harita üstünde kümeler halinde hareket

Banu Cennetoğlu's light box, “Dysfunctionals #6”, displays a segment from a historically charged place - Anıtkabir, the monumental mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, located in the capital city of Turkey. The light box greets the viewer from a 45 degree angle and starts it's perceptual play with the viewer as the viewer looks at the box from above. Then, one by one, the details begin to agitate the viewer: the length of the grass in comparison with the people in the photograph; the casual outfits of the visitors; the market bag carried by one of the visitors in this formal site; the careless paint on the flagpole. It is a maquette of the site, not the site itself; yet, it is just a photograph.

“You are not here”, a project by Kati London, Thomas Duc, Laila El-Haddad, Dan Phiffer, and Mushon Zer-Aviv, connects spots on maps through oral stories. Visualizing a spot on a map through the attempt of forming an association with an actual place is in itself a challenging act, but this time the visualization process requires further effort since the spot corresponding to the location has never been seen and visited before by the viewer. The work underlines the “impossibility” of diminishing distances and borders. The difference and distance are not only physical, but also mental. The detailed narration and historical data (which follows a tourism strategy), accompanied by maps, increases the gap and the awareness regarding the scale of indifference amongst cultures, geographies and societies.

Ali Taptık's photographs do not indicate a series and/or form a unity when arrayed. Hence, these photographs are controversial to the documentary nature of “photography”, which is based on narration. Although they are rich with detail, they do not give any clue about their time-space coordinates. In the same way that implanted memory vignettes ground memory sets, the details in the photographs activate the viewer's memory to construct her/his own narration. These frames are not immersive; they keep their distance with each other and with the viewer. Uncanny. Undefined. Unrecorded.

On the other hand, Negar Tahsili's video work wittily reflects her conception of probably the most recorded event of all times. The

KAYITSIZ
UNRECORDED

eden demir tozlarını takip eder. Görünmez bir güç tarafından büyülenmişçesine hareket eden demir tozları, bilinçsizce hareket ederler. Kıtaları geçerek, diğer demir tozlarıyla başka intikam saldırılarına yol açacak çarpışmalara girerler. Sonunda, aslında “bir özden” gelen bu tanecikler, kaçınılmaz sonları olan yok oluşlarıyla yüzleşirler.

Daha geniş bir boyuttan bakıldığında, sergi mekanının fiziksel sınırları, bilgi akışını sınırlayıp kısıtlamaz. Tam tersine, pek çok anlam taşıyan sayısız mekana açılan sonsuz kapı ve kestirme sunar. Sınırlı mekanlarda toplanan tüm bilgiler, biraraya gelerek yeni bir varlık oluştururken, izleyicinin zihninde yavaş yavaş anlaşılabilir hale gelir. Algılamanın üst boyutlarında ele alındığında “Kayıtsız” sergisi, birbiriyle birçok seviye ve katmanda birleşebilme potansiyeli taşıyan anlatımların oluşturduğu bütünsel bir anlatımın mütevazı bir versiyonudur.

event of 9/11 has generated one of the most copied and distributed images in media history. Thus, the event has haunted the collective memory of the world through media imagery. Yet, the event has never been regarded for its similarity to other events in different geographies. Tahsili's short video displays a fictive world map with slightly different borders which indicate like-minded territories. The video's soundtrack and the sound effects, taken from news footage, recalls the moving images of well-known and almost generic types of devastation; air raids, blasts, people desperately crying and shouting. Nevertheless, Tahsili's video does not display any of those images. The camera follows a cluster of iron fillings on a hand drawn world map. The magnetized iron fillings seem to be mesmerized by an unseen power, and follow a trail of unconscious flow. They cross over the continents to clash with other clusters of iron fillings, leading to other raids of revenge. In the end, the whole set of particles, which are in fact “of one essence”, face their inevitable end of total annihilation.

In a heightened perspective, the ultimate boundary of the physical exhibition space does not limit and restrict the flow of information. On the contrary, it opens up endless gateways and shortcuts to a multitude of spaces of many conceptions. The total amount of information stored in finite spaces merges into a new entity, which eventually builds up a sensible knowledge in the viewer's mind. Within a higher level of perception, the exhibition “Unrecorded” presents a modest version of a narrative, consisting of interconnected narratives which carry the full potential of merging with one another on multiple levels and layers.

Virilio, Paul. “The Third Window: An Interview with Paul Virilio”. *Global Television*. Int. Jonathan Crary, Trans. Yvonne Shafir. Eds. Cynthia Schneider and Brian Wallis. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 1991: 185-197.

Dienst, Richard. *Still Life in Real Time: Theory After Television.: Post-Contemporary Interventions*. Eds. Stanley Fish and Fredric Jameson. Durham and London: Duke University Press, 1994.

Esch, Deborah. “No Time Like The Present”. *Culture Lab 1*. Ed. Brian Boigon. New York: Princeton Architectural Press, 1993: 61-78.



Note: In Turkish, the word “kayıtsız” means “indifferent” as well as “unrecorded”.

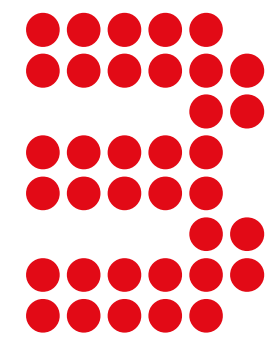






WYITGZ

WYITGZ



BANU CENNETOĞLU

AKSAK İŞLEYENLER #6, 2003-2008

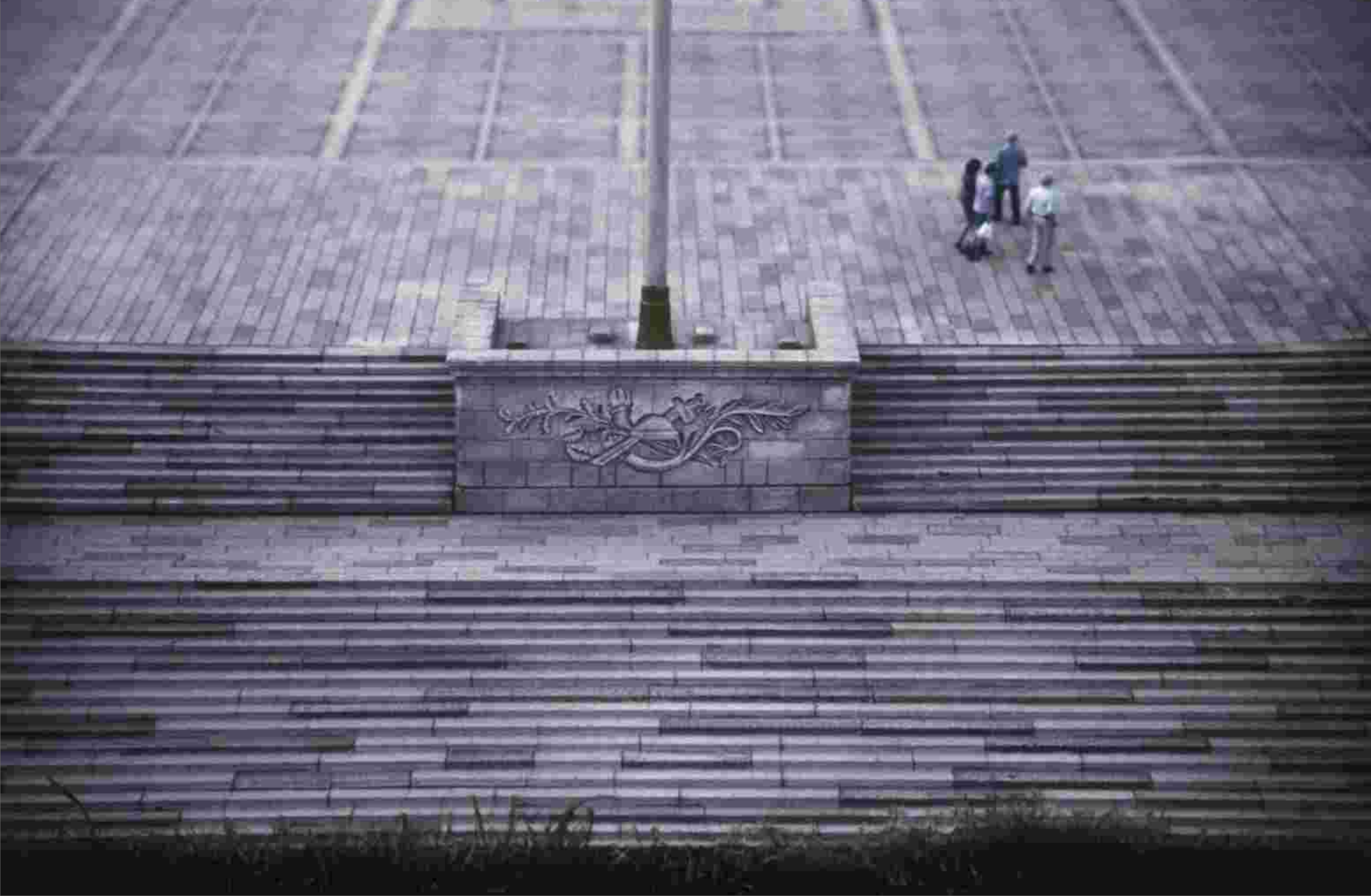
Anıtkabir'in Çankaya yönündeki 28 basamaklı tören meydanına giriş merdivenlerinin ortasında, yüksek bir direk üzerinde Türk Bayrağı dalgalanır. Amerika'da özel olarak yaptırılan 33.53 metre yüksekliğindeki bu direğin 4 metresi kaide altında kalmaktadır. Amerika'da yaşayan Türk asıllı Amerikan vatandaşı Nazmi Cemal tarafından, kendi bayrak direği fabrikasında imal edilerek 1946 yılında Anıtkabir'e hediye edilmiştir. Bayrak direğinin kaidesinde yer alan kabartmada, meşale Türk medeniyetini, kılıç taarruz gücünü, miğfer savunma gücünü, meşe dalı zaferi, zeytin dalı ise barışı simgelemektedir. Kabartma Kenan Yontuç'un eseridir.

DSYFUNCTIONALS #6, 2003-2008

Situated at the center, atop the 28 steps facing Çankaya that lead up to the ceremonial grounds of Anıtkabir, the Turkish flag flies on a high flagpole. 4 meters of the 33.53 meter-long flagpole, custom made in the United States, remains under a pedestal. The flagpole was manufactured by Nazmi Cemal, an American citizen of Turkish origin, in his own flagpole factory, and presented to Anıtkabir in 1946. On the pedestal is a relief where Turkish civilization is symbolized by a torch, offensive military strenght by a sword, defensive military strenght by a helmet, victory by an oak branch, and peace by an olive branch. The relief is the work of Kenan Yontuç.

RAWIT 512
UNRECORDED





DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

HACK MANZARA, 2006-2008

Daniel G. Andújar ve Technologies To The People (TTTP - Halk için Teknolojiler), çeviri gibi, temsil ettikleri toplumdaki sanal iletişim ve bilgi ağlarının geliştirilmesi ve kullanılması konularına özel ilgi duymaktadır.

Halk için teknolojiler, halkın belli bir kesiminin özel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, sanal araçlarla, bedava erişim sağlar. Foucault'nun kendi kitapları için önerdiği "araç-gereç kutusu" benzeri kullanım prensibinin tam anlamıyla uyarlandığı – bilimsel olmaktan çok sosyal olan, düşünüp taşınmak yerine daha çok katılımcı olmayı seçen bir teknolojinin, felsefenin yerini aldığı- e-projeler geliştirirler.

Bu e-projeler özgür sanal alanlar olduklarından, kullanıcılar arasında gerçek diyalektik çatışmalar oluşmasına yol açarlar: Toplumun bir “mimesis”ini kurarak anlaşmazlıklara çözüm getiren bir mikro-topluluk.

Erişilebilirlik, bireysellik, güvenlik vb. gibi unsurlar, bu toplumu oluşturan dünyayı geniş seçenekler arasından ve özgürce seçerek kurabilme olanağını sunar.

Bu kurulum, elbette ki, varolan kültürel modellerin gerçek gereksinimlere göre uyarlanarak, her kullanıcının kendi ihtiyacına, zevkine ya da tercihine göre sosyal ortamını organize etmesine dayalıdır.

Bu anlamda *Hack Landscape*, kişiselleştirilmiş araçların geliştirilmesinde bir aşamayı daha temsil eder ve sembolik bir bakış açısından, sosyal ortamın kendisinden türeyen bir sosyal modeli en iyi temsil eden enstalasyonlardan birini oluşturur.

Karşıt görüşler arasındaki çelişki en baştan kendini gösterir.

Projeksiyon sisteminin görünür olmasıyla, odanın iç mekanının sağladığı yanılsama arasında oluşan karşıt etkiye; projeksiyonla yansıtılan görsel-işitsel materyalin kurgu ve gerçeklik arasında

HACK LANDSCAPE, 2006-2008

Daniel G. Andújar and Technologies To The People (TTTP) have taken particular interest in the development and use of virtual communication and information networks, such as translation, at the level of society in which they originate and which they represent.

Their e-projects set out to respond to specific genuine needs of a certain sector of the population, through instruments based on virtuality, free access, and an almost literal transcription of the Foucaultian "tool box", where philosophy is replaced by a type of technology that is more social than scientific, more participatory than contemplative.

As they are virtual spaces of freedom, they become places that generate real dialectic conflicts between users: a micro-society that settles its differences as a mimesis of society.

Elements such as accessibility, individuality, security, etc. lead to the possibility of constructing the surrounding world around the space, with the added advantage of a wide range of options and free selection.

Obviously, this construction is based on existing cultural models tailored to the real demands of each user, including the organisation of their milieu in accordance with their needs, tastes or preferences.

In this respect, *Hack Landscape* signifies one more stage in the development of personalized tools and perhaps constitutes one of the installations that best demonstrates, from a symbolic point of view, this social model supported around the construction of the milieu itself.

The conflict between antagonists is clear from the very beginning.

In addition to the aforementioned opposing effect between the visible structure of the projection mechanism and the illusion maintained from the room interior, we can also add the opposing

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

gidip gelmesi durumu, iç/dış, iç mekan/dış mekan, ışık/gölge, vb. arasındaki sürekli oyun, bir diğer yandan, gerçek olan ve olmayan arasında öteden beri süregelen ikilem de eklenebilir.

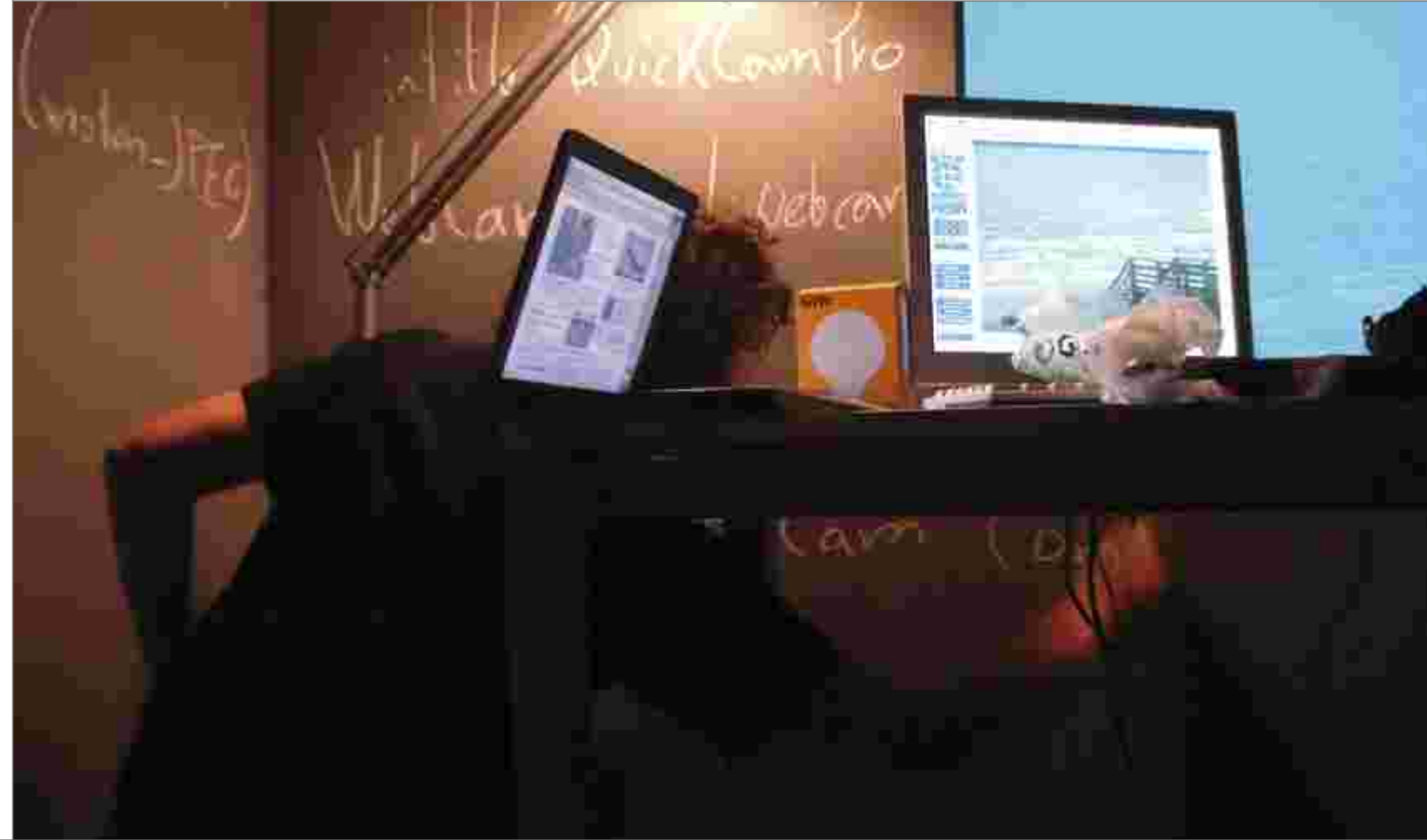
Buna, bize gerçek olarak sunulan ile bizim yanlış olduğunu keşfettiğimiz şeyler de dahildir.

Kültürel ve kişisel yapılara sahip olan bu iki kavram, genelde yarar veya kusurlar barındırır: iyilik genelde gerçek olmakla bağdaştırılır, yanlış ve gerçek olmayansa kötülük ve itaatsizlikle (bir başka hatalı ve ilginç yakıştırma) bağdaştırılır.

effects of the alternation between fiction and the reality of the projected audiovisual material, the continuous play between inside/outside, interior/exterior, light/shadow, etc., and the eternal dichotomy between truth and untruth.

Or between what is offered to us as true and that which we discover to be false.

These two formal concepts, possessing a cultural and subjective construction, are usually associated with virtues or defects: goodness tends to be linked to truth, whereas falsity and untruths are linked to evil or disobedience (another erroneous and interestingly named concept).



Bu bağlamda, süreç içerisinde tekrar tekrar ve sonsuza değin üretilip, yayılan teknoloji, önceden belirlenen kargaşaları yaratan söylemleri kırmak üzere, içsel ideolojilerinin gerçek eylemlerini örten dış bir imge önerir.

Sonuç olarak *Hack Landscape*, tek bir hiyerarşisi olmayan yatay düzlemde, hem içeride oluşturulan gerçeği, hem de teknik ve kavramsal gelişimine olanak veren fiziksel mekanizmayı ortaya çıkarır.

Bu kısa analizi toparlarken, ortamın nasıl yaratıldığı üzerine dikkat çekme ve topluluk halinde hareket etmekten bireyselliğe geçerken toplumun davranışsal ve ilişki kurma alışkanlıklarını nasıl değiştirdiğine bakmanın önemli olduğunu vurgulamak gerekir.

Hack Landscape kesinlikle günümüz toplumunun felakete sürüklendiği görüşünü taşımaz.

Daha ziyade, uzaktan ve neredeyse objektif bir biçimde bakarak; çalışma alanımızla evsel çevremizi kişiselleştirmemizi sağlayan, çalışma ve kişisel yaşantımız arasında eskiden beri süregelen ayrılığı kaldıran, çalıştığımız ve dinlendiğimiz mekanları birbiri içinde eriten yeni araçları tanıtmayı amaçlar.

Ev/çalışma yeri etrafındaki alanı yaratırken, bu süreç dış mekanı temsil etme sürecinde bir adım daha ilerleyerek, onu sorgular.

Görüş alanımız, biçimleri olduklarından daha uzun gösteren “panoramik görünüş”e mi indirgenmiştir?

Yoksa, kültürel bir oluşumu, bir sentezi bu biçimde görmek, resmin, çerçevenin, pencerenin ya da uçtaki ekranın birebir çevirisi midir?

Şüphesiz, burada, her yerde olduğundan daha da fazla, sonun başlangıcı, sorunun yanıtı, tanımın başlığını oluşturmaktadır.

In this context, technology is used, and in the process is propagated ad infinitum, as an ideal tool for breaking up discourses designed to cause predetermined confusion, to offer an external image that conceals the real actions of its internal ideology.

As a result, *Hack Landscape* reveals, in a single horizontal and dehierarchised plane, both the construction of the reality of the interior and the physical machinery that makes its technical and conceptual development possible.

By way of rounding off this very brief analysis, it is essential to emphasize to the concept of creating the environment itself, to the way in which society has changed its behavioural and relationship-related habits in moving from collective uses to individualised modes.

Hack Landscape is in no way a catastrophic vision of society today.

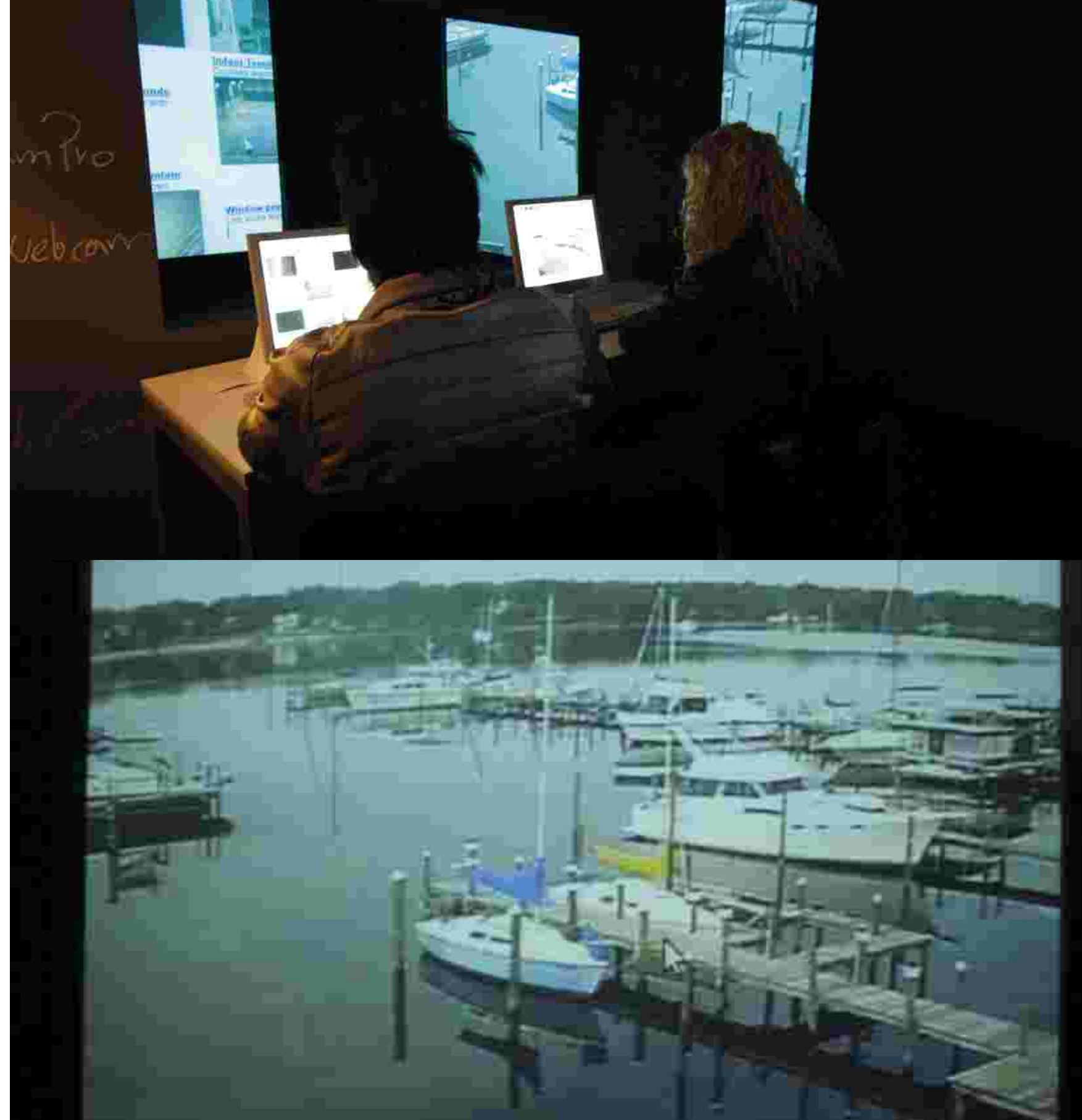
Rather, it attempts to demonstrate, somewhat remotely, almost objectively, new tools for personalising the professional and domestic environment, all the time fusing the historical separation between our working lives and personal lives, or between the space where we work and where we rest.

The creation of the space that surrounds this house/study takes another step forward in the process of representing the exterior and questions it.

Is our field of vision reduced to a panoramic view, to an oblong format?

Or is this way of seeing a cultural construction, a synthesis, the literal translation of the picture, frame, window or the screen in the end?

Without question, more so in this than in any other case, the end is the beginning, the question is the answer, the definition forms part of the heading.





ZHOU HONGXIANG

KIRMIZI BAYRAK DALGALANIR, 2003

“Kırmızı Bayrak Dalgalanır” video çalışması mevcut olan görsel ve kavramsal algılamayı sorulayarak, imgelerin gücünü ifade edecek yeni bir anlatım bulmaya çalışır.

"Kırmızı Bayrak Dalgalanır", simgesel ve mecazî imgeleriyle, bir dönemin fanatik – aynı zamanda geçici olmaya mahkum- konumunu ortaya koymaya çalışır. Mao’cu şiirler, sloganlar ve ikonlar, göz kamaştırıcı bir ikonoklazm ile zaman ve mekan arasında geçiş yapan, birbiriyle bağdaşmayan canlı tablolar olarak düzenlenmiştir. Video çalışması, ne hikaye ne de belgesel niteliğindedir. Dikkat çeken bir hikaye ya da anlatım sistemi yoktur: sadece belli bir kültürel olguya odaklıdır. Görüntülerin yer aldığı alandan dahi bağımsızdır.

Yüzyıllık sinema tarihine rağmen, filmler hâlâ aynı anlatım yöntemleri ve görsellikle yönetilmektedir. “Kırmızı Bayrak Dalgalanır” ise hikayesi olmayan bir görsel sanat; diyalog olarak sloganlar kullanan bir görsel sanat; insanların simge olarak kullanıldığı kavramsal bir görsel sanat; ne başrolü ne de ufak rolleri olmayan, profesyonel

THE RED FLAG FLIES (HONGQI PIAO), 2003

The video essay, "The Red Flag Flies" (Hongqi Piao), questions current aesthetic experiences and cognitive perception, and tries to explore a new discourse on the power of images.

The "The Red Flag Flies", with its symbolized and metaphoric images, tries to present a fanatical, yet fleeting status of an era. Maoist poems, slogans and icons are reworked as incongruous tableaux that move across time and place with dazzling iconoclasm. The video essay is neither a narrative nor a documentary. There is no perplexing story and narration system: it focuses on a certain cultural phenomenon. It is even detached from its spatial references.

Despite cinema’s hundred year old history, we still direct movies through the same narrative methods and aesthetic structures. "The Red Flag Flies" is visual art without a story; visual art that uses slogans as dialogues; a conceptual visual art with human beings as symbols; a movie without leading or minor roles; a movie without professional actors. "The Red Flag Flies" provides an alternate reading method. The video essay treats 'image' as a

ZHOU HONGXIANG

KAYITSIZ UNRECORDED

oyuncuları bulunmayan bir filmidir. “Kırmızı Bayrak Dalgalanır” alternatif bir okuma yöntemi ortaya koyar. Bu video çalışması, ‘imge’yi kendi başına bir kültürel strateji olarak işler. Simgesel ve mecazî imgeleri, ulusal şiirleri ve ikonları önemli bölümlere dönüştürür. Filmin akışını, bu bölümlerin oluşturduğu seslerin sürekli ritmi belirler.

distinct cultural strategy. It transforms symbolized and metaphoric images, national poems, slogans, and icons into critical episodes. The flow of the film is directed by the continuous rhythm of sound composed by these episodes.



KATE ARMSTRONG

RAYITS12 UNRECORDED

YOL. 12 CİLT LİK BİR KİTAP ÇALIŞMASI, 2008

Yol, 2005 ve 2007 yılları arasında Montreal'de yaşamış anonim bir şahsın fiziksel hareketleriyle üretilen metinlere dayalı 12 ciltlik bir kitap çalışmasıdır.

2 yıl boyunca, ne zaman bu şahıs halka açık yerlerde kablosuz internete bağlansa, erişimi, bir dizi kurgusal karakterin yaşamını yansıtan görsel, kişisel, kavramsal ve alansal paternlerin varlığını gözler önüne seren metinler tarafından işaretlendi.

Bu davranışsal ve teknolojik irtibat noktaları zaman içinde birikerek, şehirdeki bir yaşantının izlediği paterni hem yansıtan hem de örten karmaşık bir dil oluşturdu.

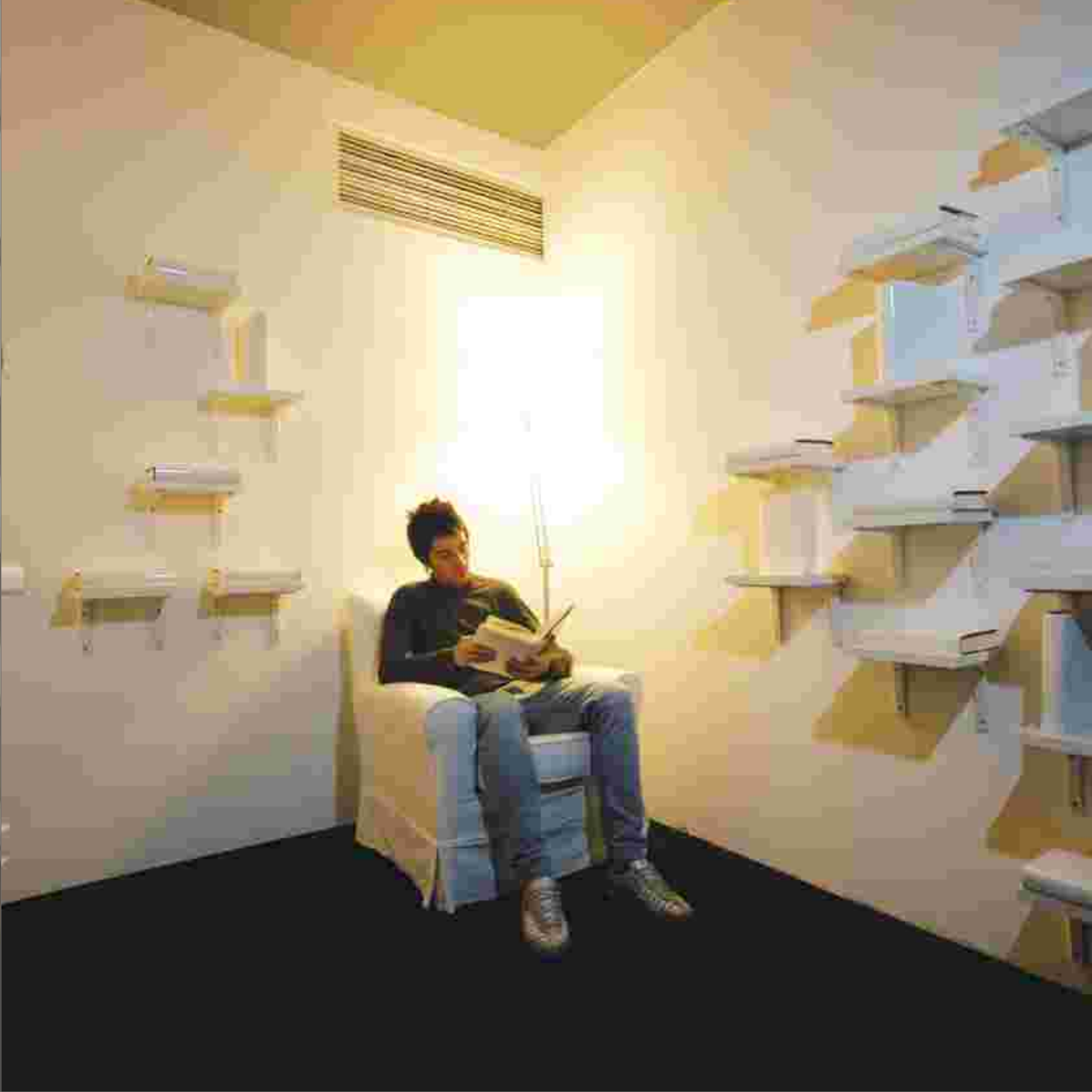
PATH. A GENERATIVE BOOKWORK IN 12 VOLUMES, 2008

Path is a 12 volume bookwork with text generated by the physical movement of an anonymous individual living in the city of Montreal between 2005 and 2007.

Each time this individual accessed the internet using public wi-fi over the course of a 2 year period they were tagged with a textual passage exploring themes of visual, personal, conceptual, and spatial patterns as reflected in the lives of a set of fictional characters.

Accumulating over time, these behavioral and technological points of contact come to form an intricate fabric of language that both reveals and conceals the pattern of a life lived in the city.





ALI TAPTİK

Hepsi yerleştirilmiş!
Onlar bir başkasının anıları. Senin değil.

Ridley Scott'un yönettiği "Blade Runner" (1982) filminden alınmıştır.

- Ben senin karın değilim.
- *Bak sen şu işe.*
- Altı hafta öncesine kadar seni hiç görmedim. Evliliğimiz hafızana yerleştirildi.
- *Aptal mı sanıyorsun beni? Düşünümüzü hatırlıyorum.*
- Gizli servis yerleştirdi.
- *Aşık oluşumuz.*
- Yerleştirildi.
- *Arkadaşlarımız, işim, birlikte geçirdiğimiz yıllar. Tüm bunlar yerleştirildi mi yani?*
- İşin gerçek. Gizli servis ayarladı.

Paul Verhoeven'in yönettiği "Total Recall" (1990) filminden alınmıştır.

"FRAGMANLAR", 2005-2008

Fragmanlar. Kareler. Yerleştirilmiş hafıza sahneleri.

Ali Taptık, zamana dayalı referanslardan bağımsız, neresi olduğu belli olmayan kareler yakalıyor. Bilinmeyen durumlardan, koordinatlardan alınmış yerlerden fragmanlar. Hem herşeye benziyorlar, hem de hiç bir şeye. Aynı boyutta sıralanıyorlar, ancak aralarındaki mesafe eşit değil. Aralarında mesafe siyahla kesintiye uğruyor. Karanlık kesiyor. Yolculuğun süresini izleyen belirlediği yolculukların durakları gibiler. Bu karelerdeki her bir ayrıntı, her bir izleyeni farklı bir yerden yakalıyor, bu yolculuklarını özgün kılıyor. Kare izleyicinin hafızası oluveriyor. Yerleştirilerek.

BAŞAK ŞENOVA

KAYITSIZ UNRECORDED

-Implants!
Those aren't your memories. They're somebody else's.

Extracted from the film "Blade Runner", 1982. Directed by Ridley Scott.

- I'm not your wife.
- *The hell you're not.*
- I never saw you before six weeks ago. Our marriage is just a memory implant.
- *You think I'm stupid? I remember our wedding.*
- It was an Agency implant.
- *Falling in love.*
- Implanted.
- *Our friends, my job, years together. All of this was implanted?*
- The job's real. The Agency set it up.

Extracted from the film "Total Recall", 1990. Directed by Paul Verhoeven

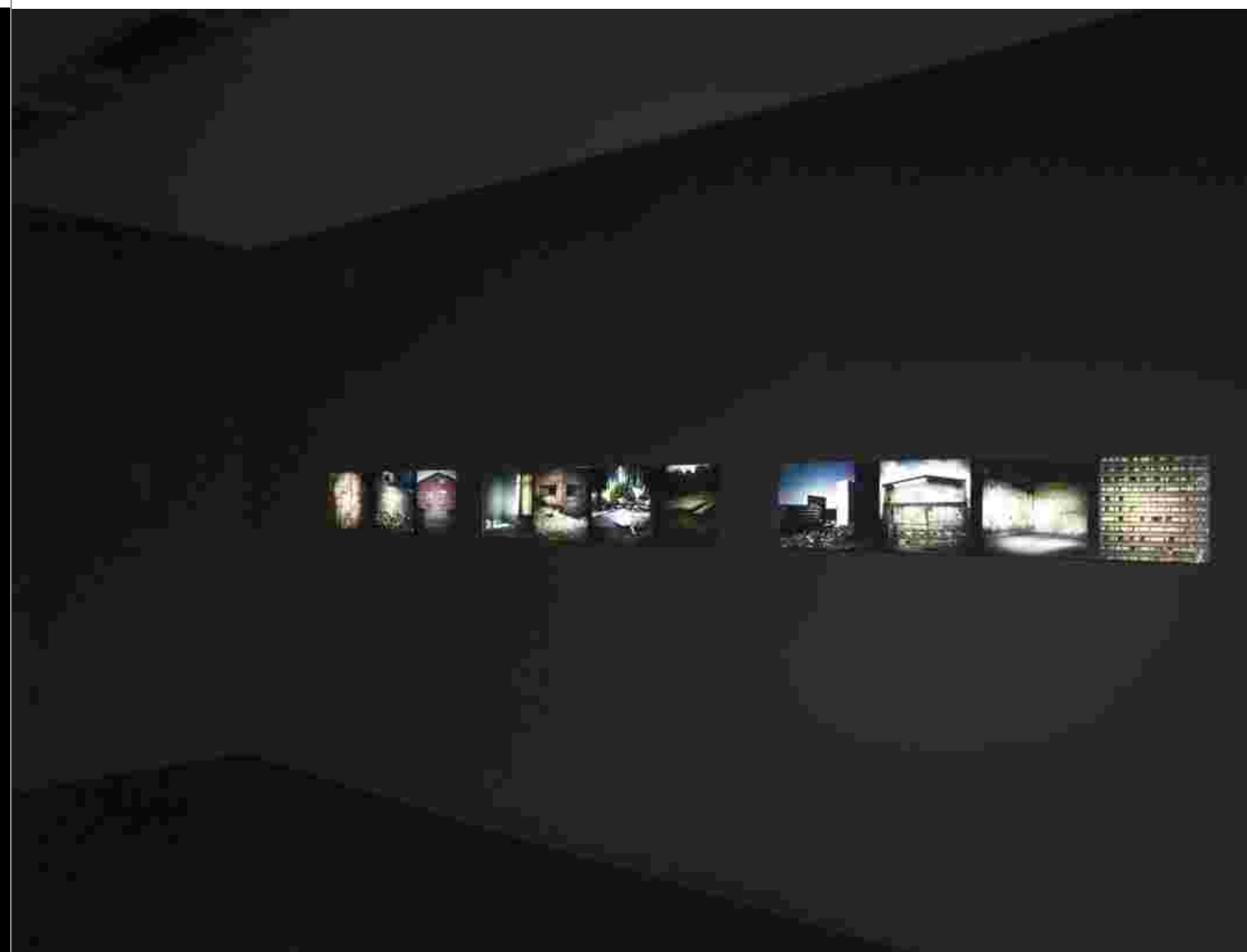
"FRAGMENTS", 2005-2008.

Fragments. Frames. Implanted memory vignettes.

Ali Taptık captures frames, alluding to vague places, detached from time-based references. They are fragments extracted from unmapped situations and coordinates. They resemble anything, and at the same time nothing. They are located on the same line, are of the same length but with unequal distances between them. Cut with black. Cut by the dark. They are like stops of a journey in which the viewer determines the journey's duration. Each and every detail in these frames acts differently on the viewer and makes each journey unique; turns the frames into the viewer's own memory. Implanted.







NEGAR TAHSİLİ

“HEPSİNİN ÖZÜ AYNI...”, 2004

İşin başlığı, İranlı şair Sadi-i Şirazi'nin New York'taki Birleşmiş Milletler binasının girişinde yer alan ünlü şiirinden alınmıştır.

*“Hepsinin özü aynı,
Zira yaratıldığı cevher tektir;
Bir uzva gelecek elem
Götürür tümünden huzuru”*

“Hepsinin özü aynı...”, televizyonun filtrelediği farklı gerçeklikleri taklit ederek, algılarımızın nasıl değişime uğratıldığını, tarafsız bilginin nasıl da büyük bir yanılsama olduğunu göstermektedir. Anime hikaye, gerçeklik, insan, yer ve olaylar arasındaki belirgin boşlukları ortaya koyarak, doğru kabul edilen herhangi bir dayatmaya karşı gösterilen belli belirsiz karşı koymayı ironik bir tonla yansıtır.

BAŞAK ŞENOVA

KAYITSIZ UNRECORDED

“OF ONE ESSENCE”, 2004

The title of the work is taken from the renowned poem of the Persian poet Saadi, which has been used to grace the entrance to the Hall of Nations of the United Nations building in New York.

*"Of one Essence is the human race,
Thusly has Creation put the Base;
One Limb impacted is sufficient,
For all Others to feel the Mace."*

The work operates by simulating diverse realities filtered by televised media, clearly showing our altered perception and the grand illusion of what is known as the objective reality of information. The animated story demonstrates a subtle opposition towards any kind of axiomatic imposition by revealing considerable gaps within the perception of reality, people, places, and events.





KATI LONDON & THOMAS DUC & LAILA EL-HADDAD & DAN PHIFFER & MUSHON ZER-AVIV

BURADA DEĞİLSİNİZ, 2006-2008

Yer değiştirme turizm acentesi “Burada Değisiniz”, sizleri New York sokaklarında dolaşarak Bağdat turuna çıkmaya davet ediyor. Bağdat’daki popüler turist noktalarını bulmak için tek yapacağınız, çift taraflı “Burada Değisiniz” turist haritasını güneşe tutarak Bağdat’taki bu yerlerin New York’ta hangi sokaklara denk geldiğine bakmaktır. Her mekana özgü bölgenin duvarlarında, sokak lambası direklerinde ve kaldırımlarında “Burada Değisiniz” işaretlerini göreceksiniz. Bu işaretler, Bağdat’ta önemli bir turistik mekana gelmiş olduğunuzu gösterir ve arayabileceğiniz “Burada Değisiniz” turist yardım hattının telefon numarasını verir. Cep telefonunuzla yardım hattını aradıktan sonra, Amerikalı profesyonel Orta Doğu tur rehberlerimiz eşliğinde tura çıkmak için mekana özgü erişim kodunu girin. Bağdat Müzesi’ni, Firdevs Meydanı’nı, Meçhul Asker Anıtı’nı ve başka bir çok popüler turistik mekanı ziyaret edin.

“Burada Değisiniz”, ayrıca blogcu ve gazeteci Laila El-Haddad eşliğinde Tel Aviv sokakları üzerinden Gazze Şehri’ni gezebilmeniz için tur paketleri sunar. Laila size şehri gezdirecek ve tarihi hamamların, Souk al-Zawya’nın (al-Zawya pazarı) ve Büyük Omari Cami’nin gizemlerine götürecektir. Çift taraflı Gazze / Tel Aviv haritamız rehberliğinde Bilinmeyen Asker Parkı’nı, El İşleri Köyünü ve Kathem’in dondurma dükkanını ziyaret edin.

“Burada Değisiniz”in amacı, iki şehir arasındaki benzerlikleri ve çelişkileri ortaya çıkarmaktır. Bağdat / New York ve Gazze / Tel Aviv örneklerinde her çiftin birbiriyle duygusal bağları bulunmakla beraber, sosyal konumları birbirinden kopuktur. ABD ve İsrail’deki kültürel eğilim, her iki ülkenin halkının işgalci oldukları yönündeki konumlarını reddetmesi ve işgal edilene karşı sorumluluklarını gözardı etmesiyle sonuçlandı. “Burada Değisiniz” bu kopuklukla yüzleşmeyi ve birebir, insani boyutta bir tecrübeye aracı olarak, kişilerin ilgisinin tekrar oluşmasını sağlamayı amaçlıyor.

KAYITSIZ UNRECORDED

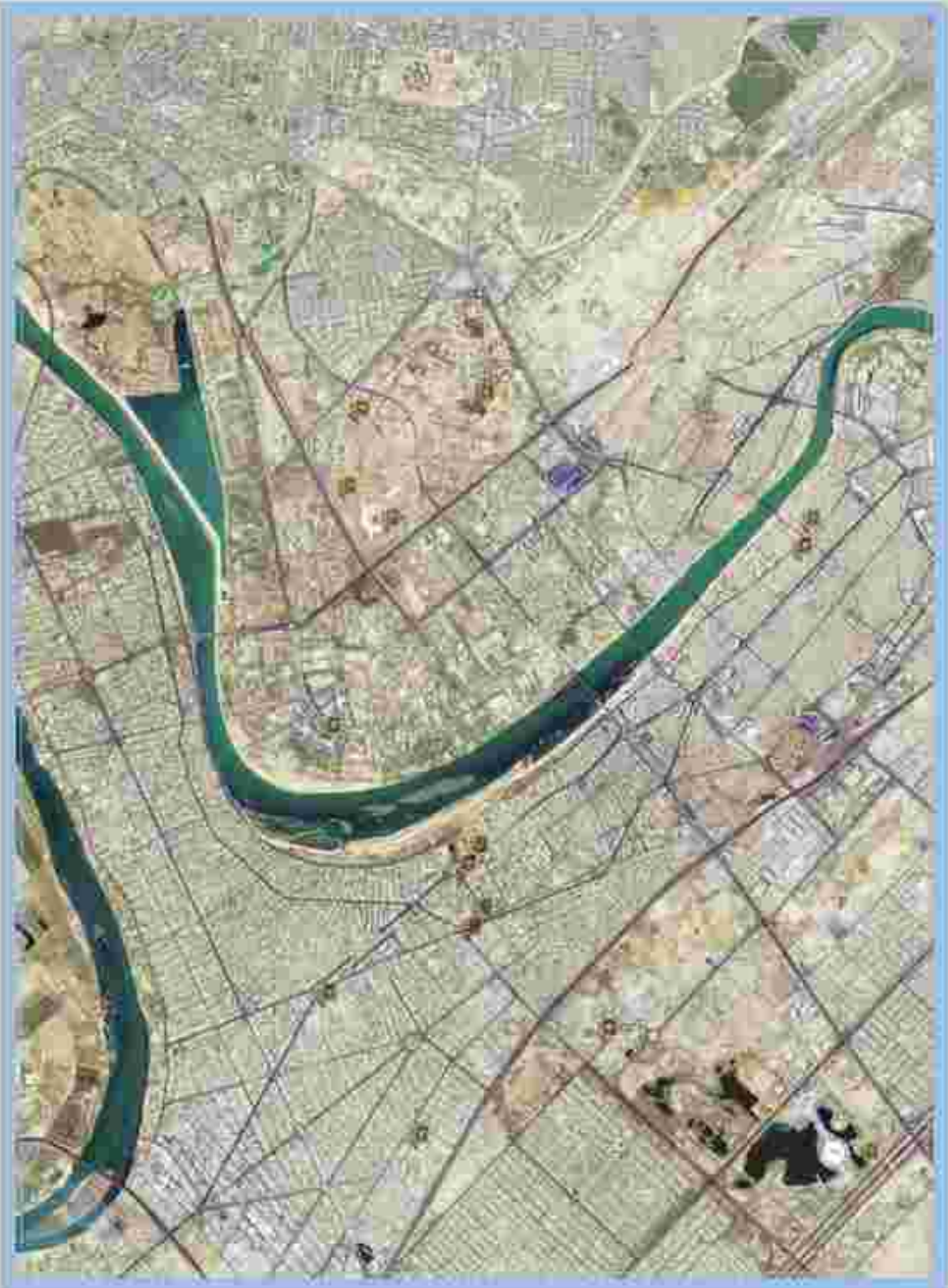
YOU ARE NOT HERE, 2006-2008.

You Are Not Here, the dislocative tourism agency, invites you on a tour of Baghdad walking through the streets of New York. Simply hold the double-sided YANH tourist map up to the sun to find Baghdad tourist hot spots as they correspond to the streets of New York. At each site-specific location you’ll find the You Are Not Here signs on walls, light poles, and pavement around you. These signs indicate that you have arrived at an important tourist destination in Baghdad and include the phone number for the YANH tourist hotline. After calling the hotline using your mobile phone, enter the site-specific access code for a guided tour of that Baghdad destination by one of our professional American tour guides of the Middle East. Visit The Baghdad Museum, Firdos Square, The Hands of Victory Monument and many other hot tourist locations.

YANH also offers tour packages to experience Gaza City through the streets of Tel Aviv, led by Palestinian blogger and journalist Laila El-Haddad. Laila will show you around her city and uncover the mysteries of the ancient baths, Souk al-Zawya and The Great Omari Mosque. Walk through the Park of the Unknown Soldier, the Arts & Crafts Village and Kathem’s ice cream parlor, guided by our two-sided tourist map of Gaza / Tel Aviv.

You Are Not Here attempts to expose the contrasts and similarities between two cities. In both Baghdad / New York and Gaza City / Tel Aviv, each pair are politically involved while emotionally and socially detached from one another. The cultural tendencies within the US and Israel have resulted in the public denying their roles as the occupiers and a disengagement from responsibility to the occupied. You Are Not Here hopes to challenge this detachment and re-engage individuals by providing a mediated, one-to-one, human-scale experience.





1. Hold the map towards the sun to find your exact district location.
2. Find the Sun Area. You have signed on the area.

3. Call the tourist hotline

4. Enter the code from the sign to listen to audio guidance, enjoy your stay.

Visit the following addresses:

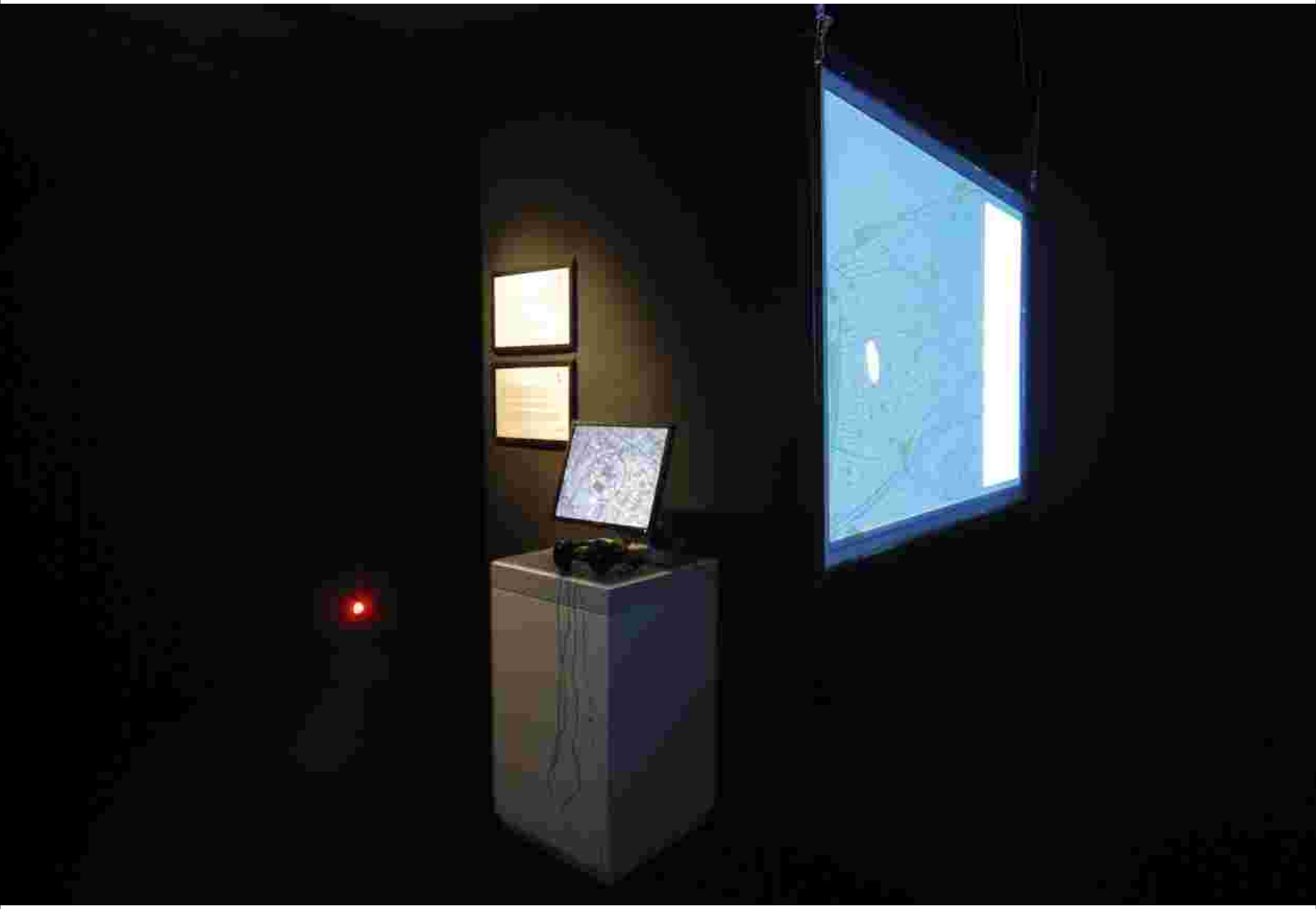
- Baghdad Museum: _____
- The Museum Club: _____
- The National Museum: _____
- All Iraqi Stadium: _____
- The Baghdad Zoo: _____
- The House of Victory Monument: _____
- The Unknown Soldier Monument: _____
- The Baghdad Police: _____
- Friday Square: _____
- The National Theatre: _____
- The Technical University: _____

Call the Tourist Hotline
646-862-7769

As you explore, remember your parking place by marking the number and the map's shape with a line on the back.



YOU ARE NOT HERE .019





Welcome to
Gaza

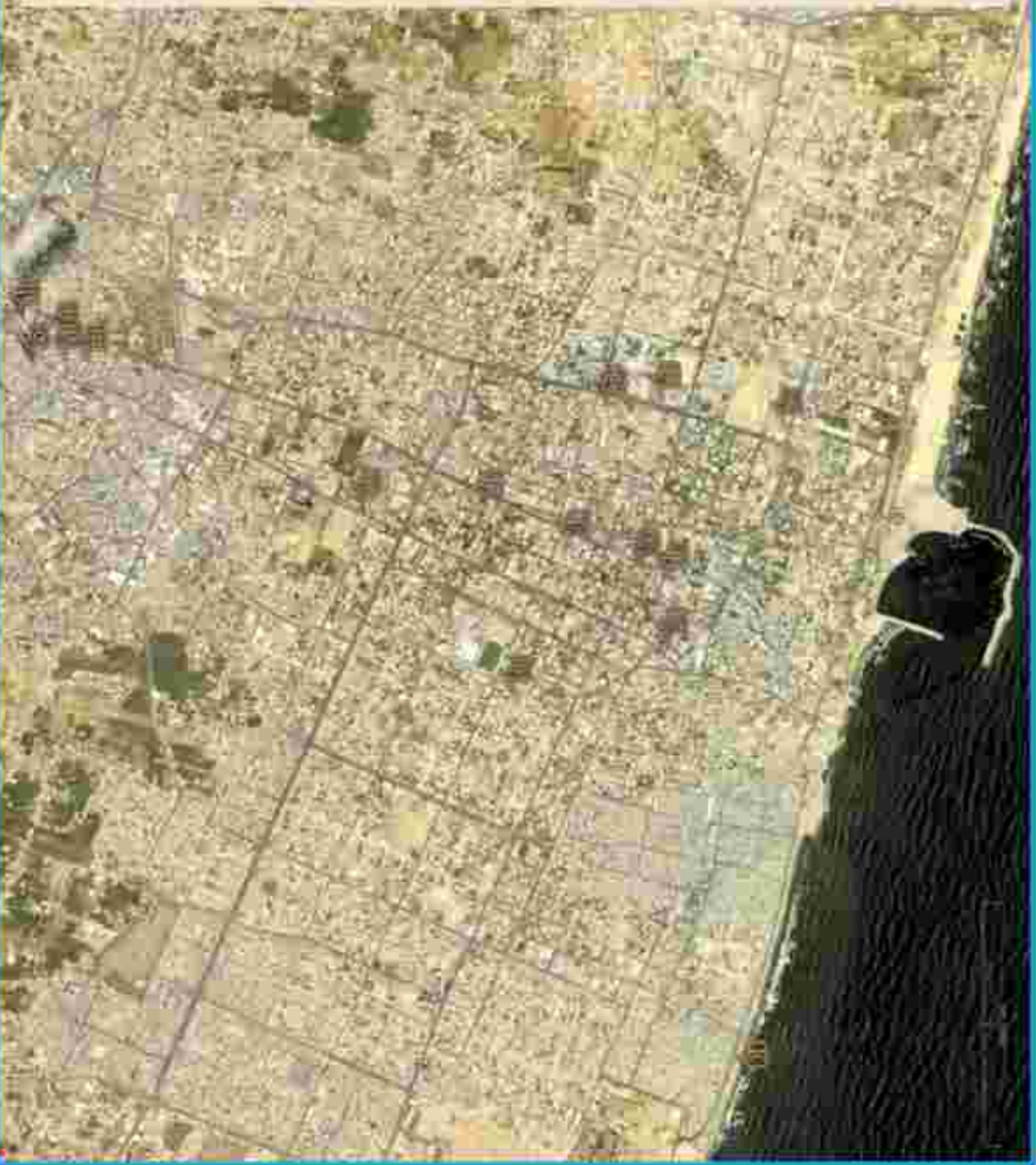
1. Build the map towards the sea to find your desired destination.
2. Find the "You Are Not Here" sign (P) on the map in the city.
3. Call the number number indicated on the sign.
4. Enter the city number and from the sign or from the map.
5. Enjoy your trip!

Enjoy the following Gaza attractions:

- | | | |
|---------------------------|-------|---|
| Al-Farabi Library | _____ | A |
| Al-Farabi University | _____ | B |
| Al-Farabi | _____ | C |
| Al-Farabi Cultural Center | _____ | D |
| Al-Farabi Nationality | _____ | E |
| Al-Farabi Nationality | _____ | F |
| Al-Farabi Nationality | _____ | G |
| Al-Farabi Nationality | _____ | H |
| Al-Farabi Nationality | _____ | I |
| Al-Farabi Nationality | _____ | J |
| Al-Farabi Nationality | _____ | K |
| Al-Farabi Nationality | _____ | L |
| Al-Farabi Nationality | _____ | M |
| Al-Farabi Nationality | _____ | N |
| Al-Farabi Nationality | _____ | O |
| Al-Farabi Nationality | _____ | P |

Call the Gaza Tourist Hotline
03-915-0880

For more information, visit:
YOU ARE NOT HERE .org



YOU ARE NOT HERE .org



For more information, visit:
YOU ARE NOT HERE .org





YOU ARE NOT HERE, YET!


 University of the Pacific

03-916-0880

PHONE RECORD CARD, TUDOR

DATE: 11/11/11

TIME: 11:11

TO: 03-916-0880

FROM: 03-916-0880

RE: 03-916-0880

CALL TYPE: 03-916-0880

CALL DURATION: 03-916-0880

CALL STATUS: 03-916-0880

CALLER NAME: 03-916-0880

CALLER ADDRESS: 03-916-0880

CALLER CITY: 03-916-0880

CALLER STATE: 03-916-0880

CALLER ZIP: 03-916-0880

CALLER COUNTRY: 03-916-0880

CALLER PHONE: 03-916-0880

CALLER FAX: 03-916-0880

CALLER EMAIL: 03-916-0880

CALLER WEBSITE: 03-916-0880

CALLER SOCIAL MEDIA: 03-916-0880

CALLER COMMENTS: 03-916-0880

CALLER NOTES: 03-916-0880

CALLER ACTIONS: 03-916-0880

CALLER STATUS: 03-916-0880

CALLER ID: 03-916-0880

CALLER PASSWORD: 03-916-0880

CALLER USERNAME: 03-916-0880

CALLER ROLE: 03-916-0880

CALLER PERMISSIONS: 03-916-0880

CALLER PROFILE: 03-916-0880

CALLER SETTINGS: 03-916-0880

CALLER PREFERENCES: 03-916-0880

CALLER ACCOUNT: 03-916-0880

CALLER GROUP: 03-916-0880

CALLER DEPARTMENT: 03-916-0880

CALLER POSITION: 03-916-0880

CALLER EMPLOYEE ID: 03-916-0880

CALLER SOCIAL SECURITY: 03-916-0880

CALLER DATE OF BIRTH: 03-916-0880

CALLER GENDER: 03-916-0880

CALLER MARITAL STATUS: 03-916-0880

CALLER EDUCATION: 03-916-0880

CALLER EXPERIENCE: 03-916-0880

CALLER SKILLS: 03-916-0880

CALLER LANGUAGES: 03-916-0880

CALLER TOOLS: 03-916-0880

CALLER SOFTWARE: 03-916-0880

CALLER HARDWARE: 03-916-0880

CALLER NETWORK: 03-916-0880

CALLER SECURITY: 03-916-0880

CALLER COMPLIANCE: 03-916-0880

CALLER TRAINING: 03-916-0880

CALLER CERTIFICATIONS: 03-916-0880

CALLER ACHIEVEMENTS: 03-916-0880

CALLER REFERENCES: 03-916-0880

CALLER RECOMMENDATIONS: 03-916-0880

CALLER FEEDBACK: 03-916-0880

CALLER PERFORMANCE: 03-916-0880

CALLER PRODUCTIVITY: 03-916-0880

CALLER QUALITY: 03-916-0880

CALLER CUSTOMER SATISFACTION: 03-916-0880

CALLER EMPLOYEE ENGAGEMENT: 03-916-0880

CALLER ORGANIZATIONAL CULTURE: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916-0880

CALLER MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916-0880

CALLER MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916-0880

CALLER MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916-0880

CALLER MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916-0880

CALLER MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER LEADERSHIP: 03-916-0880

CALLER TEAMWORK: 03-916-0880

CALLER COMMUNICATION: 03-916-0880

CALLER PROBLEM SOLVING: 03-916-0880

CALLER INNOVATION: 03-916-0880

CALLER CREATIVITY: 03-916-0880

CALLER ADAPTABILITY: 03-916-0880

CALLER RESILIENCE: 03-916-0880

CALLER STRESS MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER TIME MANAGEMENT: 03-916-0880

CALLER PRIORITY SETTING: 03-916-0880

CALLER DELEGATION: 03-916-0880

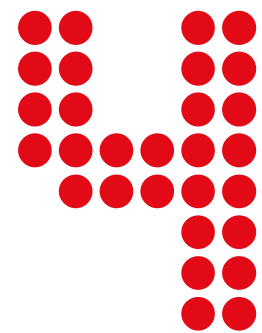
CALLER COLLABORATION: 03-916-0880

CALLER NETWORKING: 03-916-0880

CALLER MENTORSHIP: 03-916-0880

CALLER COACHING: 03-916-0880

CALLER SUPERVISION: 03-916



LAILA EL-HADDAD & DAN PHIFFER
& MUSHON ZER-AVIV

KAYITSIZ
UNRECORDED

SUNUM VE KONUŞMA

PRESENTATION

YOU ARE NOT HERE (BURADA DEĞİLSİNİZ)

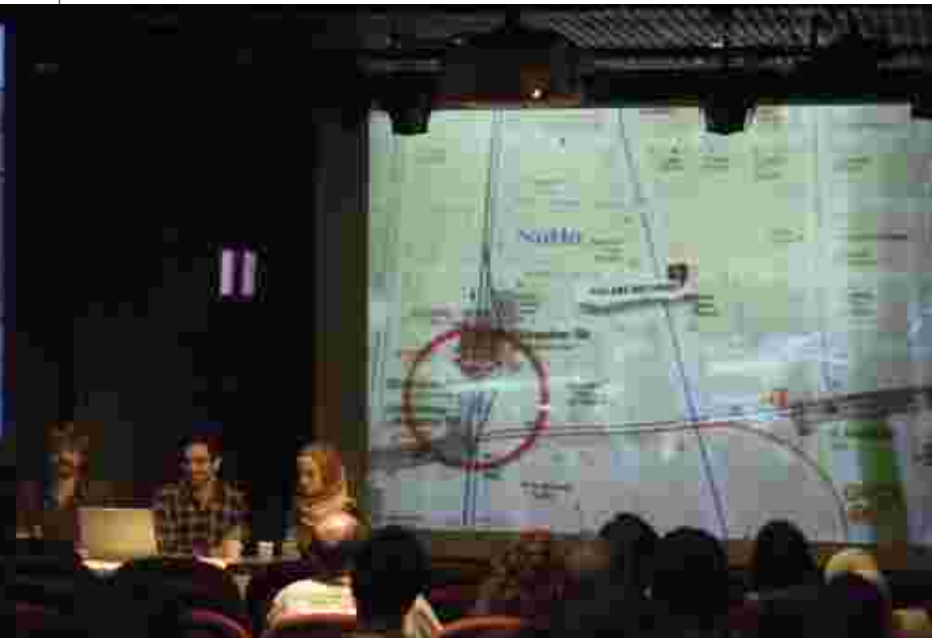
YOU ARE NOT HERE

6 Mart 2008 Perşembe, Saat: 18.30

6 March 2008 Thursday, Time: 18.30

El-Haddad, Phiffer, ve Zer-Aviv You Are Not Here projesini sunarken, askeri işgal ve buna direnişin ekseninde mekanın arabulucu yorumunu tartıştı.

Laila El-Haddad, Dan Phiffer and Mushon Zer-Aviv presented the You Are Not Here project and discuss the mediated interpretation of space in the context of military occupation and the resistance it induced.



NAT MULLER

KAYITSIZ UNRECORDED

KONFERANS

ILIMLI GERÇEKLİKLE İLİMLİ ALANIN KARŞILAŞMASI: TAMAMLANMAMIŞ BİR SÖZLÜK YARATMA GİRİŞİMİ

8 Mart 2008 Cumartesi, Saat: 15.00

Konferansta dağınık temsil sistemleri, bilgi ve alansal kavramlar arasındaki ılımlı çarpışmaları yorumlamak amacıyla kişisel bir önerge olarak hazırlanmış olan sözlük ele alındı. Bu sözlük, tamamlanmamış, kişisel, alıntı ve tahminlerle doludur. Sunum için özellikle tarihi ve güncel dünyanın çöktüğü, veri alanı ve fiziksel alanın birleştiği, ya da toplumsal ve kişisel sınırların belirsizleştiği alanların göstergesi olan beş tane sözlük girişi seçildi. Bu kavramların her biri -“Gesture (Jest)”, “Kiosk (Kulübe)”, “Leakage (Sızıntı)”, “Mobility (Hareketlilik)” ve “Zoning (Bölgelere Ayırmak)”- sanatsal işler gösterilerek anlatıldı. Örneklendirmek için kullanılan işler şunlardı: LIGNA’dan ‘I Amnotsterdam’, Georg Klein & Steffi Weismann’dan ‘Takeaway’, Malak Helmy’den ‘How to make your body double overnight at Koshk’, Gordan Savicic’den ‘Constrained City’, Michelle Teran’dan ‘Life: a User’s Manual’ ve De Geuzen’den ‘Unravelling Histories’.

CONFERENCE

SOFT REALITY MEETS SOFT SPACE: AN ATTEMPT TOWARDS AN INCOMPLETE GLOSSARY

8 March 2008 Saturday, Time: 15.00

The lecture deliberated on a subjective proposal for interpreting the soft collisions between messy systems of representation, information and spatial conceptions by means of a glossary. The glossary is incomplete, subjective, riddled with quotes, and by approximation. Five glossary entries were chosen for the presentation, predominantly those which indicate spaces where historical and present spheres collapse, where data space and physical space converge, or where boundaries of public and private become blurry. The notions were "Gesture", "Kiosk", "Leakage", "Mobility" and "Zoning", and were each illustrated by art works. The art works respectively were: ‘I Amnotsterdam’ by LIGNA, ‘Takeaway’ by Georg Klein & Steffi Weismann, Malak Helmy’s ‘How to make your body double overnight at Koshk’, ‘Constrained City’ by Gordan Savicic, ‘Life: a User’s Manual’ by Michelle Teran, and De Geuzen’s Unravelling Histories.



DANIEL G. ANDÚJAR

“BERABER YAPALIM” / DIT "DO IT TOGETHER" - ATÖLYE SERİSİ

GERÇEKLİĞİN POSTKAPİTAL ARŞİVDEN ALGILANMASI
(TECHNOLOGIES TO THE PEOPLE [HALKA SUNULAN TEKNOLOJİLER]
ADINA DANIEL G. ANDÚJAR'DAN ATÖLYE/TOPLANTI)

13-14 Mart 2008 Perşembe, Cuma, Saat: 18.30
15 Mart 2008 Cumartesi, Saat: 15.00

Bu disiplinlerarası atölye, kültür yöneticileri, medya çalışanları, sanatçılar, bilim adamları, akademisyenler ve aktivistler için tasarım, görsel iletişim, sanat, medya ve kültür gibi alanları ele almaktadır. Üç gün süren bu atölye çalışması, sanal kamusal alanda tahrip edici ve katılımcı networkler üzerine odaklanadı. Bu çerçevede “açık kaynak”, “bedava yazılım” ve “Hactivism” anahtar kavramları ele alındı.

Atölyenin amacı, "toplum" yapısı ve toplumdaki iletişim metodlarını ve sonuçlarını incelemektir. Ayrıca, modern teknolojik iletişim yöntemlerini kullanarak artistik müdahalede bulunmayı ve bu yeni "toplumsal" katılım modellerini test etmeyi amaçlamaktadır.

DIT "DO IT TOGETHER" WORKSHOP SERIES

THE APPREHENSION OF REALITY FROM THE POSTCAPITAL ARCHIVE
(A 3 DAY PRACTICAL AND THEORETICAL WORKSHOP/MEETING BY
TECHNOLOGIES TO THE PEOPLE. DIRECTED BY DANIEL G. ANDÚJAR)

13-14 March 2008 Thursday, Friday, Time: 18.30
15 March 2008 Saturday, Time: 15.00

This interdisciplinary workshop is open to cultural & media producers, artists, scientists, theorists, activists, and anyone interested in design, visual communication, art, media, and cultural sciences. The objective of the workshop is to facilitate reflection upon the structures of the "public" process, communication methods, and the possibilities these present. It also aims to intervene artistically using modern communication technology methods, and to test new "public" participation models.

Our society, economy and culture are built on interests, values, institutions and systems of representation that, in general terms, limit creativity, confiscate and manipulate the artist's work, and divert his energy towards a sterile confrontation and discouragement.

DANIEL G. ANDÚJAR

KAYITSIZ UNRECORDED

Yaşadığımız toplum, içinde bulunduğumuz ekonomi ve kültürel yapı, çoğunlukla yaratıcılığı kısıtlayan, sanatçının işlerine el koyup manipüle ederek enerjisini kısır tartışmalara yönlendiren ve yıldırان çıkarlar, değerler ve kurumlardan oluşur. Sanat yapabilmek için, etkin güçleri ortaya çıkarma çabalarının yanısıra, sanatın uzun sürede ayakta kalabilmesine ve sanatseverler ve sanat kurumlarının ötesine ulaşmasına yardımcı olacak sosyal ilişki mekanizmaları kurmak gerekir. Yapısal değişimin ve toplumumuzda yer alan önemli dönüşümün ayrılmaz bir parçası olan internetin, düşünce ve ilişki kurma tarzımızdan, tüketim, üretim, ve ticarete kadar pek çok konuyu etkilediği kesindir.

Sonuç olarak, internet yaptığımız herşeyi etkiliyor. İnternet elbette ki bir toplumsal forumdur, ancak bu dijital alan yalnızca iletişim sağlamak amacıyla ortaya çıkmadı. Ayrıca, sosyal ilişkilere ve güce dayalı çalışmalar için yeni bir sahne oluşturdu. Daha önemsiz oyuncular da bu sahnede görünürlük elde edebiliyorlar. Küresel ekonomide herhangi bir kuruluş –içinde bulunduğu yapıyı temsil etme gücü ne kadar küçük olursa olsun, yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin olası kıldığı araç ve kaynakları doğru kullanmak suretiyle, küresel topluluk üzerinde güçlü bir etki oluşturabilir.

The practice of art, while maintaining interest in revealing the configurations of power, must also establish social relationship mechanisms that help to ensure its long-term impact, and enable it to carry its discourse beyond the restricted confines of art-lovers and the institution itself. The internet is indissolubly linked to the processes of structural change and the fundamental transformation taking place in our society. Furthermore, it undoubtedly modifies the way we think, relate to one another, consume, produce, and trade.

In conclusion, the internet is transforming every activity that we undertake. Despite being the public forum it undoubtedly is, the internet's digital space has not simply emerged as a means of enabling communication, but also as a new theatre for operations defined by social and power relationships. And it is undoubtedly a space where other actors can acquire visibility. In global economy, any organisation -however small its fraction of representation within the structure- can have a decisive influence in global community through the efficient use of tools and resources offered by new information and communications technologies.





1. BÖLÜM

Toplumsal Müdahale Yöntemleri ve Stratejileri: Atölyede Daniel G. Andújar, sanatta temel müdahale yöntemleri ve teorileri üzerinde durarak, teori ve gerçek uygulama arasındaki meydana gelebilecek ilişkiyi tartışacak.

2. BÖLÜM

Sanal “toplumsal” alandaki karşıt ve katılımcı ağlar: açık kaynak, bedava yazılım ve "Hactivism". Bu bölümde bedava iletişim “araçları” tartışılacak: hedef gruplarına ulaşma yöntemleri ve bunun için gereken altyapı ve teknolojiyi belirlemek.

3. BÖLÜM

Hitap Etme, Katılım, Bilgi Üretimi, Belgeleme, Arşivleme
* POSTKAPİTAL arşiv projesi (1989-2001), Daniel G. Andújar tarafından yaratılmış bir multimedya projesidir. Yayınlar, atölyeler, videolar, kütüphane, internet bağlantıları ve görüntü bankalarında

PART 1

Methods and Strategies of Public Intervention: In the workshop, Daniel G. Andújar reflects on basic, methodical and theoretical ways of tackling an interventionist practice of art with workshop students, and discuss optional interaction between theory and actual implementation.

PART 2

Subversive and participative networks in the virtual "public" space: open source, free software, and "Hactivism". The main emphasis is on the implementation of free communication "tools": the means of reaching target groups -either through participation or reception-, and determining the required infrastructure and technology to achieve this.



bulunan belge ve kavramların ortaya çıkarılıp kullanıldığı, sanal bir alanın oluşturulmasıdır.

PART 3

Addressing, Participation, Knowledge Production, Documentation, Archiving

* The POSTCAPITAL archive project (1989-2001) is a multimedia project conceived by Daniel G. Andújar. It is the construction of a visual space from which to put forward and confront documents and concepts ramified into publications, workshops, videos, libraries, internet connections, and image banks.

JALAL TOUFIC

KAYITSIZ UNRECORDED

KONFERANS

BANA “KAL” DEDİN, BEN DE KALDIM.

31 Mart ve 1 Nisan 2008 Pazartesi, Salı, Saat: 18.30

Groundhog Day film gösterimini takiben, Jalal Toufic irade ve iradenin sonsuz tekrarrle olan ilişkisi üzerine iki güne yayılan bir konuşma yaptı.

“İrade’nin zorluğu, içinde yaşadığı deneyimlerinin devamlı olarak tekrar halinde olması ve (bilgisayarların ürettiği kişilik maskeleri takmak veya sürekli bölünen evrenin yarattığı kimlik maskelerini takmak gibi) bu yüzden de çıkmaza girerek sayısızca defa kendi kendini öldürmesi olabilirken; bunun diğer bir tarafı, kişinin kazandığı iradenin, o andan itibaren her olan olayı hem kabul etmesi gerektiği (hatta bu bir felaket olsa bile), hem de onu (çünkü gerçek irade, varolma mekanizmasının modunu seçebilmek içindir ve bu da otomatik olarak herhangi bir olayın varolabilmesini imkansız kılar, yeter ki o sonsuza dek tekrarlanmış olarak iradeyle istenmiş olsun) teyid etmesi gerektiğinin getirdiği birşeyin sonsuza dek tekrar tekrar oluşup geri gelmesiyle ilgili olarak: *amor fati* – birinin kendi talihini sevmesi halidir”.

CONFERENCE

YOU SAID “STAY,” SO I STAYED

31 March and 1 April 2008 Monday, Tuesday, Time: 18.30

Attending to the film *Groundhog Day*, Jalal Toufic lectured on the will and its relation to eternal recurrence.

“The ordeal of the will is not only that one has to go through countless recurrence and, in the guise of one’s computer emulations or of some of one’s versions in other branches of a bifurcating universe, in desperation commit suicide myriad times; but also that once the will is accomplished, one thenceforth is going to have not only to accept everything that happens, even vast catastrophes, but also, since a genuine will is an ontological selector that automatically renders anything that cannot be willed in the mode of eternal recurrence impossible, to affirm its eternal recurrence: *amor fati*”.



BİYOGRAFİLER / BIOGRAPHIES

ALİ TAPTİK (TÜRKİYE / TURKEY)

Ali Taptık, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezunudur. İsveç Nordens Fotoskola' da belgesel fotoğraf konusunda eğitim alan Taptık, 'ın İstanbul manzaralarını günlük fotoğraflarıyla birleştirerek kişisel tarihini yeniden yaratmaya çalıştığı serisi "Beni Hatırlamak" Türkiye, Avrupa ve Asya' da bir çok mekanda gösteriledi. Taptık'ın ikinci serisi "Kaza ve Kader" ilişkiler, mekanlar, duygular ve tesadüflerin bağlantılarını konu alır. İstanbul, Ghent, Ljubljana ve Marsilya' da sergilenen "Kaza ve Kader" 'in ardından gerçekleştirdiği son çalışması "Tanıdık Yabancılar"daki fotoğrafları ise günümüz İstanbul'unun kentsel yapısı ve kentin öznelerinin mekanlarla kurdukları ilişki üzerinedir. Ali Taptık İstanbul'da yaşamaktadır.

Ali Taptık is a graduate of Istanbul Technical University, Faculty of Architecture. He has completed a master class on documentary photography in Nordens Fotoskola, Sweden. His first project, “remembering me”, which combines diary pictures with İstanbul's urban spaces to recreate a personal history, was shown in many cities around Europe, Asia, and Turkey. "His second series, "Kaza ve Kader" (Accident and Fate), was about interconnected frames of the experience of accumulated urban realities."Kaza ve Kader" was shown in İstanbul, Ghent, Ljubljana, Malmö and Marseille. His recent project, "Familiar Stranger", is based on İstanbul's urban structure, and the personal relationships established with urban spaces. Ali Taptık lives and works in Istanbul.

ÁLVARO DE LOS ÁNGELES (İSPANYA / SPAIN)

Álvaro de los Ángeles sanat eleştirmeni, bağımsız küratör ve editördür. Posdata adlı kültürel ek yayına ve El Temps d'Art Dergisine sık sık eleştiri yazıları yazar. Makaleleri ve sanat eleştirileri Kalias, Cimal, Lápiz, Mute, Papers d'Art ve Photovision gibi dergilerde yayınlanmıştır. Ayrıca, Muntadas, Lynne Cohen, Joan Fontcuberta, Daniel G. Andujar ve Bleda y Rosa gibi çağdaş sanatçıların kitaplarında yazıları yer almıştır. 2006 yılının yazında Fundación Botín, Santander'de *Records against Time (Zamana Karşı Tutanaklar)* adlı serginin küratörlüğünü yapmıştır. Ocak 2008'de Sala Parpalló, Valensiya'da sergilenen *Tools of Art: Re-readings (Sanatın Araçları: Tekrar Okumalar)* projesini tamamlamıştır. Álvaro, 2002'den 2007 yılına kadar Çağdaş Sanat Dergisi, mono'nun editörlerinden biri olmuştur. 2006 yılından beri Universitat Politècnica de València, DCADHA Bölümünde misafir öğretim üyeliği yapmanın yanı sıra, Master Universitario en Fotografía, Art y Técnica, Universitat Politècnica de València'da öğretim üyesidir.

Álvaro de los Ángeles is an art critic, independent curator and editor. He has frequently collaborated in the cultural supplemental publication Posdata, and El Temps d'Art Magazine as an art critic. His articles and critiques have been published in magazines such as Kalias, Cimal, Lápiz, Mute, Papers d'Art and Photovision, and he has contributed texts to the books of contemporary artists such as Muntadas, Lynne Cohen, Joan Fontcuberta, Daniel G. Andujar and Bleda y Rosa, among others. In the summer of 2006, Álvaro curated the exhibition Records against Time at Fundación Botín, Santander. He has currently completed a project called Tools of Art: Re-readings, which was exhibited at Sala Parpalló in Valencia in January 2008. He was also co-editor of the Magazine of Contemporary Culture, mono from 2002 to 2007. He has been a visiting lecturer at the DCADHA Department, in the Universitat Politècnica de València, since 2006, and also lectures at the Master Universitario en Fotografía, Art y Técnica, Universitat Politècnica de València.

BANU CENNETOĞLU (TÜRKİYE / TURKEY)

Fotoğraf, yerleştirme ve basılı malzemeyi kullanan işler üretiyor. Sosyopolitik açıdan ortaya çıkan belirsizlik, bu belirsizliğin görsel kayıt edilebilirliği ve fotoğrafın belgeleme sorunu üzerine çalışıyor. Psikoloji lisansından sonra Paris’de fotoğraf eğitimi aldı.1996-2002 yıllarında New York’da yaşadı. 2002 -2004 yılları arasında Amsterdam Rijksakademie’de misafir sanatçı olarak araştırmalarını sürdürdü. 2006 yılında İstanbul’a döndü ve BAS adlı, sanatçı kitapları ve basılı malzeme odaklı oluşum/mekanı başlattı. Son dönem sergileri arasında 10. İstanbul Bienali, Atina Bienali, Brave New Worlds/Walker Art Center, Wherever You Go/San Fransisco Art Institute, bulunmaktadır. İstanbul’da yaşamaktadır.

She works with photography, installation and printed matter. Her work deals with the visual interpretation and possible 'documentation' of uncertainty within the visible occurrences in politically, socially, and economically charged situations. After receiving a B.A in Psychology, Cennetoğlu studied photography in Paris. She lived and worked in New York City between 1996-2002. She was an artist in residence at the Rijksakademie, Amsterdam between 2002-2003. In 2006 she initiated BAS, a project space focusing on artist books and printed matter. Her recent exhibitions include the 10th Istanbul Biennial, the 1st Athens Biennial, Brave New Worlds/ Walker Art Center, Wherever You Go/San Francisco Art Institute. She lives and works in Istanbul.

BAŞAK ŞENOVA (TÜRKİYE / TURKEY)

Başak Şenova küratör ve tasarımcıdır. Edebiyat ve Grafik Tasarım eğitimi gördü (Bilkent Üniversite’sinde Grafik Tasarım Masten ve Sanat, Tasarım ve Mimari Doktorası). 2002’de Amsterdam’daki De Appel Vakfının 7. Küratöryel Eğitim Programını tamamladı. 1995 yılından bu yana sanat, teknoloji ve medya üzerine yazmasının yanı sıra ulusal ve uluslararası sergiler ve projeler geliştirmektedir. Uluslararası İstanbul Bienaliyle de ortak çalışmalarını da 1994 yılından bu yana sürdürmektedir.art-ist 6 ve Kontrol’ün editörüdür. NOMAD’ın kurucu üyelerinden ve ctrl_alt_del projesini geliştirenlerden biridir. Dijital sanat ve teknoloji üzerine çalışan uluslararası network Upgrade!’in İstanbul ayağı olan Upgrade!İstanbul’u düzenlemektedir. Halen Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü’nde öğretim üyesi (Yard. Doç. Dr.) olarak çalışmaktadır.

Basak Senova is a curator and designer based in Istanbul. She studied Literature and Graphic Design (MFA in Graphic Design and Ph.D. in Art, Design and Architecture at Bilkent University) and attended the 7th Curatorial Training Programme of Stichting De Appel, Amsterdam. She has been writing on art, technology and media since 1995, initiating and developing national and international projects and curating exhibitions since 1996. She has also collaborated with the Istanbul Biennial since 1995. Senova is the editor of art-ist 6, Kontrol Online Magazine and one of the founding members of NOMAD, as well as the organizer of ctrl_alt_del and Upgrade!Istanbul. Currently, she works as a lecturer (Assist. Prof. Dr.) at the Faculty of Communication, Kadir Has University.

DAN PHIFFER (ABD / USA)

Dan Phiffer, sesli telefon ve internet gibi ucuz iletişim ağlarının kültürel boyutlarıyla ilgilenen, Kaliforniya’lı bir yeni medya “hacker”ıdır.

Dan Phiffer is a new media hacker from California, interested in exploring the cultural dimension of inexpensive communications networks such as voice telephony and the Internet.

DANIEL G. ANDÚJAR (İSPANYA / SPAIN)

Daniel G. Andújar, i rational.org’un (internet üzerinden sanat için uluslararası referans noktası) uzun süreli üyesi ve Technologies To The People’ın (Halk için Teknolojiler) kurucusudur. Aynı zamanda art-net-dortmund, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-wac.org, e-sevilla.org, Materiales de artista, v.s. gibi internet üzerinde çok sayıda projenin yaratıcısıdır. Pek çok ülkede sanatçılar ve topluluklar için atölye çalışmaları yönetmiştir.

A long-time member of i rational.org (international reference point for art on the web) and founder of Technologies To The People, Andújar is the creator of numerous projects on the Internet such as art-net-dortmund, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-wac.org, e-sevilla.org, Materiales de artista, etc. He has directed numerous workshops for artists and social collectives in different countries.

ERHAN MURATOĞLU (TÜRKİYE / TURKEY)

Erhan Muratoğlu, interaktif tasarım ve dijital sanat üzerine çalışıyor. ODTÜ Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde lisans, Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Türkiye, Avrupa, İngiltere ve A.B.D.'de ürettiği dijital video işleriyle, katıldığı sergi ve festivallerde ödüller aldı. 1992'den beri tasarım, teknoloji, sanat ve medya üzerine yazdığı yazılar çeşitli yayınlarda yer aldı. Kadir Has Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim elemanı olarak çalışıyor. Dijital sanat ve kültür alanında projeler üreten NOMAD'ın bir üyesi olarak ctrl_alt_del işitsel sanat projesinin organizasyon komitesinde yer alıyor.

Erhan Muratoglu is an interactive designer and digital artist. He studied Industrial Design (Bachelor of ID, Middle East Technical University) and Graphic Design (MFA in Graphic Design, Bilkent University). He has worked and exhibited in Turkey, Europe, the UK, and the US with his computer generated projects, and received awards in festivals for his experimental videos. He has been writing on design, technology, art and media for various publications since 1992. He is a lecturer in the Dept. of Communication Design, Kadir Has University in Istanbul. He is one of the founding members of NOMAD, an association working on digital art and culture. He is in the organizing committee of ctrl_alt_del sound-art project.

JALAL TOUFIC (LÜBNAN / LEBANON)

Jalal Toufic bir düşünür, yazar, ve sanatçıdır. *Dikkati Dağılmış* (“Distracted”; 1991; 2. baskı. 2003), *(Vampirler): Filmdeki Hortlaklar Üstüne Tedirgin Edici bir Metin* (“[Vampires]: An Uneasy Essay on the Undead in Film”; 1993, 2. baskı 2003), *Aşırı duyarlılık* (“Over-Sensitivity”; 1996), *Yakında Çıkacak* (“Forthcoming”; 2000), *Ölümsüz Aşk, veya Aşk Ölür* (“Undying Love, or Love Dies”; 2002), *Sana Söylemek İçin Can Attığım İki veya Üç Şey* (“Two or Three Things I’m Dying to Tell You”; 2005), ve *’Âshûrâ’: Bu Kan Damarlarıma Aktı* (“’Âshûrâ’: This Blood Spilled in My Veins”; 2005) eserlerinin yazarı olması yanında videoları ve karışık-medya yapımlarıyla; Artists Space, New York; Witte de With, Roterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barselona; Kunsthalle Fridericianum, Kassel; gibi birçok yerde izlenmiş ve 16. Uluslararası Belgesel Film Festivali Amsterdam’da “Odak Noktası Jalal Toufic” başlıklı bir program altında da sergilenmiştir. Kaliforniya (Berkeley) Üniversitesi’nde, Güney Kaliforniya Üniversitesi’nde, Kaliforniya Sanat Enstitüsü’nde ve Rijksakademie’de öğretim üyeliği yapmıştır. Halen, İstanbul Kadir Has Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Jalal Toufic is a thinker, writer, and artist. He is the author of *Distracted* (1991; 2nd ed., 2003), *(Vampires): An Uneasy Essay on the Undead in Film* (1993; 2nd ed., 2003), *Over-Sensitivity* (1996), *Forthcoming* (2000), *Undying Love, or Love Dies* (2002), *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (2005), and *'Āshûrâ': This Blood Spilled in My Veins* (2005). His videos and mixed-media works have been presented in such venues as Artists Space, New York; Witte de With, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Kunsthalle Fridericianum, Kassel; and the 16th International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA) in a “Focus Jalal Toufic” program. He has taught at the University of California at Berkeley, California Institute of the Arts, USC, and the Rijksakademie, and he is currently a Professor at Kadir Has University in Istanbul

KATE ARMSTRONG (KANADA / CANADA)

Kate Armstrong, networkler, sosyal medya, kentsel alanlar, şiir ve bilişim üzerine çalışan bir yazar ve sanatçıdır. Yaptığı işlerde, dijital ve analog sistemler arasındaki gerilimleri inceler ve dijital yapıları fiziksel alanlara taşıma yoluyla çağdaş kültürü sorgular. Özellikle şiiri ve bilişim fonksiyonlarını biraraya getiren açık biçimli metinler ve deneysel yazılar üretir. Bu çalışmalar zaman içinde net art, psiko-coğrafya, yerleştirme, ses, performans, müdahale, ve robotik gibi çeşitli biçimlere dönüşmüştür.

Kate Armstrong is an artist and writer with interest in networks, participatory systems, and computational poetics. Recent exhibitions include Interactive Futures, the IAO Gallery, Artist Space in Oklahoma City, Yerba Buena Centre for the Arts in San Francisco, Western Front, and ISEA. *Forthcoming* in 2008 is a solo show at the Prairie Art Gallery. Armstrong teaches at Emily Carr Institute and holds a position in the School of Interactive Arts and Technology at Simon Fraser University in British Columbia, Canada. She has written for P.S 1/MoMA, TrAce, Year Zero One, The Capilano Review, The Kootenay School of Writing, and The Thing, among others. Her first book, *Crisis & Repetition: Essays on Art and Culture*, was published in 2002.

KATI LONDON (ABD / USA)

Kati London, etkileşimli “crowdsourcing” (bir işin şirket dışında birçok kişiye yaptırılması) üzerine araştırma ve tasarım yapar ve teknoloji geliştirir. İşleri arasında “Botanicalls”, bitkiler ve insanlar arasında network sağlayan donanım; “You Are Not Here (Burada Değilsiniz)”, Gazze Şehri ve Tel Aviv ya da Bağdat ve New York’ta yaşayanlar arasında iletişim yaratan oyun yapıları; ve “Urban Sonar (Kentsel Sonar)”, kişisel alanları tesbit eden giyilebilir aygıtlar yer alır. İşbirliği yaptığı projeler “Where 2.0”, “Come Out & Play </>” ve “Conflux”da gösterildi ve Good Morning America, BBC, NPR ve The New York Times’da yer aldı. Şu anda New York’da bulunan area/code games’in sorumlu yapımcısı ve oyun tasarımcısı olarak çalışmaktadır.

Kati London researches, designs, and develops technology for interactive crowdsourcing. Her work includes “Botanicalls” - hardware for networking plants and people; “You Are Not Here” - game structures that connect residents of Gaza City and Tel Aviv, or Baghdad and New York; and “Urban Sonar” - wearable devices that detect personal space. Her collaborative projects have been featured in “Where 2.0”, “Come Out & Play </>” and “Conflux”, and have appeared on Good Morning America, the BBC, NPR, and in The New York Times. She currently works as a senior producer and game designer for area/code games in New York.

LAILA EL-HADDAD (FİLİSTİN / PALESTINE)

Laila El-Haddad, Gazze Şeridi ve Birleşik Devletler arasında yaşayan Filistinili bir gazeteci, film yapımcısı ve medya aktivistidir. Daha çok El-Cezire’nin İngilizce internet sitesi ve Guardian Unlimited için makaleler yazar. Yazıları ayrıca BBC Dünya Servisi, New Statesman, International Herald Tribune, Washington Post ve Le Monde Diplomatique’de yayınlanmıştır. Kendine ait bir blogu vardır: <http://a-mother-from-gaza.blogspot.com/>. Son olarak Tourist With A Typewriter (Daktilolu Turist) yapım firması ile birlikte, El-Cezire International için “Tunnel Trade (Tünel Ticareti)” ve “A Rafah Playground (Rafah bir Oyun Alanı)” adlı Gazze ile ilgili iki belgesel yaptı.

Laila El-Haddad is a Palestinian journalist, filmmaker, and media activist based between the Gaza Strip and the United States. She writes mainly for the Al-Jazeera English website and the Guardian Unlimited. A frequent contributor to the BBC World Service, her work has also been published in the New Statesman, the International Herald Tribune, the Washington Post and Le Monde Diplomatique. She maintains her own blog: <http://a-mother-from-gaza.blogspot.com/>. Most recently Laila, together with the Tourist With A Typewriter production company, has completed two Gaza-based documentaries for Al-Jazeera International: “Tunnel Trade” and “A Rafah Playground”.

MUSHON ZER-AVIV (İSRAİL / ISRAİL)

Mushon Zer-Aviv, Tel Aviv’li bir tasarımcı, eğitmen ve medya aktivistidir. Alanların ve sınırların nasıl algılandığı ve siyaset, kültür, küreselleşme ve internet aracılığıyla nasıl şekillendiğiyle ilgili çalışmalar yapar. İşleri, halka açık alanlarda medyayı ve medyayı halka açık alanlarda inceler. ShiftSpace.org, YouAreNotHere.org, Shual.com, Kriegspiel bilgisayar oyununun ve Upgrade International Network’ün Tel Aviv kolunun kurucularından biridir.

Mushon Zer-Aviv is a designer, an educator and a media activist from Tel-Aviv interested in challenging the perception of territory and borders, and the way they are shaped through politics, culture, globalization and the World Wide Web. His work explores media in public space, and public space in media. He is the co-founder of ShiftSpace.org, YouAreNotHere.org, Shual.com, the Kriegspiel computer game and the Tel Aviv node of the Upgrade International Network.

NAT MULLER (HOLLANDA / NETHERLAND)

Nat Muller Rotterdam’da yaşayan bağımsız bir küratör ve eleştirmendir. V2_, Institute for Unstable Media (Rotterdam) ve De Balie’nin (Amsterdam) kadrosunda kürator olarak çalışmıştır. Temel ilgi alanları arasında estetik, medya ve politikanın kesiştiği noktalar ve Orta Doğu’daki (yeni) medya yer alır. Çevrimiçi ve çevrimdışı medyada makaleleri yayınlanmıştır; Springerin ve Bidoun dergilerine düzenli olarak yazılar yazan Muller, (yeni) medya konusunda hem kendi ülkesinde hem de uluslararası sunumlar yapmıştır. En son projeleri The Trans_European Picnic (Novi Sad, 2004), DEAF_04 (Rotterdam, 2004); INFRA_ctures (Rotterdam, 2005), Xeno_Sonic (Amsterdam, 2005), DEAF07 (Rotterdam, 2007), ve "Between a Rock and a Hard Place? (Amman, 2007) adlı atölye çalışması olmuştur. Amsterdam, Rotterdam, Berlin, New York, İstanbul, Kopenhag, Grimstad ve Beyrut’da çeşitli projeler ve festivaller için video gösterimlerinin küratörlüğünü yapmıştır. Yakın zamanda Alessandro Ludovico ile birlikte Mag.net Reader2 editörlüğünü (2007) yaptıktan sonra, Documenta XII’de yapılan bir tartışma serisine dayanan Mag.net Reader3 üzerinde çalışmaktadır. Upgrade! Amsterdam’ı başlatanlardan biri olan Nat Muller, Willem de Kooning Akademisi (Hollanda), ALBA (Beyrut) ve Lübnan Amerikan Üniversitesi’nde (Beyrut) ders vermiştir. Avrupa Kültür Vakfı’nın (ECF) Euro-Med çalışmaları konusunda danışmanlık yapmaktadır. Bu yıl Berlin’deki Transmediale medya festivalinde jüri üyeliği yapmış olan Nat Muller, 2008-2009’da Kahire’deki Townhouse Gallery’nin küratörlük rezidans programına katılacak.

Is an independent curator and critic based in Rotterdam. She has held positions as staff curator at V2_, Institute for Unstable Media (Rotterdam) and De Balie (Amsterdam). Her main interests include: the intersections of aesthetics, media and politics; (new) media and art in the Middle East. She has published articles in off- and online media; is a regular contributor for Springerin and Bidoun, has given presentations on the subject of (new) media art and curated video screenings for projects and festivals in a.o. Amsterdam, Rotterdam, Berlin, New York, Istanbul, Copenhagen, Grimstad, and Beirut. Her latest projects include The Trans_European Picnic (Novi Sad, 2004), DEAF_04 (Rotterdam, 2004); INFRA_ctures (Rotterdam, 2005), Xeno_Sonic (Amsterdam, 2005), DEAF07 (Rotterdam, 2007), the workshop "Between a Rock and a Hard Place?" (Amman, 2007). She recently co-edited the Mag.net Reader2 with Alessandro Ludovico (2007), and is working on Mag.net Reader3 based on a series of debates organized at Documenta XII. She is co-initiator of the Upgrade! Amsterdam, and has taught at the Willem de Kooning Academy (NL), ALBA (Beirut) and the Lebanese American University (Beirut). She serves as an advisor on Euro-Med collaborations for the ECF. This year she was a jury member for the prestigious Berlin-based media festival Transmediale and will be curator-in-residence at the Townhouse Gallery in Cairo (2008-2009).

NEGAR TAHSİLİ (İRAN / IRAN)

Tahran doğumlu sanatçı önce resim eğitimi almıştır. "Gholamhossein Nami"nin atölyesinde yetişmiştir. 1998 yılında ise Tahran Azad Üniversitesi'nin Endüstri Ürünleri Tasarım Bölümü'nden mezun olmuştur. Halen aynı bölümde lisansüstü eğitim görmektedir. Deneyisel sinema alanında çalışmaktadır. Bu alandaki işleri Berlin, Bern, Chicago, Tahran, İstanbul, Vancouver, Paris gibi şehirlerde bir çok uluslararası projede ve sergide yer almıştır.

Born in Iran, Negar Tahsili started painting in the studio of "Gholamhossein Nami". She graduated from the Department of Industrial Design, Azad University in Tehran in 1998, and is presently a graduate student in the same department. Negar Tahsili's current works on experimental cinema have been part of many international projects and exhibitions.

THOMAS DUC (FRANSA / FRANCE)

Thomas Duc, güncel medya üzerine işler yapan bir sanatçıdır. Yapıtları, Paris (Fransa), Sao Paulo (Brezilya) ve New York'ta (ABD) sergilenmiştir. Şu anda 'jeneratif simulacra: teknoloji üzerinden mitolojilerin geliştirilmesi' konusunda çalışmaktadır.

Thomas Duc is an artist whose work revolves around current media. He has exhibited in Paris (France), Sao Paulo (Brazil) and New York (USA). He currently explores generative simulacra: the creation of mythologies through technology.

ZHOU HONGXIANG (ÇİN / CHINA)

1969 yılında Çin'in Liangsu eyaletinde Dongtai'da doğan ve Çin Huadong Normal Üniversitesi'nden 1994 yılında mezun olan Zhou Hongxiang, günümüzde Şanghai Normal Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. Çin'in en önde gelen video ve yeni medya sanatçılarından biri olan Zhou Hongxiang'nun işleri, Asya, Avrupa ve A.B.D.'deki pek çok galeri, müze ve festivalde gösterilmiştir. Yakın geçmişte Medya Sanatı'ndaki trend belirleyici işi için EMAF ödülünü, ve Transmediale.04 Uluslararası Medya Sanatı Festivali'nde "The Red Flag Flies" videosu için Görüntü Ödülü'nü kazanmıştır.

Zhou Hongxiang (born in 1969, Dongtai, Liangsu province, China) graduated from Huadong Normal University of China in 1994, and currently teaches in Shanghai Normal University. Zhou Hongxiang is one of China's leading video and new media artists whose work has been widely exhibited in galleries, museums and festivals in Asia, Europe and the United States. He was recently awarded the EMAF-Award for a trend-setting work in Media Art, and received the Image Award at Transmediale.04 international media art festival for his work "The Red Flag Flies".

Akbank Sanat Akbank Art Center

İstiklal Cad. Zambak Sok. No: 1

34435 Beyoğlu, İstanbul

0212 252 35 00/01

www.akbanksanat.com

Tasarım Design

Publicis Yorum

Baskı Print

İmak matbası

Renk Ayırımı Color Reproduction

7 Renk

Kayıtsız Unrecorded

Editör

Başak Şenova

Metinler Texts

Álvaro de los Ángeles, Banu Cennetoğlu, Başak Şenova ,Daniel G. Andújar,

Erhan Muratoğlu, Jalal Toufic, Kate Armstrong, Laila El-Haddad,

Mushon Zer-Aviv, Nat Muller, Negar Tahsili, Zhou Hongxiang.

Çeviri Translation

Nuşin Odelli

(Jalal Toufic'in metninin çevirisi: Eliz Konat, Anber Onar ve Johann Pillai)

Fotoğraflar Photographies

Serkan Yıldırım, Başak Şenova, Daniel G. Andújar, Jalal Toufic, Kris Petersen

Sergi Exhibition

Küratör Curator

Başak Şenova

Sanatçılar Artists

Ali Taptık, Banu Cennetoğlu, Dan Phiffer, Daniel G. Andújar, Kate Armstrong,

Kati London, Laila El-Haddad, Mushon Zer-Aviv, Negar Tahsili, Thomas Duc,

Zhou Hongxiang.

Mekansal Tasarım Spatial Design

Başak Şenova

