ZEYNEP SAYIN

Çizginin Boşluğu



Norgunk

© Norgunk Yayıncılık 2024
Sertifika No: 76659
ISBN 978 625-7917-30-8

Birinci Baskı
Aralık 2024

Kapaktaki Eser
Font-de-Gaume mağarasında bulunan
kurt resmi

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80
kitap@masmat.com.tr
Sertifika No: 44686

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak 20
Akal Sitesi C/8 Akatlar
Beşiktaş 34335 İstanbul
T. (212) 351 48 38
info@norgunk.com / www.norgunk.com

ZEYNEP SAYIN

Çizginin Boşluğu

Norgunk

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ, 7
I, 13
II, 45
III, 59
IV, 85
V, 91
VI, 103
VII, 111
VIII, 123
IX, 135
X, 156
XI, 177
XII, 179

ÖNSÖZ

"Yazdıklarımı karanlık, anlaşılmaz bulan, deneyimine yabancı
bir okur için yazmıyorum – yazdıklarım, girdiği an
düştüğü delikten çıkamayan birinin okuması için..."
Georges Bataille, İçsel Deneyim

"Bir insanın yokluğunu karşılayabilecek hiçbir şey yok,
denemeye de kalkmamalı, tahammül etmeli ve dayanmalı.
Çok sert gelse de büyük bir teselli bu aynı zamanda.
Boşluk gerçekten doldurulmadan kaldığında, aradaki bağı koruyor.
Tanrı boşluğu doldurur demek ters, asla doldurmuyor boşluğu,
tersine, boş bırakarak – acılı da olsa –
gerçek bir bağı korumamıza yardımcı oluyor.
Dahası, ne kadar doyurucu ve güzelse anılar, o kadar zor ayrılık.
Ama hatıraların acısını sessiz bir sevince dönüştürüyor şükran.
Artık olmayan güzelliği batan bir diken gibi değil,
paha biçilmez bir armağan gibi taşıyor içinde."
Dietrich Bonhoeffer, Tegel Hapishanesi, 24 Aralık 1943

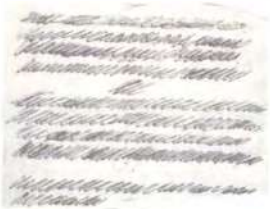
Kitabı henüz bitirmeden iki metnimi yayımlayan yayınevine rezerve ettim, bitirince verdim. Aradan bir süre geçtikten sonra, konuşurken ifademle, sesimin tonuyla, mimiğimle, jestimle söylediklerimin anlaşılmasına rağmen yazdıklarımı okurken zorlandığını, bu kitabın editörlüğünü yapacak enerjisi olmadığını söyledi arkadaşım ve yayıncım (Semih Sökmen). Dediğini anladım: en gecinden *Genel Dilbilim Dersleri*'nden bu yana bir göstergeler zinciri olarak tanımlanıyordu dil, birer gösterge olarak tanımlanan sözcüklerin temsil ettiği bir gösterileni, seslendiren bir göstereni,

aralarında onları bölen bir yarık vardı. Sesin ve anlamın, çizimin ve çizginin, müziğin ve notanın, jestin ve yazının, çizginin ve doğrunun ayrıştığı alandı kimilerine göre yazı (Ong), kimilerine göre ise matbaa (Ingold), mizanpaj seçeneklerinin çeşitliliğine rağmen genelde hâlâ doğrusal satırlar tutturan kitaplardan sözlerin sesi ve yazarın jesti çekilmişti. Ben bu ayrımın yazı ile başlayıp, matbaa ile pekiştiğini, çevrimiçi ortamda geri dönüşsüz bir hal aldığını düşünüyorum. Kendisinin de bilmediği bir yabancılığı davet eden, gösterge olmayan, gösterileni olmayan, temsil etmeyen bir biçimi, bir imgeyi açan şeydi elin jesti: kendi yabancılığına seslenebildiği, kendi yabancılığının sağanağı altında durabildiği, el şöyle tutulur, çizgi böyle çekilir, el şudur, doğru budur demediği, bir şeyin adına konuşmaya, temsil etmeye başlamadığı sürece elden, jestten ve çizimden oluşan bir takımyıldız vardı. Yazıda hâlâ izi sürülürken matbaa ile elsizleşmiş, aynı zamanda sessizleşmişti. Eskilerin sözcüğünü devraldım, ben bu takımyıldıza çizgi dedim.

Benim gibi Almanca düşünen, ama Türkçe yazan biri için aynı anda çekmek (*ziehen*) ve çizmek (*zeichnen*) anlamlarına gelen şeyi, çizimi, izi, bir yüzeyde (kağıtta, taşta, kumaşta, ahşapta, vb.) biçime açan hareketti jest. Ne var ki bu iki dil arasında da birinin diğerine sığmadığı bir yabancılık vardı. Bir çizgi çekince (füzenle, kalemle, keskiyle, vb.) biçimi açan elin (Dürer), ayağın (Richard Long), başın (Rebecca Horn), dans eden bedenin (Aydın Teker) aynı anda hareketi ve iziydi jest. Elin jesti çizgiyle biçimi açınca, en eski mağaralardaki, Lascaux'daki, Karahantepe'deki, en eski tapınaklardaki gibi, insanlığın başlangıcındaki hayreti, insan olmaklığın kendine duyduğu şaşkınlığı, henüz tanışı olmadığı, asla tanışamayacağı bir yabancılığı davet ederdi biçime. Aynı anda fazlalık, aynı anda eksiklik olan, uzaklardan gelen bir yabancılıktı bu. Kendi yabancılığını, evrenin yabancılığını, kendine yabancılığı ağırlardı çizgi.

Sonraları kimin ev sahibi, kimin yabancı, kimin içeriden, kimin dışarıdan, kimin buradan, kimin başka yerden olduğunun bilinmediği bir konukseverliği ifade eden sözcüğe, *imgeye* dönüşmüştü desenlere evrilen çizgi: önceleri Atina'da, sonraları Roma'da hocalık yapan Yunanlı sofist Philostratos'un Latince çevirisinde dile gelen türden bir imgeydi bu, *imago, imagines*... Konuk odalarının duvarlarında, konuklara sunulan armağanların, yemişlerin resimlerini ifade ederdi imge, yabancılığı armağana ve dayanışmaya diker, anlamla doldurulamayan bir dünyaya adım atan vorteksi, uzaklardan gelen bir yabancılığın ağırlanması sayesinde açardı. Ölü maskesi anlamına gelen, yabancılığı hayalet ya da düşman diye algılamayan, saldığı ürkü nedeniyle yabancılığın ruhundan imtina etmeyen bir konukseverlikti aynı zamanda: *imago*. Çizgilerin doğruya dönüşme süreci, matbaa modernizmi ile kusursuzlaşmış (Ingold), harfler karaktere, sözcükler göstergeye, yabancılar düşmana, yabancılık korkuya dönüşmüş, boşluğu ağırlayan konukseverlik boşluğa hükmeden bir cetvele, çevrimiçi dünyaya evrilmişti.

Bu noktada Alpagut ve Ayşe Gültekin devreye girdi, yazdığım metne talip olduklarını söyledi. Yayınevlerinin ismi *Norgunk*'tu, duvarlarında yemiş resimleri olan odalarda ağırlanan bir konuk yerine, mutfağında isimsiz bir mektup bulan bir ev sahibinin öyküsüydü içinde bu sözcüğün geçtiği öykü, *Korkuyu Beklerken*. Oldukça endişeli öykü kahramanının dilini anlamadığı, bir ölü diller uzmanına gösterdiği, hayatını bir ters Bartleby gibi alt üst eden bu mektupta "Morde ratesden, Esur tinda serg! Teslarom portog tis ugor anleter, ferto tagan ugotahenc metoy-doscent zist. Norgunk! UBOR-METENGA" yazmaktaydı, Gültekin'ler yayınevlerine ad olarak korkuyu beklemeyi tersinleyen, yabancılığı yayımlarına davet eden anlam ötesi bu sözcüğü takmıştı. *Norgunk* isimli bir yayınevinden bu kitabı çıkarıyor olma düşüncesi hoşuma gitti. Kitaplara seslerini







iade etmekten de söz ediyordu Alpagut bey. Semih'e gücenmedim. Kitabı yazarken, yazıyla çizimin anlam ötesi ve öncesi asemik soluğuna takmıştım zaten. Anlamı suistimal eden Stéphane Mallarmé, Emily Dickinson, sözcüklerden anlamı çeken Henri Michaux her zaman ilgimi çekmişti.

Yine de kendimden kuşkum vardı, güvendiğim bir dostuma metni okuttum, metni çok mu anlaşılmaz bulduğunu sordum, dostumsan doğru söyle dedim: yazdıklarımın anlaşılmaz olmadığını, sadece kitabın kapağını kapattıktan sonra anlaşılmasının bitmediğini söyledi Defne. Sevindim, tam da buydu istediğim. Kasıtlı olarak bu kitabı sonlandırmamıştım, bitmiş yapıtlardan siyasal olarak büyük rahatsızlık duyuyordum, metinlerin bitmemişlikleri, boşlukları, hep bir arkası yarınları vardı. Doldurulamayan bir boşluk, boş bırakılarak, gerçek





bir bağ kurmamıza yol açardı. Ölümlerin acı veren boşluğu gibi sayfaların özgürleştiren beyaz marjı için de geçerliydi bu: boşluklar hep bir rezerv alanını açık tutarlardı. Egemenlerin doldurmaya, korkuyla, anlamlarla yıkmaya çalıştığı şeydi bu, kanımca çizgi ile doğru arasından geçerken doğruyu da kendi çizgi kiplerinden birine dönüştüren ayrımdı bu. Yine de bu kitapta çizgiden çok doğruyu yazdım, çizgiyi daha güzel anlara bıraktım.

↖ Emily Dickinson, kağıt üzerine mürekkep, 1859

↖↖ Henri Michaux, *Alphabe, İmlerin Keşfi*, 1897

↙ Stéphane Mallarmé, *Bir Zar Atımı*, 1897

Bu kitabın oluşumuna vesile olanlara iki koldan teşekkür etmem gerek: pandemi döneminde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dersi diye başlayıp dostların, öğrencilerin, sanatçıların katıldığı pazartesi platformu olmadan bu kitap yazılamazdı. O kadar şahane bir öğrenme heyecanı paylaştık, o kadar çoğaldık ki, teker teker anmaya kalksam, birileri mutlaka eksik kalacak. O yüzden herkese ayrı ayrı derinden teşekkür borçluyum. Beni ortanıza ve aranıza aldınız, öğretirken öğrettiniz, yetiştirdiniz. Burada öncelikle Ezgi Bakçay'ın ismini anmam, hepinizin aktığı yüzler onlar olduğu için. Samed'i, Nur'u, Tarık'ı, Nazan'ı, diğer Ezgi'yi, Taner'i, Alp'i, Özlem'i, Hakan'ı, Ayşegül'ü, Bilge'yi, Zaliha'yı, Meryem'i, Ayşe Tülay'ı, Şive Neşe'yi, Arzu'yu, Fulya'yı, Ebru'yu, İlhan'ı, Mehlika'yı, Kumral'ı ve diğerlerini ansam, geri kalanlara haksızlık edeceğim. Yazarken bütün diğer öğrencilerime ve dostlarıma şu an haksızlık ettim bile. Hepinize teşekkür ederim. İkinci kol ise, Meru'nun Ucayali'de Khyati Veronica Holman ile tanışması sayesinde açılan kapı oldu. Papa Gilberto ve Khyati dünyamı değiştirmekte. Çizgiye ve imgeye bildiklerimin ötesinde bakmamı, ormanın dünyasında öğrenci olmamı sağladı. Müteşekkirim.

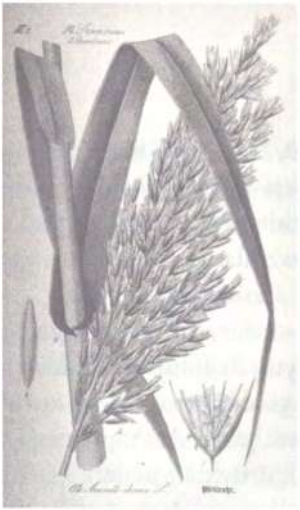
Chemuyil, Nisan 2024

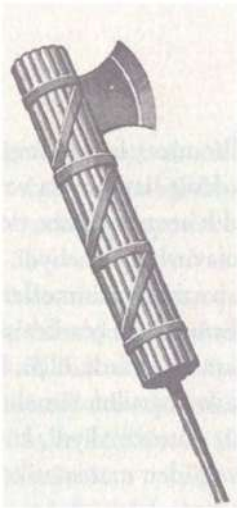
I.

"İmge az olan bir şeydir: bir kalıntı veya bir çatlak. Zamanın onu anlık olarak görünür veya okunabilir kıldığı bir kazadır. Ufuk ise bize sürekli kaçış halindeki büyük çizginin arkasında olan her şeyi vaad eder."
Georges Didi-Huberman

İmgenin gücüne dair düşünürken egemenin ve cetvelin İngilizce aynı sözcükle karşılandığını anımsattı Tim Ingold, belleğim tazelendi: *ruler*. Egemenlerin elleri cetvel tutardı ama çıplak kullanımlarıyla cetveller ve egemenler birer *imge* değildi. Önsel ya da arketipsel olarak verili, şablon harfleri gibi alıp kullanılan tipolojik karakterler, şiirlere, resimlere, sanatsal işlere eklemlenen aplikasyonlar değildi imgeler. İşin imlediği değil, kendisinin açtığı alandı imge. Cetveli egemenle aynı ağızda anan, cetvelleri ve egemenleri imge olarak tanımlayan sözlükçe, imgeleri tipolojik karakterlere indirgiyor, tutabildikleri için belleği açığa çıkarabilen, iktidarla (cetvel/ egemen) yüzleştirebilen imgelerin varlıksal farklarını, başkalaştırabilme, alt üst edebilme, sınırları ihlal edebilme, yayılabilme, bulaşabilme, sarsabilme potansiyellerini yadsıyordu. *Türk yazınında cetvel, İngiliz resminde egemen* imgesi gibi akademik dilde yaygın ifadeler imgeyi küçümsüyor, ona çerçevesi içinde tanımlı, el altında, hazır bekleyen, değişmez bir önsellik gibi davranıyordu: şairler ve sanatçılar hazır bir imge dağarcığından beğendiklerini seçiyor, metinlerine ve işlerine aplike ediyor gibiydi. Oysa hazır gıda paketleri gibi buzdolaplarında, sanatsal

market raflarında beklemeyen, imgesel denen arşivleri (ev/ gül/ otel), onların anlamsal göndermelerini alt üst eden, dipsiz kuyularda merdivensiz, engin denizlerde yelkensiz bırakan varlıklardı imgeler. Envanter değillerdi. Eğer ortada bir imge varsa, artık egemenler egemen, cetveller cetvel değildi, başka bir şeydi. Gözleri açılan bir kör gibi görmeyi, kulakları açılan bir sağır gibi duymayı, gördüğünü duyabilmeyi, işittiğini görebilmeyi sağlayan, madleni çaya batırınca yitik zamanın rengini, kokusunu, tadını, hatırasını da şimdiye getirebilen şeydi imge, cetvelin ölçümleyen, çerçeveleyen, buyurgan ve egemen yapısını kırardı. Bitmiş görünen anlamları, çizilmiş görünen sınırları ihlal ederdi. Dilin içinde, dilin sınırlamalarının ve anlamlandırmalarının belleğine sahip olduğu için onların içinden geçer, belleği kendi üstünden atlatır, ötelere taşırdı. Kuralları ihlal edebilmek için kuralları (imsel gramerleri/ sözdizimlerini) bilmek gerekirdi, imgeler içinden geldikleri, çok iyi bildikleri kuralları, kanonları, yasaları kendi üstlerinden atlatırdı. Yeni olasılıklar sunan ihlaller olurdu bunlar. Mevcudiyeti, varlığı denli yokluğuyla, yokluğun bıraktığı boşlukla da mevcuda getiren şeydi imge, bir gelenek yok olduğunda, bir katliam yapıldığında, sevilen biri öldüğünde ya da gittiğinde, bir kara parçası suya gömüldüğünde, bir orman yandığında, yokluğun mevcudiyetini yokoluşun bıraktığı geriye dönüşsüzlükle beraber mevcuda getirir, hüküm sahibi olmadığı gibi hükmedilmeyi de kabul etmezdi. Bununla beraber en gecinden on beşinci yüzyıldan bu yana belirli bir bölgeyi kontrol eden, bölge üzerinde hükmeden, yasa koyan, yasayı yürüten ve koyduğu yasayı askıya alma hakkına, istisna hakkına sahip, egemen olan kişi için kullanılan İngilizce *ruler* sözcüğü, düz çizgi çizmeyi sağlayan cetveli dile getiriyordu. Aslında egemen bir şahıs değil, belirli birini egemen kılan dizgenin kuruluş biçimiydi, olasılık koşuluydu. Hukukla hukuksuzluk arasındaki sınırı belirleyen çizgiyi cetvel





çekerdi. Toprak üzerinde hükmeden egemen gibi cetvel de kağıt üzerinde hüküm sürer, doğrular çizmeyi severdi. Çizgi, çoğu zaman doğru değildi ama doğruya indirgenirdi, oysa doğru, çizginin kiplerinden ve hallerinden sadece biriydi. Çizgiler birbirine dolanarak iç içe geçerken doğrular sınırlar, bölerdi. Kurucu doğrular yerine çizgiler toplumlarla beraber ve insan-ötesi dolaşıklıklara dayalı siyaset önerilerinde bulunabilirdi. Bu nedenle doğru ve düz çizgi, doğrusal olmayan çizgi aşımlarını ve ihlallerini engellemekteydi. Oyunların kurallarını, çerçevelerini, aynı zamanda egemenin koyduğu kuralları (ve kendi anayasasını ihlal edebilen egemenin kuralsızlığını) ifade eden *rule*, çizgi çizmek, ölçümlemek, yönetmek, önderlik etmek ve yasa koymak anlamına gelmekteydi. Kurallar ise takip edilmesi, ona uygun davranılması gereken ilk örneği, prototipi, modeli, paradigmayla beraber bu ilk örnek sayesinde çizilen çerçeveyi, bu çerçevenin çizdiği algoritmayı, koyduğu yasayı ifade ederlerdi. Yasayı ihlal etmek, imgeye değil, sadece yasayı koyana ait olabilirdi.

↑ Otto Wilhelm Thoma, *arundo donax*, 1885

↑ ↑ *Fasces*, faşizmin simgesi

Flüt yapımında da kullanılan, selviler gibi yüksek, oklar gibi dimdik, cetvel gibi dümdüz ve dosdoğru olduğu olduğu için ismini bir kamıştan alan (Yunanca

κανών) *kanōn*, (İbranice) *kaneh* sözcüğü, hem kural hem yasa demekti. Akdeniz havzasında ve Orta Doğu'da yetişen bir sazdı bu dimdik *arundo donax*, doğruluğuyla ulaşılması gereken hedefe kılavuzluk etmeliydi. Doğruların varılacak hedefleri olurdu, başıboş gezinmezlerdi. Latinceye *regula, kural*, Arapçaya *kanun* diye çevrilmişti: κανών, bir saz kamışı gibi dümdüz anlamına gelirdi, ölçü, boyut, uzunluk ve oran birimleri, düzlük ve doğruluk temeline göre belirlenirdi. Doğru çizgiler düş görmemeliydi, komedi yazarı Aristophanes *eğri bir hak davası* güden matematikçi figürüyle seyircileri kahkahaya boğabilirdi. Eğrisi doğrusu yoktu, aslolan doğruydu. Kanon (kanun), düz çizgiler çekmeye yarayan, marangozların, inşaat ustalarının ve duvarcıların kullandığı çeküldü, ölçüleri, oranları ve büyüklükleri ölçerdi. Ptolemeus, Orta Çağ ve Yeni Çağ'ı belirleyen astronomik ve astrolojik kanonu saptamış, Ebu Reyhan el-Biruni *el-kanunü'l-Mesudi*'yi yazmıştı. Toplumların, bedenlerin, binaların, atölyelerin ve akademilerin kuralları, ölçüleri, yasaları vardı, toplumların ve bedenlerin hangi oranlarda olması, hangi çerçeveye sığması gerektiğini belirleyen yasalardı bunlar, kimi düşünürler bu yasaların oluşturduğu çerçeveye *kurucu dışarısı*, bu çerçeveyi çizen dizgeye *kurucu yasa*, *anayasa* derdi. Örnekse yaşlı Plinius Yunanlı heykeltıraş Polykleitos'un *Mızrak Taşıyan Adam*'ını *canona* diye nitelendirmiş, erkek heykeli yapmak isteyen herkesin bu kusursuz ve doğru ilk örneği taklit etmesi gerektiğini söylemişti. Resmin yüzeyi gibi çerçevesi de (toplumların ve) akademilerin buyurgan kurallarının başındaydı: ısrarla resme dahil olmak, resmi ele geçirmek isteyen bir enerji alanı açıyordu iki dikey, iki yatay doğrudan oluşan resim çerçevesi, içindeki her biçimi, her figürü, her rengi kendi doğrularına göre belirliyor, sahte bir bütünlük yansıması yaratıyordu. Kurucu dışarısı olan yasa ve bu

yasanın kuralları, cetveli ve egemeni imge olarak tanımlamak eğilimindeydi. Kimisi toplumda, kimisi doğada, kimisi tuvalde. Kompozisyon, totalitarizm demekti: kompozisyonlar, doğruluk rejimleriydi...

Latince *regere* sözcüğü yönlendirmek, başı çekmek, egemenlik kurmak anlamında *kural* demekti, kral (*rex*) ve rejim sözcükleriyle aynı kökten gelirdi, *kanun*'a dönüşen doğruların soyundandı. Latince konuşulan dillerde saz ve kamış sözcükleri, savaşta en arkada bulunan, düşman birliklerini imha etmeye çalışan güllelere (*canon*) dönüşmüştü.

Eski Yunancada *kanon* yasa anlamında *nomos* ile, Latincede *regula* sözcüğü ise *lex* ve *jus*, yani hukuk ile ilgiliydi; ne var ki yasa anlamında kullanılırken ilk hecesi vurgulanan *nómos* sözcüğü, ikinci hecesi vurgulanınca –*nomós*– hayvanların otlatıldığı çayırları, toprağı ve alanı dile getirdiği için göçebe de (*nomad*) aynı sözcükten türemişti; öyle ki *kanon, regula* ve *horos* (*terminus*, sınır) sözcüklerinin oluşturacağı üçlü birlik kuralı buyurganlığın yüzyıllarını belirleyecek, dümdüz bir iple her zaman mülkiyet diye düşünülen toprağın sınırını çizecekti. *Yeryüzünün Yasası* diye kitaplar yazan, kurucu yasayı ele geçirilen, sınır çekilen toprak parçası üzerinde kendi kurallarını inşa etmek diye tanımlayan hukuk ve siyaset felsefecileri vardı (Carl Schmitt), egemenin istisna hakkı buradan doğduğu için (Giorgio Agamben) imgeye bu sınır ihlali tanınmazdı. *Nomos* Arapçaya *namus* diye çevrilmiş, toplumsal cinsiyetle ilgili sınırlar da çekilmişti. Cezasız geçilmemesi gereken sınırdı *horos*, cetvelle egemen tarafından çekilir, tanrılar tarafından korunur, sadece egemen tarafından ihlal edilirdi. Antik Roma'da, kurban ya da kutsal yağla yıkama töreninde yere dikilen sınır tanrısına *Terminus* denir, tanrısal taşı yerinden oynatanlar lanetlenir, öldürülebilirdi. Yaşamla ölüm arasında çekilen sınırı, sınır taşları gibi dikilen mezar taşlarını anımsatırdı Terminus. Sınır

çekmek, kurucu yasal eylemdi ve doğruluğun hukuki sınırları cetvelle gerçekleşirdi: *regula veritatis*.

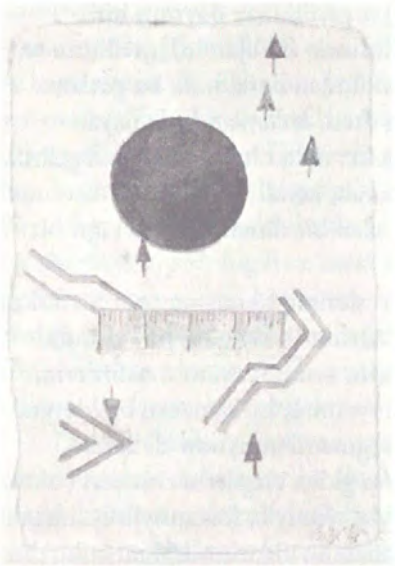
Oysa *poaceae* ailesinden, etnomedikal amaçlarla kullanılan bir kamıştı *arundo donax*[1] denen bu saz, yasayla, yasallıkla ya da kurallarla ilgili olacağına mideyle, iskeletle, menstrüasyonla, solunumla ve idrarla ilgili sorunlara karşı bire birdi. Ne var ki sonraları faşizmin simgesine dönüşecek olan, faşizm sözcüğüne isimbabalığı yapan *fasces* de kamışların ve çubukların bir araya gelmesiyle yapılan bir tür egemen baltasıydı: *baltalı ilah*. Gerçi *arundo donax*'tan değil, huş ağacından yapılan değneklerdi faşizmin baltasını bir arada tutan çubuklar, Roma İmparatorluğu'ndan bu yana egemenin yaşam ile ölüm arasında çizdiği sınır çizgisini, kimin hayatta kalma hakkına sahip olduğunu, kimin ölebileceğini gösterirlerdi. Kamışlar tek bir güç odağında buluşacak, doğruluğun bedenini inkar edenlerle etmeyenlerin arasındaki sınıra balta çekecek, kurallar herkese ve her şeye son nefeslerini verene değin buyrukları doğrultusunda nasıl davranılması gerektiğini dikte edecekti: doğruluk rejimi doğrusal bir diktatörlüktü, *regula veritatis*...

→ Bilge Friedlaender, *Altın Cetvel* serisi, 1998

Oysa Yunanca *nomos* sözcüğü orman, koru anlamlarına da gelirdi, bitkilerle, şifayla, orman perileriyle, tanrıların yabancılığıyla ilgili olduğu için göçer sözcüğü, yasanın diğer yüzüydü. Göçmek, başkalaşmak, değişmek, ölmek, ölmenin yabancılığını göze almak da demekti. Sazlar ve kamışlar bizi

1 Pardeep Kumar, Sarvjeet Singh, Aakash Sharma, Gunjot Kaur, Ravneet Kaur ve Anand Narain Singh, "Arundo donax L.: An Overview on its Traditional and Ethnomedicinal Importance, Phytochemistry, and Pharmacological Aspects", *Journal of HerbMed Pharmacology*, 2021, cilt 10, sayı 3, s. 269-280.

başkalaştırabilen müzik aletlerine, neye, flüte dönüşebilir, bizleri en uzak denen yere, ruhsal yolculuklara çıkarabilirken en gecinden Roma İmparatorluğu ile birlikte toplu bir zorbalığa ve buyurganlığa, doğruluk rejimlerine dönüşmüşlerdi. Müzikte harmonik entervallerin öğretisine *kanonike* denmişti, tellerin farklı akorlar oluşturmasına neden olan uzunluk ölçüleriydi bunlar. Seslerin de anahtarları, partitürleri yasaya dökülmüştü. Sazlar ve kamışlar, yazı yazmak için de kullanılmaktaydı; yeryüzünün yasası, hukukla ve yazıyla tesis edilirdi. Sözlerin sesiyle anlamını, şeylerin varlığıyla temsilini bölen matbaanın tarihiyle eşzamanlı olan nota tarihi (Ingold), kağıt üstünde düz ve doğrusaldı, kitaplara yazılan notaların sesleri bir yerde, temsilleri başka yerdeydi. John Tetlow'un 1779'da Britanya'da patentini aldığı bir makinede *müzik yönetmek ya da diğer amaçlar için* küçük bir silindirle kağıda çizgi çekmek/ kağıtta çizgi çizmek anlamına da gelirdi *ruler*. İlk rulo kağıt makinesi ve ilk kağıt yuvarlayan düzenekti *round ruler, rolling ruler*.



Aynı anda şifa, aynı anda zehir olabilmenin özelliğiydi bu, aynı türden bir şey (saz/ kamış), tam tersine de çevrilebilir, ilaçla zehrin bir araya gelmez beraberliği aritmik bir yarık açabilir, imparatorlukların buyruklarına, emir kiplerine, yasalarına,

kurallarına itaat edeceğine imge, tam da bu yarığa yerleşebilirdi. Bir çatlaktı imge, bir kırıktı. Sazlardan yapılan flütlerden ses, saza açılan delikler sayesinde çıkar, cetveller ve doğrular, imgenin kendiyle birlikte görünürlüğe getirdiği bir yabancılığı, bir boşluğu örter, sürekli kaçış halindeki büyük ufuk çizgisinin arkasında saklı olan bir şeyi vaad ederdi. Tanımlanamaz bir yabancılığı ölçümleme ve gizleme kipiydi kanon, egemenin mütemadi istisna hakkıydı. Oysa gerilimlere doymuş bir takımyıldız etkisiyle anlamın durması (Benjamin), gerilimin en yüksek noktaya ulaşması ve kendinden boşalması, bu patlama anında fışkıran imgenin anlam ötesi, anlamlandırılamayan, anlama yüklenemeyen bir boşlukla dolu olması anlamına gelirdi. Cetvellerin çizdiği çerçeveleri kıran, kendi ilkelerine mukavemet eden, cetvele zehir, çizgiye ilaç olan bir direnişti imge. Ağır bir şekilde politikti.

Bilge Friedlaender'in kağıt işlerinin konuştuğu yer bu farktı; kağıdın ortasında, kırmızı yerkürenin (belki güneşin) altında, başrolde bir cetvel vardı. Güneşin, ayın, dünyanın, nehirlerin, rüzgârların, dalgaların, dağların yolunu, istikametini belirleyen, bölümleyen, ölçümlediklerini segmentlere ayıran aletlerdi cetveller. Çizdiği dümdüz uzayıp giden çizgilerin ritimleri yoktu. Maddenin biçim değişiklikleriyle, ritmiyle, frekansıyla eşzamanlı olan yaşamın genel gidişatı ölçülebilir, algoritmik, istatistiki, düz çizgisel bir sürekliliği izleyen bir kesinlik değildi. Yerin yüzünü ölçen, birimleyen, parçalayan, biriktiren, nereye bakılması, nereye gidilmesi, nerede durulması gerektiğini belirleyen yön vektörleriydi oysa cetveller. Egemendiler. İstisna hallerini sadece egemen belirleyebilir, istisna ölçütünü saf değer olarak sadece egemen konumlandırabilirdi. Egemen, asla bir kişi değil, bir dizgeydi. Dizgeler çerçevelendirir, hizaya sokar, sıraya dizer, dizginlerdi. Kağıt üzerine elle, titrek çizilen bir çerçevenin tam orta yerinde, neredeyse gözün kaçış hizasında, marjın titrek

çizimine benzemeyen, kesin hatlarla çizilmiş bir cetvel vardı. Dağları yerinden oynatıyor, dağların içinden tünel geçiriyor, ucuyla güneşi itekliyor, güneşin konturunu çizen çizgiyi silikleştiriyordu. Yön vektörüne dönüşen ağaçları belirleyen, her şeyin başını çeken aletti cetvel.

Dağlarla, ormanlarla, ırmaklarla ve cetvelin çizdikleriyle, egemen ve sermaye arasında uzun zamandır süren bir ilişki(sizlik), cetvelin çizdiklerinin bir amacı vardı: Farsça sermaye sözcüğünün kökü olan *ser*, Latince *kapital*, kapitalizm ve kapitolosen sözcüklerinin kökü olan *caput* baş anlamına geliyor, her iki dilde de ayakları hareket ettiren yön vektörlerini, başları dile getiriyordu. Derelerle, dalgalarla, rüzgârlarla değil, baş, başkan, başlık, başlangıç gibi anlamlarla, koyunlarla, büyükbaş hayvanlarla, kurbanla, sürüyle ve parayla ilgili pastoral bir sözcüktü *caput*, İngilizce *cattle* sözcüğünde bugün bile sürü ile sermaye arasındaki bağlantısı sürüyor. Cetvelle kalemin çizdiği çizgi, eskiden yalnızca çoğalan, biriken sermayeyi ölçümleyebilmek için değil, aynı zamanda koyunları işaretlemek, onlarda bir işaret, bir iz bırakmak için kullanılırdı.

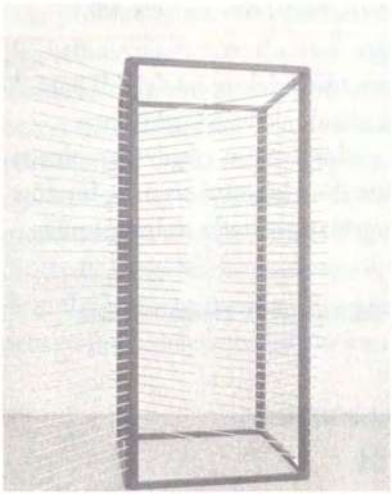
Pastoral iktidarla başlayan egemenlik formuyla para ve cetvel arasında dolayımsız bir ilişki vardı. Para, değeri ölçü olarak belirleyen, değerliyle değersizi tartan, ölçümleme değerine borçlandıran, borcu ölçen, bedel ödeten cetveldi.[2] Türkçede kullanılan para sözcüğü, Farsça *pāre,* پاره parça, pay sözcüğünden gelmekteydi. Sadece mübadele aracı değildi para, parçayı aşan, sistemin kurucusu olarak ölçütünü saf değere dönüştüren dışarısıydı, cetvelle çizilmiş doğru çizgilerden oluşan bir çerçeveydi. Resim çerçevesinin dört köşesini çizen ve bu dört köşeyi tutan dikey çizgilerin (doğruların) ısrarla resim alanına

---

2 David Graeber, *Borç*, Muammer Pehlivan (çev.), Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 52.

dahil olmayı istemesi, baskı kurması, çerçevenin içinde yer alan her figürü o çerçeveye sığacak şekilde belirlemesi gibi hem ölçümlemeyi olası kılan, çerçeveleri çizen olasılık koşuluydu ölçüsel değer, hem de nicelikten (ölçü ve para biriminden: metreden/ saniyeden/ dolardan) kaynaklanan bir nitelikti. Aynı anda sistemin birimi ve sistemi sistem kılan şey olduğu için niceliği niteliğe çeviriyordu. Bu ikili hareketin kağıt üzerindeki hareketine bakıyordu Bilge Friedlaender, niceliği niteliğe, değere dönüştüren cetvelin çizgisiyle beraber ondan kaçmanın çizgisini çiziyordu. Hem bütün önsellerden özgür bir kurucu dışarısından, hem sistemin içinde birime dönüşmüş olan bir nicelikten söz etmiş olduğumuz anda istisna hakkına sahip egemenden/ yasa koyucudan da (*ruler*) söz etmiş olduğumuzu, bu ikisinin birbirine sarmalanmış olduğunu açığa çıkarıyordu Friedlaender, ilişkileri segmente ederek, nicelikleştirerek zamana bağlanan, kapitalizmin ritmini aritmi olarak oluşturan sistemdi bu. Saf ölçü yasası: yukarıda göklerin yasasıyla aşağıda ölçünün yasası aynı şeydi.

Ölçü emeği zamana böler, segmentlere ayırır, karşılaştırılabilir hale getirir, sermayeye ve yasaya bağlı kılardı. Değerli olan emek değil, ölçünün kendisiydi. Paranın ve ekonominin yön vektörleri vardı. Para hem insanların emeğiyle zamanlarının ölçüldüğü ve biriktirildiği kodeksti hem bu kodeksi oluşturan kurucu ilkeydi. Alt ve üst, ast ve üst, altyapı ve üstyapı, alçak ve yüksek, düşük ve kalkık, yatay ve dikey gibi geniş bir toplumsal sözcük



arazisinin oluşumuna mahal veriyordu ölçü. Ruhsal alçaklıklar ve üstünlükler gibi derecelendirilebilen ölçütlerdi bunlar; içimize o kadar işlemişlerdi ki, manevi varlığımız, mal varlığımız, yokluğumuz, varsıllığımız, yoksulluğumuz, emeğimiz, zamanımız, yaşımız, ateşimiz, kolesterol seviyemiz, libidomuz gibi şeyleri tartabildikleri gibi bilinçaltımızı da ölçümleyebiliyorlardı. Arzularımız, duygularımız ve acılarımız da cetvele tabiydi; bir bareme göre ölçülebilir, kodlanabilir ve sınıflandırılabilir, çekilen acılar ağrı eşiğini aşarsa tazmin bile edilebilirdi.



Yaptığı bir işinde, *Aşk Termometresi*'nde aşk ateşini cetvelle ve ölçümle ilişkilendiren termo/metreden ve termo/metreye tekabül eden sözcüklerden özgürleşen alana boşuna kelebekler kondurmamıştı Rebecca Horn: kelebekler metrajdan özgürleşince uçabilir, aşk gibi imgeler de sadece özgürleşince kanatlanabilirdi. İmge olmak ve kanat çırpmak, ölçüye sığmamak, ölçüden noksan, aksak ve kesik olmak anlamına da gelirdi. Benjamin'den bu yana *zamanın bize kendini görünür kıldığı* şeydi imge, kanatlarını çırparken onları henüz çırpmamış olduğu bir geçmişi barındıran, daha ne kadar kanatlarını çırpacağını bilmeyen kelebeğin ismiydi imge. Böcekbilimde yetişkin kelebeğe *imago* denirdi. Geçmişin katmanlarından geleceğe süzülmek imgenin kiplerinden biriydi.

1970 yılında *Ölçü Kutusu*'nda bedenin konturlarını boşuna bina cephelerinde, pencerelerde kuşların, özellikle güvercinlerin konmasını engelleyen kalem gibi sivri, kesici uçlarla

← Rebecca Horn, *Ölçü Kutusu*, 1970

↑ Rebecca Horn, *Aşk Termometresi*, 1985



çizmemişti: dikdörtgen bir kutuya sığdırılmış bedenin sınırlarını belirleyen ölçüm aletleriydi kesiciler. Cinsiyeti henüz yeni şekillenmekte olan bedenin içi boştu ve beden kıpırdayamıyordu. Köşeleri ve sınırları belli, kaçılması neredeyse imkânsız delici uçlarla çevriliydi topraklar, bedenler. Kendi denen kişinin sahibi olamayacağı bedene, benim diyen kişinin sahibi olmadığı, sallandığında insanı üstünden fırlatan toprağa, ölçüm ve iyelik yasaları biçilmişti. Sınır taşlarını dikmek, günü kutlanan (23 Şubat) Romalı bir tanrıya sunulan kurbanlarla, törenle gerçekleşirdi. Oysa emtia imparatorluğunda satın alınıp satılan, mülk edinilen toprak, Ovidius'ta (*Başkalaşımlar*) ve evrenbilimlerde başkalaşımlara yol açan, yeniyi doğuran şeydi, depremdi, emlak değildi. Sınır çizmekle sermaye arasındaki ilişki dolayımsızdı, mülke ve mülksüzleştirmeye sınır çekilirdi, kaldı ki doğruları çizen, sınırları çeken sermayedarlar erildi, bayrak dikerlerdi: *rectitudo*, ereksiyon…

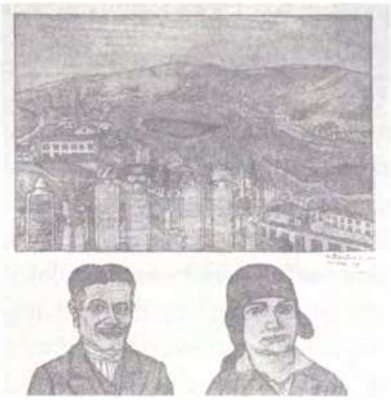
Çizmek yalnızca çizgi çekmek değil, elini, bacağını, kolunu çizmek, yaralamak anlamına gelirdi; ölçüyle yara, toprakla beden arasında sınırlar geçirgendi, gayrimenkul ölçüm çizelgeleri oluşturan kadastro memurları topraklara ve bedenlere eşit muamele ederdi. Kadastro, tapu sicili oluşturmak amacıyla bir ülkedeki arazilerin, arsaların ve yerlerin sınırları, değeri ve hukuki durumlarıyla ilgili devlet eliyle saptanıp plana bağlanan

kaydın ismiydi, kaydetmeye (Latin dillerinde ve İngilizcede) *record, recordum* da denirdi. Eski Yunanca stíχos στίχος, satır, sıra, mısra sözcüğünden türetilen kadastro memuru, cetvel ile mülkiyet (toprak, beden) arasında bağ kuran aracıydı, termo/metre ateşimizi, kadastro memuru emlağımızı ölçerdi.

← Hans Holbein (genç), *Sınır Taşı, Terminus*, 1525

↓ Yüksel Arslan, *Arture 330, Autoartures I* (detay), 1984, Yüksel Arslan varisleri kolesiyonu

Ne var ki olmayan bir bedenin, olmayan bir mülkiyetin sınırıydı çizilen, Plinius'un çizimin kökenine dair anlattığı hikâyeye benzeyen bir olmayıştı bu: sevgilisi uzaklara gitmekte olan genç kadın, aşık olduğu erkeğin hatırasını tutabilmek için onun duvara vuran gölgesinin konturunu çiziyordu. Biçim bir hareketin konturuydu. Hareket, zamanın başkalaşımı demekti. Aşk da sahiplenilen bir şey değil, kalben hatırlanan, zamanın bize kendini geçip giden bir parıltı gibi gösterdiği şeydi. Kaydetmek, *recordari*, hatırlamak, tekrar etmek, kalbe davet etmek anlamına gelirdi. Ne düz bir çizgiydi Korinthoslu çömlekçi Dibutades'in kızının çizdiği kontur ne çizerken bedeni yaralıyor, ne de bir varlığı çiziyordu; çizdiğini yokluğuyla mevcuda getiren şeydi çizim, mülkiyet ilişkilerinin ötesindeydi. Olmayan bir bedenin, bir bedenin yokluğunun yaralanışının işiydi *Ölçü Kutusu.* Ölüler mezarlarında taciz edilebilirdi.



Emlakölçerler de cetvellerdi; emlak ve mülkiyet sözcüğü, Arapça mülk sözcüğünden türemişti. Mülke sahip olan kişilere malik ya

da melik denirdi. Egemen, temellük ettiği toprak sayesinde kazandığı özdeşliğe, kimliğe, aidiyete, ayniyete, bedene sahip olan kişiydi. Özdeşlikler, kimlikler ve bedenler cetvel sayesinde belirlenir, özel mülkiyetlerin, ülkelerin, ulusların, mahallelerin, gecekondu bölgelerinin, gettoların, tutukevlerinin, soyluların ve soysuzların sınırı ve çizgisi cetvel tarafından çizilirdi. Ölçümleme, aynı zamanda bir kimliklendirme tekniğiydi. Bir bölgeye, toprağa, taşınmaza, eşyaya, hayvana, bitkiye, yeraltına, yeryüzüne malik olan kimse, hukuk düzeni denen (ve denmeyen) sınırlar içinde, o eşya üzerinde dilediği gibi kullanma, yararlanma ve tasarrufta bulunma hakkına sahip olduğu gibi, mülkiyet hakkı ihlallerine karşı koruma ya da savunma denen yetkilere ve bu yetkiler doğrultusunda yasayı ihlal etme ve mülksüzleştirme hakkına da sahipti. O bölgenin, o toprağın, o alanın, o mülkün sınırını çizen, tapusunu ve maliğini belirleyen, dünyayı en zıt, en farklı şeyleri, ormanları, rüzgârları, dalgaları, bitkileri, toprakları bir arada tutan bir varlık, toplumu en zıt ve farklı kültürleri, kimlikleri, cinsiyetleri, yaşam biçimlerini bir arada tutan bir zenginlik olmaktan çıkarıp yasa koyucu bir nesneler bütünü

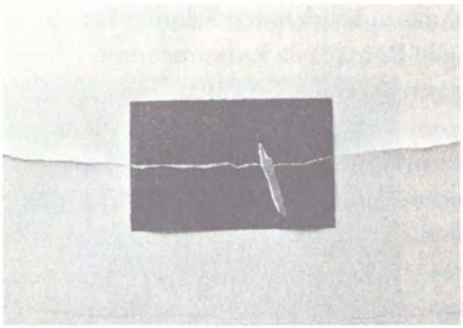


haline getiren, nehirlerin, dağların, fay hatlarının yönünü değiştiren, sınırını belirleyen, egemen sözcüğüyle aynı anlama gelen bir yasama ve yürütme aletiydi cetvel. Özgür insanlarla köleler arasındaki ayrımı o belirlerdi. Toprak mülkiyeti en önemli şey olduğu için sınırların belirlenmesi bakımından çoğu diğer yerde olduğu gibi Roma'da da kadastrocunun özel bir önemi vardı. Kadastrocu sınavını geçmeden toprağı ölçümleyenler ya da saptanmış sınırları silenler ölüm cezasına çarptırılabilirdi. Ölçümleyen, sınırları belirleyen kişi olduğu için kadastrocuya *iuris auctor*, hukuk yaratıcısı denmişti. Hakkı ve hukuku, hak ve hukuk ihlalini cetvel belirlerdi. Haritalar ve yasalar cetvel ile olurdu.

Yeryüzünü ölçümleyen, mekânda nokta, çizgi, açı, yüzey ve cisimlerin birbirleriyle ilişkilerini, özelliklerini belirleyen aletti, öyle ki, ağaçların, cetvellerin belirlediği yön vektörlerinden kaçarken yön vektörlerine tutularak ok işaretine dönüşmesinin arayüzünü çizmişti işte Bilge Friedlaender. Dalgaların ritmini, rüzgârın uğultusunu, güneşin sıcaklığını segmente eden ve belirleyen, ritmi ölçüye indirgemek isteyen şeydi cetvel. Bir niceliği, o nicelik için kabul edilmiş olan birimlerden birine göre oranlayan şey diye tanımlanırdı ölçü. Ritim ile ölçü aynı şey değildi. Ölçütleri ve ölçüleri ritim belirlemezdi. Klee ile birlikte çizginin düş görmeye başladığını yazanlar vardı (Merleau-Ponty), cetveller düş görmezdi, hedeflerine, anlamı kaydırılmış bir ifadeyle vizyon denirdi. Kişi ya da kurumların sermaye biriktirmek amacıyla gelecek için koydukları hedeflerdi vizyonlar, bunların Michaux'nun, Rimbaud'nun, Twombly'nin, Friedlaender'in, Yüksel Arslan'ın, Amazon ve Kuzey Amerika yerlilerinin kurduğu düşlerle ve ritimlerle yakınlıkları yoktu. Yolun kendisinin açılmasını izlemek, yolu açmak, mümkün olduğunca çok görü kazanmak

← Joseph-Benoît Suvée, *Resmin Kökeni*, 1793

yerine genel bir bakış noktası oluşturmak, panoramik bir noktaya varmaktı vizyonun amacı. Işığı ve titreşimi, bu vizyon doğrultusunda ölçüsü olan, ama ritmi olmayan bir çizgiye hapsederlerdi.



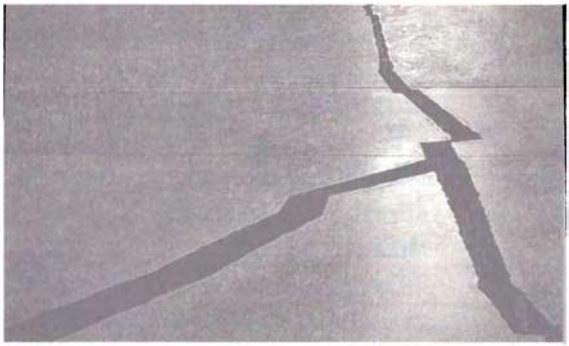
İleri, geri, aşağı, yukarı oklarına dönüşürdü ağaçlar, nehirler, dağlar, kuşlar, böcekler, tepeler. Mevsimlerin değişmesi, ayın evreleri, kuşların göçü, baharın patlaması kaydedilirdi: cetvel sayesinde belirlenen *kayıt* zamanı durdurabilir, geriye sarabilir, ileri alabilirdi. Zamanın kendini geçişiyle görünür kılması, kronometrelerle zamanı kaydederek gerektiğinde üstünde oynamaya, zamanı bir cetvele tabi kılarak ele geçirmeye evrilmişti. Bağlama, belgeleme, prangaya ve zincire vurma gibi anlamları vardı kayıt, *ḳayd*, قيد sözcüğünün: bir yere mal ederek deftere geçirme, resmi işlem yapma ya da yaptırma, sesi ya da görüntüyü manyetik banda geçirme, vb. gibi anlamlardı bunlar, cetvelle işbirliği içinde olan bir egemenlik kipiydi. Dünyanın ritmi ve titreşimi değil, ölçüsü ve ölçümü olmalıydı. Güneş bile cetvelin batmasını öngördüğü yörüngedeydi, yeryüzü ölçümü, resmi daire, çevrimiçi dünya, geo/metri böyle bir şeydi. Arapça *hnds* kökünden gelen *mühendis,* مهندس kadastro memurunun üstüydü, arazileri ve toplumları ölçümlerken tashih etmekteydi.

Cetvel başka şeylerin de müsebbibiydi: sanki başlangıçta söz değil, cetvel vardı, çektiği satırlar ve çizgiler ortadan değil, başlangıç noktasından başlar, kesintisiz, sonsuza kadar giderdi.

Sözden önce, sözün sesten, sözün sözden, anlamın sesten ayrışmasını, bir şeyin diğer şeyden ayrılmasını, sınır konmasını, düz çekilmesini, yazılmasını, okunmasını, düz anlaşılmasını sağlayan şey de cetveldi. Anlam bir yerde, duyular, sesler ve titreşimler başka yerdeydi. Ama Bilge Friedlaender göstermişti, kağıdın üstünde cetvelin çizdiği çizgi sonsuza uzamayabilir, kağıt yırtılabilir, çizgi bükülebilir, kırılabilir, kırıklarından renkler, titreşimler, sesler, düşler sızabilirdi. *Düş vakti mekânları* demişti sanatçı işlerine: kağıt, düz çizgiye engeldi. *Bazı kağıtlar canlı renkleri ve dokularıyla sıcak, bazıları sıcak ve emici, diğerleri soğuk ve tehditkar, kimisi ince ve dayanıksız, bir başkasının ışığı parlak ve dokusu zengin olurdu.* Friedlaender kağıdı bazen yırtar ve şekil verir, bazen kurşunkalem, füzen ya da bıçakla çizerdi.[3] Zemin hiçbir zaman düz değildi, çizginin alacağı yolu kağıdın, toprağın, yüzeyin titreşimi ve dalgalanışı belirlerdi. Bir hareketin yaydığı dalgaydı titreşim, değişik kanallardan yayılabilirdi, her hareketin ve her şeyin titreşimi, her titreşimin bir ritmi vardı, ses dalgaları, renkler ve ritim, titreşimle ilgiliydi. Ağaçların kokusu burnumuza titreşim dalgasıyla ulaşırdı, dalgaların da

← Bilge Friedlaender, *Düş Vakti Mekânları #2, Uçan Şekilli*, detay, 1975

↓ Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate, 2007



3 Bilge Friedlaender, *Sözcükler Sayılar Çizgiler*, sergi kataloğu, Arter, 2016, s. 9.

çizgisi vardı. Düz çizginin ayrıştırdığı sözün, anlamıyla sesi de titreşimseldi: Friedlaender, ağaçlara, dağlara, güneşe renklerini iade ederken, cetvelin onlardan esirgediğini onlara geri veriyor, yukarılardan, doğruluğun ve ölçülülüğün buyurganlığından inerek kağıdın inceliğini yer ediniyor ve kağıdın yerlisi oluyordu. Bir yerin yerlisi olmak, o yerin titreşimini hissedebilmek, sesini duyabilmek, kokusunu alabilmek, aynı zamanda incinebilmek, kırılabilmek, yaralanabilmek demekti. Yerlilik, kağıdın yerliliği olsun, cetvellere dehşet verirdi.

Teninin İçinde'de kağıt yerine işlenebilir en kırılgan, en ince şeyi, gül yapraklarını birbirine diken Kolombiyalı sanatçı, bir başka işinde kunt, sağlam, kımıltısız betonu yarmıştı. Beton da edilgen bir zemin değil, çizginin yarıklarını ortaya çıkaran etkin potansiyel olabilirdi: *Shibboleth*... Ayrımlar, ayrılıklar ve ayırmalar, sınırlar ve katliamlar cetvelle çekilen, noktaların arasını açan ve geriye dönüşsüz bir yarığa, çatlağa dönüşen çizginin ayrımcılığı sayesinde olurdu. Dere, nehir, zeytin dalı, başak anlamına gelir, bitkileri, ağaçları, canlılığı ifade ederken akustik sınıra dönüşen, Eski Ahit'ten bir öyküye gönderme yapan sözcüktü *shibboleth*, İbraniceydi. Hikâyeye göre Yiftahlılar ve Gileadlılar arasındaki çatışmada, kaçmak isteyen düşmanlarını yok etmek için Gileadlılar, sınırda herkesten *shibboleth* sözcüğünü telaffuz etmelerini istemişti. Aksanlarında *shibboleth* sözcüğünü söylerken ş sesini çıkarmayan, *sibboleth* diyen Yiftahlıların Gileadlı olmadığı anlaşılmış ve onlar sınırı geçemeyip öldürülmüş, yeryüzünden silinmişlerdi. Sınır koymanın, çizgi çizmenin, içerisinin ve dışarısının, bizlerin ve onların, dost ve düşmanın, kadınların ve erkeklerin, karşıcinsellerin ve eşcinsellerin, sahip olmanın ve sürgüne yollamanın, yerliliğin ve hicretin, yaşatmanın ve öldürmenin, yeraltının ve yeryüzünün ayrışmasının sözcüğüne dönüşmüştü *shibboleth*. Ses ile anlam birbirinden ayrıldığı zaman soyut,

genel, tümdengelimsel, tümevarımsal bir anlamsızlığa dönüşürdü anlam, onu anlamlı kılan sesler duyulmaz olur, anlamı açan frekans algılanmaz, anlamın tadı kaçardı. Katliam, soykırım, doğa ve dünyakırım vektörleriydi düz çizilen çizgiler.

Salcedo'da yarığa dönüşen, farklılığa ve sınıra doğruluk anlamını veren çizgi, hiçbir zaman düz olmasa bile düz olmaya zorlanan bir çizgiydi. Düzlüğe geniş ve düz toprak, düz yer denmekteydi, düzlük eğriliği düzeltmenin ifadesiydi. Düz olan, düze çıkan, düzgün, düzenli ve doğru olandı. Yalnızca Türkçede değil, Arapçada da *ṣḥḥ* kökünden gelen *taṣḥīḥ*, تصحيح düzeltme, doğrulama, sağlama, onarma, tedavi etme, sağ tutma anlamına geliyordu ve sıhhat sözcüğüyle aynı köktendi: Arapçada düz ve doğru olan, sağlıklıydı ve sağdı. Yarayı sağaltmak, tashihle, sağ tutmakla, ölüyü sağdan ayırmakla gerçekleşmezdi. Sıhhat, tashihle aynı kökten geldiği sürece o kökü kendiyle yüzleştirmek gerekirdi. Ölüyle diriyi, düzle eğriyi, sağlıklı olanla olmayanı, dostla düşmanı, göçmenle vatandaşı, normla normdan sapanı, kadınla erkeği, karşıcinselle eşcinseli dilsel ayrımlar üzerinden belirleyen yarıktı *shibboleth*. Toplumsal bütün değerleri, kuralları belirleyen, çizgi dışı olan her şeyi *düzelten* alet ve zihniyetti cetvel, her yeri



↓ *Philemon ve Baukis*, Ovidius'un Paris'te yayımlanmış *Başkalaşımlar* edisyonu, Jean Matheus, 1619

dümdüz etmekte, sınırın iki yakası arasındaki ilişkiyi, iletişimi kesmekteydi. İlişki mübadele demekti, eskiler evle iyelik ilişkileri içinde ilişkilenmeyen, kendini evin sahibi görmeyen, kendi yabancılığını da ağırlayan türden bir konukseverliğe dayalı iletişim biçimine iletişim, söyleşme, armağan ve sorumluluk dolanımı, *communication* demişlerdi. Latince *com/munication* sözcüğü içindeki *munus* armağan, görev, sorumluluk anlamına gelirdi. Derelerle buğdayların, onlarla bizlerin, evdekilerle yabancıların, ölülerle yaşayanların, tanrılarla insanların, yaşlılarla ağaçların, gökyüzüyle yeryüzünün birbirini ağırladığı konuksever, konuk ile ev sahibi arasındaki ayrımın anlamını yitirdiği bir dünyanın sözcüğüydü bu. İnsanlar insanlar üzerine değil, insanlarla, ağaçlar üzerine değil ağaçlarla konuşurdu. Ağaçların, taşların, yosunların, insanların henüz sözcüklerini bilmediği bir dili vardı, bu dili bilmiyor olmak, ağaçlara egemen olmak anlamına gelmezdi. Ele geçirdiği şeyi mağlup ettiğini düşünüyor, mağluba saygı duymuyordu insan sanki. Dolanımdı, biçim ve ruh değiştirmeydi, başkalaşımdı iletişim, dolaşırdı, dolanırdı. Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ı gibi dönüşüm ve dolaşıklık katalogları oluşturur, Borges'in *Hayali Hayvanlar Ansiklopedisi*'nde olduğu gibi her bir yaratığı (sfenks/ tek gözlü dev, vb.) bir diğerine (ağaç/ kimerik varlık, vb.) dönüştürür, sağanak yağmurların yıkadığı mantarlar çocuk büyütürdü. Ben bir başkasıydı. Ovidius'un anlattığı bir öyküye göre kıyafet değiştirmiş tanrıları köylü sanan yaşlı bir çift, Philemon ve Baukis, karşılık beklemeden konuklara sofrasını açmış (armağan/ sorumluluk), öldüklerinde tanrılar onları ulu, şifa veren ağaçlara çevirmişti (armağan/ sorumluluk). Ağaçlar öldüğünde, Philemon ve Baukis, başka bir şey olacak, sonsuza değin aynı çizgiyle hedefe doğru uzamayacaktı. Yumurta, larva (tırtıl), pupa (koza) ve *imago* (yetişkin) gibi farklı donlar giyen,

farklı evrelerden geçen, her evrede bir şey verirken başka bir şey alan kelebeğin başkalaşımı gibi bir sirkülasyondu *com/munication*. Düzlüğe zorlayan çizgi bunu engellerdi.

Yaşamın armağan olmadığı, yaşamın sorumluluğu taşınmadığı sürece ne iletişim olurdu canlılar ve ölüler arasında, ne de komünal bir hayat. Komün ve komünizm sözcüklerinin içinde yankılanamazdı *munus*. Sınırlardan geçilemezdi katledilmeden, *shibboleth* sözcüğü dağarcıktan silinmeden: iletişim tıkanır, dolaşıklık durur, toprakların, bedenlerin sınırını çizenler sorumluluktan muaf tutulur, çizgiler kölelere çektirilirdi. İstisna hakkı bir tür bağışıklıktı, sorumluluk üstlenmeye ve armağan vermeye karşı bağışıklık kazanmış olmak demekti, bu kazancın ismi bile vardı: *im/munus*. Latince bağışık sözcüğü, armağandan/ sorumluluktan/ görevden çekip çıkarılmış, muaf olmayı ifade ederdi. Dokunulmazlıktı. Yeni bir dil, yeni bir dünya yoktu cetvelin yörüngesinden sapmadan, dilin sınırlarını ihlal etmeden.

Sözcüklerin bağışıklığı ve buyurganlığı Almancada Paul Celan'ın şiirine, Derrida'nın Celan üzerine metnine ve Salcedo'nun yarığına uzanan, yüz kızartıcı bir boyut kazanmıştı. *Yaşamak uğruna söylenmiş sözcükler/ yatsın mezarda yanında* (Celan): doğru ve düz olan, kusursuz, düzene sokulmuş, adil anlamına gelirken (*richtig*), hukuka (*Recht*) ve adalete (*Gerechtigkeit*) dönüşmekle kalmamış, istikamete, yönelime, sonu yolun başından belli olan bir yön vektörüne (*Richtung*) evrilmişti. Sapması olmayan, düzgün, doğru bir aktarım (*Bericht*), doğruyu yanlıştan ayıran ve yasayan yargıç (*Richter*), doğru olmayanı yürüten cellat (*Hinrichter*) ve idam (*Hinrichtung*) anlamlarına gelmekteydi çizgi. Hukuk, hak, hakikat, haber, cellat, idam: zeytinleri, sarmaşıkları, ormanları katleden doğakırımla çizgi dışı ve sapkın olanları, göçmenleri, yabancıları, cinsellik ve soy çizgisi bizden olmayanları katleden

soykırım cetvellerle mümkündü. Ev sahibinin ağırlamasına tabi olsa da konuk, cetveller konuksever değildi. Düşmancaydı. Almanca *Richtigkeit*, Latince *rectitudo* sözcüğünün çevirisiydi, bu ise dikleştirilen cinsel organların ya da sütunların doğrultulması gibi erekte olması, düzeltilmesi gerekenlerin düzülmesi anlamına gelir, sözcük Türkçeye doğruluk diye çevrilir, kervan yolda düzülürdü. Kendi karanlığıyla beraber, Eski Yunancanın gizlilikten gizsizliğe çıkma olarak tanımladığı *aletheia* sözcüğünün Latince *rectitudo*'ya ve *veritas*'a çevrilmesi, buyurganlığın başlangıcıydı. Roma hukukunda hakikati ortaya çıkarmak için yapılan işkenceye *quaestio veritatis* denirdi. Sorgulama (işkence), hakikati itiraf sayesinde karanlıktan açığa/kamusala çıkarmayı amaçlayan hukuk yöntemiydi.

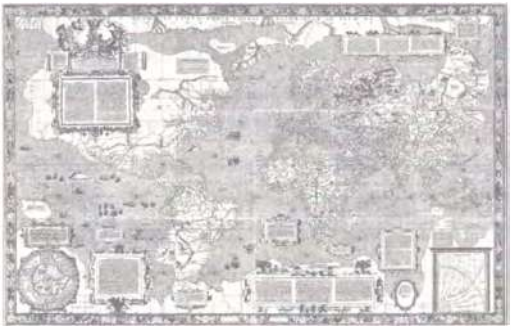
Elbette düz bir evet'in ya da hayır'ın geçerli olduğu bir mantık değildi hukuk ve elbette yalnızca *dereceli ya da derecesiz, doğru ve düz çizgi çizmeye yarayan araç* değildi cetvel, eğri de çizebilse, borsa cetvelinden çarpım cetveline, hazirun cetvelinden hesap cetveline birçok çeşitlemesi de olsa, mimarlık ve terzilikten grafik tasarımına, teknik çizimden inşaata, toplama kamplarından haritacılığa hayatın diğer birçok alanında kullanılsa da, egemen söylemde *noktalardan oluşan, tekboyutlu, genişliği bulunmayan, uzayıp giden bir sonsuz boy* olarak tanımlanan çizginin, düz çizgisellik ve doğrusallık olarak tanımlanmasının müsebbibi ve varlık nedeniydi. Ölçülemez her durumda bir kırmızı çizgi, çizginin ve sınırın hep bir istisna hali vardı. *Shibboleth.*

İsrail doğumlu adli mimarlık öncüsü, sanatçı ve aktivist Eyal Weizman'ın savaşta ve barışta, iyi günde ve kötü günde, uluslararası hukukta geçerli olan orantılılık ilkesine uygun *ehvenişer* mantığı da cetvelin ölçümlemesiyle ilgiliydi. Dünyanın tüm çizgi dışılarına hissettirilen orantılılık, hesaplama ve ölçümlenebilirliğe dayanan bir hukuk şunu

söylemekteydi: egemenin koyduğu sınırların da istisna halleri vardı. Efrayimoğulları bunun örneklerinden biriydi. Gazze ve Batı Şeria'da sınırları genişletmek uğruna sivilleri öldürmek ya da sivilleri öldürmek uğruna sınırları genişletmek gerektiği durumlarda cetvele başvurmak ve mukayese edilemez, ölçülemez olanı tersine bir denklemle cetvelin ölçüsüne başvurarak ölçümlemek kaçınılmazdı. Weizman'ın üstünde durduğu işgal edilen topraklarda da olan, bu olmuştu ve olmaktaydı. Çevresinde sivillerin bulunduğu bir karargâhı bombalamak ya da yolda yayaların olduğunu bilirken seyir halindeki bir arabanın içindeki hedefi vurmak ya da başkasına ait toprağı gasp edeceğini bile bile duvarı belirli bir güzergâhtan geçecek şekilde tasarlamanın güvenlik açısından sağlayacağı faydayı hesaplamak, cetvelin yol açtığı ölçülebilirlik sayesindeydi. Bir Filistin ya da Kürt kasabasının ortasındaki tepeye bir elektrik direği dikmek, direği korumak için bir aile, aileyi korusun diye güvenlik güçleri göndererek sınırları genişletmek, ölçülemez olanı ölçebilme fikrini veren cetvelin varlığı sayesindeydi.

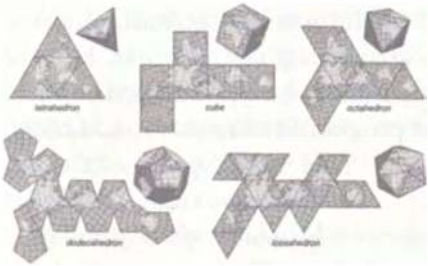
Cetvel ölçmüş, sınır belirlemiş, sınır koymuş, tanımlamış, düzeltmiş, doğrultmuş ve doğruluğu onaylamıştı. Filistinliler çöle cetvel sayesinde sürülmek istenmekteydi. Birkaç kötüden daha az kötü olanı seçmek, ehvenişer ölçümlemesi yapmak da cetvelin işiydi. Yeryüzünü, yeraltını, canlıları ve cansız denenleri ölçmek, doğruluk olarak hakikatin ölçütüne dönüştürmek, iyiyi kötüden, daha iyiyi daha kötüden ayrıştırmak onun işiydi. Yüzeyi sınır olarak düşünüp toprağın altı arzın merkezine kadar inen madenlerle, toprağın üstü insanlı ve insansız hava araçlarıyla, hava keşif jetleriyle, dronlarla, yeryüzü gözlem uydularıyla denetlenebilirdi. Düz çizgi mantığının yol açtığı dikey egemenlik, hava sahasını zeminden, yeri yeraltından ayırmak ve yeryüzünü cetvel önderliğinde katlara ayırmak, haritalayarak katmanlamak, katlamak zorundaydı. Düzlük

ve dikeylik aynı koordinat sistemi içinde var olabilen yön vektörleriydi. Dikey egemenlik, mekânı yatay katlara ayırarak segmente ederdi. Yerküre nasıl segmentlere ayrılıyorsa, beden de bölümlenmeliydi. Sadece tıbbi teşhis ve tedavi yöntemlerinde değil, sermaye çoğalsın diye üretim için gerekli her alanda beden katlara ayrılmalı, örnekse montaj hattında bedenin en kısa ve en hızlı hareketi nasıl yapması gerektiği hesaplanarak



haritalandırılmalıydı. Taşıma araçlarındaki katlanır masalar gibiydi kollar, eller, parmaklar: minimum yer ve zaman, maksimum etkililik. Şimdilik hâlâ düzlükle ve dikeylikle olabilen bir şeydi bu. Bir tür tersine origami sanatıydı, katmanlama ve katlama, oy pusulasında mühürler birbirinin üstüne geçmesin diye iki dış yüzün birbirine değil, zarfa bakmasını gerektirirdi. Düzlük, doğruluk ve dikeylik, kat çıkar gibi katları üst üste bindirirdi, çoğu zaman aynı ağızda anılan katlama ve kırışma aynı şey değildi. İkiboyutlu bir haritaya indirgenmedikçe yeryüzünde olan biteni kuşbakışı görmek ve en kısa yoldan düzenlemek mümkün değildi. Kırışıklık, katları ihlal ederdi. Düz çizgiselliğin, doğruluğun ve dikeyliğin ikiboyutlu politikası, düzelttikleri için kendilerini düzlükten bağışık tutan egemenin/ egemenlerin lehineydi. Günümüzde aya çıkması beklenen asansör düz,

ikiboyutlu bir ametal olan grafen sayesinde gerçekleşecek gibiydi. Yeryüzünün kaynaklarını görüntülemek için Buckminster Fuller, zamanında dinamik, maksimum ve tansiyon sözcüklerini bir araya getirerek isim babalığı yaptığı dünyanın en büyük ölçekli *Dymaxion* haritasını gerçekleştirmişti. Kıtaları ikiboyutlu bir yüzeyde bozulmadan gösteren ilk dünya projeksiyon haritasıydı bu, hem yukarıdan bakmaya hem düzleştirmeye kadirdi.



Lineer perspektiften kısa bir süre sonra, matbaa ile neredeyse eşzamanlı, yerküreyi ikiboyutlu bir düzlemde temsil eden Mercator haritasında kullanılan yöntemin sebep olduğu bozulmaları *düzeltiyordu*. Üçboyutlu küresel bir cismin (yerkürenin) projeksiyonunda Fuller'e değin kutba yakın bölgeler ekvatora yakın bölgelere oranla daha büyük görünüyor, bakışın odaklanması gereken yeri (Avrupa'yı) önceliyordu. Yerkürede yukarısı/ aşağısı, alt/ üst, merkez/ çevre gibi bir ölçümleme yoktu. Fuller'in amacı dünyanın kaynaklarını eşitlikçi olarak bölümlemek ve ölçümlemek, aslında bir uzay gemisi olarak uzay boşluğunda salınan dünyayı kuzey, güney, doğu, batı gibi yön vektörlerinden kurtarmaktı ama savaşlar, kadastrolar, ruhsatlar, tapular, güzellik yarışmaları, kafa ölçümleri, siyasal seçimler, zeka ölçümleri cetvelin ikiboyutlu doğruluğundan ve sağlamasından geçiyordu. Eşitlik ve adalet farklı şeylerdi, düzlük eşitlikçi olabilirdi ama düzlük ve eşitlikle adalet uyumlu değildi. Fuller'in teknik

← Mercator dünya haritası, 1569

↑ Buckminster Fuller, Dymaxion haritası

mirası, düz ve doğrusal montaj hattının lideri Henry Ford'un müzesinde yer alabilecekti. Sağlıklılığın ölçütleri, cetvelden geçtiği için antropometri diye bir şey vardı. Irkçılığın teknik sağlaması olan antropometrik ölçüm aletleri cetvelden geçtiği ölçüde mümkündü. Cumhuriyet tarihinde *meçhul öğrenci anıt*'ları yaratan ünlü Ece Ayhan cetveli bu yüzden simgeselleşmişti, satırları kaydıran, düz yazamayan öğrencilerin parmaklarına inen, parmakları düzelten cetveller bu yüzden vardı. Tarihlerin, toplumların, ulusların, şirketlerin düz çizgisel savaşları ve dikey hedefleri, çizgilerin tümünün buluştuğu kaçış noktaları, buna karşın uzayın ve toprağın çokboyutluluğu, ölçüsüzlüğü, boyutlara sığmazlığı vardı. Neye odaklanarak en hızlı şekilde neyi görmemiz gerektiğini gösteren merkezi perspektif ve kaçış noktası, düzlüğün ve doğruluğun, ereksiyonun ve *rectitudo*'nun eseriydi. Düz bir zemin, çokboyutluluk yanılsaması yaratmalıydı. Sadece göz aldatan tuvaller değil, içlerindeki çoğul anlamı satırın düzlüğüne hapseden, anlamı bedenden, jestten ve sesten, dalga boyundan ve titreşimden yalıtan kitaplar da sessiz ve yanılsamacıydı, anlam aldatmacılığıydı. Küçüklükleri büyüklükleri, uzunlukları kısalıkları, alçaklıkları yükseklikleri, uzaklıkları yakınlıkları kendi kaçış noktasına göre ayarlayan merkeziyetçi ve hiyerarşik bir zihniyet ve teknikti lineer perspektif, matbaanın satırları düzeltmesiyle, sesi ve anlamı ayrıştırıp hangi satırların ve kimin hangi sesi çıkarabileceğine karar vermesiyle ittifak halindeydi. *Shibboleth. Rectitudo.*



Oysa düş gören çizgiler, rüya haritaları vardı, kübün sadece geometrik olarak altı yüzü olduğunu söylerdi Merleau-Ponty, küçük ya da büyük, altı yüzünün eşzamanlı deneyimlenmesi



imkânsızdı. Dolunayın uzaklığı ve parlaklığı, beş kuruş gibi bir metal paranın küçüklüğü ve yakınlığıyla rekabete girişebilir, bakışı çelmeye çalışabilirdi. Dünya geo/metrik ve lineer değildi. Uzaktan bakınca yüksek olarak algılanan bir dağ, zirvesine ulaşınca artık dağ olarak algılanmazdı. Düz çizgiler de düz ve doğrusal ilerlemez, düzlüğe çıkartmazdı. Düzlük ve düzeltme siyaseti kıtaları, ülkeleri, bedenleri yarar, yaralar, parçalarken bile düz değildi. Çizgi zaten düz değildi. Yeterince yakından bakınca doğrudan noktaya giden çizgi parçalanır, kırılır, sınırları belirsizleşir, çizginin içindeki yarıklar, uçurumlar, kopmalar, kırışıklıklar, katlar, çizikler, kırıklar, yırtıklar belirirdi. İlle de çizgilerin varması gereken bir kaçış noktası olmadığı gibi çizgi de noktaların kesintisiz sürekliliğinden, birbirine ilmiklenişinden oluşmazdı. Dokumalarda, düğümlerde, ağlarda, ağaçlarda da çizgiler, kesintili, kesintisiz çizgiler, bu kesintilerin arasında boşluklar vardı. Çizgi yüzeyseldi ama aynı zamanda Salcedo'nun çizgisinde olduğu gibi mekânsaldı ve mekânın içinde bir yarıktı. Salcedo'dan önce Gordon Matta-Clark mekânın içinde yarılan, boşluklardan oluşan ve boşluklar oluşturan çizgiyi, New York'taki kadastro planları üzerinden kurgulamıştı: New York kenti kadastro planında bir-iki metrekarelik, üzerine bina dikilmesi imkânsız, sayfanın marjı gibi binaların okunmasını sağlayan, girişleri, çıkışları, dönüşleri oluşturan, parsel olarak işaretlenerek tapuları çıkarılan alanları cüzi rakamlara satın almış, toprak, sınır ve mülkiyet ilişkisinin boşluklar üzerinden

← Brunelleschi, 1415
↑ Gordon Matta-Clark, *Bölünme*, 1974

yürüdüğünü göstererek, çektiği fotoğraflardan yaptığı sergiye *sahte emlak* ismini vermişti. Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni, içlerindeki boşluğun kadastrocunun çizgisine, çizginin mülkiyete dönüştürülmesinden, boşluğun emlakla örtülmesinden geçmekteydi: fotoğraflarıyla belgelediği ve paftaladığı boşluklar, özel mülkiyetti. Çizginin mekânsal yarığı mülklerin içinden geçmekteydi.

Buna rağmen kaçış noktasını hedef olarak belirleyen merkezi perspektif yasalarından tarihin bitişlendiği noktaya uzanan mutlu sonlara, altında durunca gökyüzünü ucunda birleştiren, yüzeyi çizgiye dönüştüren Eyfel Kulesi'nden dünyayı tanrıların ikametgâhından seyredeceksiniz diye satılan gökdelen katlarına, çizgilerin buluştuğu varsayılan kaçış noktasını yolun başından bilen bir düz çizgisellik, hakikat ve doğruluk olarak kurgulanmış olan çizgi, yüzlerce yılın zihniyetini taşıyan düz, doğru ve dikey çizgiydi. Matbaa ile ittifak halindeydi. Ömrü boyunca kendi bilinmezliğini, karanlığını da içinde taşıyarak aydınlığa ve kamusala çıkan, unuttuğunu hatırlatan bir *aletheia* anlayışının doğruluğa dönüşüp, yerini *rectitudo*'ya ve ereksiyona bırakınca hakikatin nasıl buyurganlaştığını anlatmıştı Heidegger. Oysa *aletheia*, doğrusallıkla ilgisi olmayan bir imgenin görünürlüğe gelmesiydi. Batılı insanlığın tarihinde imparatorluklarla başlayan bir süreçti bu, emir kipinden gelen bir zihniyetti imparatorluk, *imperare*, *imperatif*, onu kaldıracak ve taşıyacak ereksiyonu ve doğruluğu buyururdu.

1895 senesinde Paris'te Eyfel Kulesi'ni gören Konstantin Tsiolkovski, bugünlerde ikiboyutlu ve düz, karbon nanotüp teknolojisi sayesinde gerçeklik kazanan, aya uzanacak olan düz, doğru ve dikey bir çizgi tasarlamıştı. Rus kozmizminin, roket biliminin ve astronotiğin kurucusuydu Tsiolkovski; roket yakıtlarına, yer çekiminden kurtulma hızına, uzay ve

yörünge istasyonlarına, uzay boşluğuna çıkabilmek için basınç odalarına, çok kademeli güçlendiricilere ve roketlerin boşlukta hareketine dair hesaplamaları ve ölçümlemeleri, Tsiolkovski denklemleri vardı. Ayın görünmeyen tarafında bulunan bir kratere Tsiolkovski krateri adı verilmişti ve dünyanın insanlığın beşiği olduğu, ama sonsuza kadar beşikte yaşanmayacağına dair cümlesiyle ünlüydü. Yeryüzünden taşınılabilirdi. Sonraları teknik, teknoloji ve teknisyenlik gibi anlamlara dönüşecek olan Yunanca *tekhne*, doğanın kusurlarını ve yetersizliklerini düzeltmekle yükümlüydü.

Elbette, yukarıdan *Google Earth* aracılığıyla olduğu gibi her yerden her yeri gören bu dijital bakış, yeryüzü kaybolduğu için düz ve doğrusal perspektife oranla mütemadi bir düşüş hissi de uyandırmıyor değildi. Ama göğe yükselme ve miraç, asansörle de olsa, düz bir çizgiyle yukarıya çıkmaya, aşağıdan bakınca yukarıyı ele geçirmeye ve yukarıda çizgileri kesiştirmeye kadirdi. Dünyanın nehirlerini ve ağaçlarını, insanlarını ve canlılarını, cinsiyetini ve cinselliğini kendi sınırlarına göre haritalandıran, kuran ve ölçümlendiren, sınıfsal ayrımlara, soykırımlara, doğakırımlara yol açan bir zihniyetti. Bugün de öyleydi ve algoritmik biçimde vahşileşmişti. Oysa dünyayı taşınılabilecek bir konut değil, evi bilen, dünyaya yerleşen, hayvanlar, bitkiler ve ruhlar, canlılar ve cansızlar arasında ayrım gözetmeyen, toplum sözcüğünün sadece insanlara özgü, çizginin sadece düz olduğuna dünyanın düz olması gibi şaşıran yer/liler hâlâ vardı. İnsan olanla olmayan arasına sınır koymuş, çizgi çekmiş olan dünya tekti ve birdi, çizgi onun peygamberiydi. Philippe Descola, *dünya ile etkileşimlerin asli ekonomisi* diye tanımladığı (aslında bir yanılsamacılığa dayanan) doğalcılığı ya da gerçekçiliği, insan olanla olmayan arasına karşıtlık ve düşmanlık şeklinde bir çizgi çeken, işlevsel bir ekonomi diye tanımlıyordu: insanı ayırıp nesneleri ve diğer canlıları tek bir

küme altında toplayan bir ekonomiydi bu. Canları, ruhları olmayan varlıklardı insan/dışı olanlar, bedenleri, meyveleri, kemikleri hizmetine sunulurdu insanın. *Shibboleth.* Düz ve çizgisel olduğu zaman insanın ayağını kaydıran, düşülen bir yerdi dünya, yukarıdan aşağıya düşülürdü. Dikey egemenlik, düzlüğün devamıydı, düzlük tepeden inerdi. Boşluktan düşülmezdi. Boşluğun da dahil olduğu, boşluğuyla mevcuda gelen *aletheia* unutkanlığa terk edilmişti. Antropolog oldukları için Philippe Descola ve Tim Ingold da bu gerçekliğe benim gibi hâlâ şaşırmaktaydı. Çizgiselliğin binbir yolu vardı.

Eskilerin varlık her zaman gizlenmeyi sevdiği, düz yollardan gitmediği için *aletheia* dediği, Heidegger'in Yunanlılara özgü olduğunu düşündüğü hakikat gibi bir sözcüğün çevirisi doğruluk, doğrultma, düzleştirme, sınırlama olmasa gerekti. Düşünürün *gerçek/ hakikat* yerine *gizsizleşme/ açığa çıkma* diye çevirdiği *aletheia* sözcüğünü, üstünlük derecesine göre, üç aşamalı anmıştı Platon mağara meselinde: gerçek, daha gerçek, en gerçek, *alethes, alethestera, alethesteron.* Mağarada (*alethes*) gördüğü gölgeleri gerçek sanan kişi, mağara dışına çıktığında aydınlandığı, gölgeleri değil, şeylerin kendini, daha üstün bir gerçeği (*alethestera*) gördüğü yanılsamasına kapılmıştı – ta ki kendi unutulmuşluğuyla, kendi karanlığıyla ve bilinemezliğiyle görünürlüğe gelirken, görünmezliğini de gizleyen *alethestata*'ya ulaşana değin: belleğe sığmayan bir unutulan vardı *aletheia* sözcüğünün içinde, *gizsizliğin gizlilikten çekip çıkarılması, bir anlamda gizlilikten çalınması* bu yüzden gerekirdi. Gizli ve unutulmuş olan demekti *lethos/ lethe* (*lanthano*, gizlenmek). Geçmişi unutkanlık anlamına gelen *lethe*'den çekip çıkarmak, geçmişi şimdiye açarken şimdiyi kurtarmak anlamına da gelirdi. Bir durumu değil, bir süreci ifade ederdi *aletheia;* bir yargıyı ya da değeri değil, bir biçim verme sürecini ifade ederdi.

Latinceleşir latinceleşmez *veritas*'a dönüşen sözcük, *rectitudo* ile el sıkışmış, olana mütekabiliyet anlamına evrilmişti: doğru olan, olanla örtüşür, ona tekabül ederdi, gerçekti ve gerçekçiydi. Descola'nın doğalcılık dediği şeydi bu. Hakikati ortaya çıkarmak, görünürlüğe getirmek anlamında *aletheia*, Helenizmle ve Roma'yla başlayarak sonraki yüzyıllarda itirafla hakikati sıkı sıkıya kenetlemiş, hukuk sistemi içinde işkenceyi hakikati sorgulamak uğruna uygun yöntem bellemişti; imparatorluk sözcüğü boşuna emir kipinden gelmezdi. Engizisyon yıllarının da sırtını yasladığı bu doğrulamasının ismi *quaestio veritatis*'ti. Yalnızca kendi aydınlığıyla değil, her seferinde kendi karanlığıyla da görünürlüğe gelen *aletheia*, karanlığın zorla görünürlüğe çıkmaya buyurulduğu bir işkence yöntemine dönüşmüştü: itiraf et, gerçeği söyle![4]

Sonsuzluk ve tanrısallık noktasından bakan ahlaki, siyasal bir düstura dönüşmüş, doğruluğun kırmızı çizgisi olmuştu hakikat, *shibboleth*. Kadınların adeti bile çizginin düzlüğünden ve düzeninden nasibini almaktaydı. Latince *regula* kural, *düzen*, cetvel; Fransızca *règle* kural, düzen, adet; Almanca *Regel* ölçü, düzen, adet; Arapça عادة geri gelme, tekrar, tekrarlanan veya geri gelen şey, alışkanlık, itiyat, topluluk içinde eskiden beri uyulan kural, töre, aybaşı, menstrüasyon, regülasyon, regülatör demekti: başlangıçta söz ya da aybaşı döngüsüne bağlanan ay değil, güneş değil, mevsimler değil, yıldızlar değil, ağaçlar değil, boşluk değil, her şeyi sınırlayan ve düzene koyan cetvel vardı. Cinsel, ekonomik ve siyasal bütün kimlikleri düzene sokan ve düzelten şey cetveldi. Düz, doğrusal çizgileri oluşturan, hakikati doğruluk diye yorumlayan, yazıyı düzlüğe zorlayan, yazıyla kayıt tutan, yazmayı öğretirken satır tutturamayan öğrencilerin

---

4 Michel Foucault'nun yazdığı cinsellik ve ruhbilim tarihi evreleriyle de yöndeşen bir dönüşüm bu.

parmaklarına inen zorbalıktı. Aramice/ Süryanice ve Akatça *ṣṭr* kökü çizgi çizmek ve yazı yazma anlamlarını kapsarken, kesmeye ve kemik kırmaya yarayan, hızlı bir şekilde vurarak kullanılan enli, kalın, büyük, ağır bıçaktı satır. Argoda cinsel ilişkiye girmek anlamında tektaraflı, dümdüz etmek anlamında kullanılan *düzmek* sözcüğünün de düzlükle ve düzenle ilgisi vardı. Suç hatlarıydı düz çizgiler. Suç teknolojisiydi *quaestio veritatis*. Ama ne olursa olsun düz çizen bütün cetvellerin üstünü örtemediği, kapatamadığı, çizgiyi parçalayan, eğen, büken, tersine çeviren, kırıştıran, yine de çizginin de çizgi olmasına yol açan bir deliği, gediği, boşluğu vardı.

II.

"Dil–
İçinde ard arda çukur kazmak, arkasında yayılan,
bir şey olsa da olmasa da, o şey çukurdan sızmaya
başlayana dek – bugünün yazarı için daha yüksek
bir amaç düşünemiyorum."
Samuel Beckett



Savaş, katliam, kıtlık, sömürgecilik, soykırım, atom bombası gibi *ölçüsü olmayan felaketlerin* 'yalnızca' dünyayı, soyları ve doğayı, canlıları ve cansız denenleri, binaları, kentleri, toplum yapılarını, altyapıları, zihniyetleri ve yaşam biçimlerini değil, gelenekleri de ölçüsüz bir şekilde imha ettiğini, gelmekte olana, gelene eklemlenen her şeyin, gelen/ek'in döngüsünü kırdığını, gelmiş ve gelmekte olanın geriye çekilmesine yol açan bir boşluk yarattığını söylüyordu Beyrutlu sanatçı, sinemacı ve yazar Jalal Toufic. Gelmekte, gelmiş ve henüz gelmemiş ama gelecek olanı da içeriyordu gelenek sözcüğü. Geriye dönüşsüz bir kırılmaydı felaket, *shibboleth*, gaz odasıydı, fay hattıydı, atom bombasıydı. *Aşılmış Bir Felaket Sonrasında Geleneğin Geri Çekilişi*'nde yaşanan vahşi felaketler sadece onları yaşayan toplumlarda değil, toplumların gelenek çizgilerinin ta kendilerinde geriye dönüşü olmayan hasarlar, kopuşlar yaratıyor, egemen bir düz

çizgisellik uğruna *çizgi dışı* olan, yiten belleği tutmaya çalışan her şeyi ve herkesi savaşa, katliama, soykırıma, doğakırıma yol açan devlet mekanizmaları ya da egemen güçler tarafından gasp ediyordu. Ataların, hatıraların izi siliniyor, gelen olmadığı an gelene eklenen de olmuyordu. Ne var ki gelenek çizgisinin kendiyle yüzleştiği, geleneğin çizgi olmaktan çıktığı anlardı aynı zamanda felaket sonrası anlar, yıkıntıların ölçüsüzlüğünde maddi hasarlarla, biyosiyasal ölü ölçümleriyle değerlendirilemeyen, ölçüsüzlüğün kendisiyle yüzleştiren bir boşluk vardı, cetvelin deliğinden kaçış noktaları değil, kaçış noktalarının yokluğunu gösteren ölümler ve yıkıntılar, ama kaçış çizgileri de çıkardı. Ölümle yaşam arasındaki ince çizgiden, cetvelin deliğinden felaketin ölçüsüzlüğü sızar, egemen güçler ölçüsüzlüğü hizaya sokmaya çalışırken gelenekler bitkin düşerdi. Bitkinlik bitiklik, tükenmişlik hissiydi, Deleuze'e sorulacak olursa yorgunluktan çok daha fazlasıydı. Engelleyen bir sınırla karşılaşınca geçici olarak isteklerini gerçekleştiremiyor olmak demekti yorgunluk, oysa mümkün olanın kendisinden sıyrılmış, sınır deneyiminin ötesine geçmiş, sınır deneyiminin bizatihi kendisini tüketmiş olmak demekti bitik: *Yorgun yalnızca gerçekleştirmeyi bitirip tüketirken, bitik mümkünün tümünü bitirip tüketir. Yorgun artık hiçbir şey gerçekleştiremez, oysa bitik artık hiçbir şeyi mümkünleştiremez.*[5]

İşte tam da sadece bütün gerçekleştirmelerin değil, bütün faaliyet muhasebesinin, bütün mümkünlerin ötesine sıçratan, imkânla imkânsızlığın, mümkünle mümkün olmayanın sırat köprüsünde duran bir bitkinlik, kapitalizmin ve atom bombalarının yıkıntılarında yetişebilen, zamanında ve

---

5 Gilles Deleuze, *The Exhausted,* SubStance, 1995, s. 3-26. [Türkçesi: Gilles Deleuze, "Bitik", Ayşe Orhun Gültekin (çev.), *Quad & Bitik* içinde, Samuel Beckett & Gilles Deleuze, Norgunk, İstanbul, 2010, s. 47.]

günümüzde Japonya'da armağan ekonomisinin hâlâ önemli bir parçası olan matsutake mantarı gibi, olası bütün imkânların ve imkân çerçevelerinin ötesinde bir yenilenmeye, bir silkinmeye, çizgiyi yeni bir biçimde var etmeye yol açabilir, itici yegane güce evrilebilirdi. Madem ki bir bölgeye, toprağa, yeraltına, yeryüzüne malik olan kimse, toprağın altını üstüne getirmeye, altını, üstünü dilediği gibi kullanma, yararlanma ve tasarrufta bulunma yetkisine, atom bombası gibi, arzın merkezine kadar uzanan altın madenleri, uzaya çıkan asansörler gibi, hakikati görünürlüğe getirmek için uygulanan işkence yöntemleri, soykırım gibi felaketleri meşru görme ve gösterme yetkisine sahipti, memleketimde bitkin düşüren deprem gibi bir doğa felaketi bile siyasal bir felakete dönüşebilirdi. Hesaplamanın ehvenişer bilgisi, depreme kurtarma ekibi yollamakla hükümeti kurtarmak arasında tercih yapabilir, düz çizgi stratejisi orduyu başka görevlere sevk ederken enkaz altında kalanları kendi başına bırakabilirdi. Buna rağmen muhalif güçler tarafından zeka termometrelerinin tartısına vurularak zekası geri olduğu iddia edilen seçmen, cetvelin tartısına karşı çıkmayı direniş olarak düşünerek yine onu felakete uğratanı seçmeyi tercih edebilirdi. Yunanca sözlük anlamıyla söz anlamına gelen *logos* ve söylemek anlamına gelen *legein*, aynı zamanda toplamak ve seçmek demekti, Almanca şarap şişelerinde hâlâ şarapseçimi anlamında *Weinlese* yazardı: iyiyi kötüden ayırma, ölçüt koyma işlemiydi bu; cetvelin doğrusal ölçülülüğüne göre düzenlenen bir okuma düzeni ve seçim sistemi demokratik olmasa gerekti. Demokratik biçimde birlikte yaşamanın ölçütü seçim değildi.

Hannah Arendt kötülüğün sıradanlığından, Adi Ophir fuzuliliğinden söz etmekteydi, önlenebilecekleri halde kasıt ya da ihmal yüzünden fuzuli olan kötülüklerle de kuşatılmış durumdaydık. Bunun böyle olduğu, Çin gibi insanı bitkin düşüren başka memleketler de vardı. Örnekse Siçuan



eyaletindeki büyük depremden sonra yıkılan devlet okullarındaki donatıları, bükülmüş kiriş çeliklerini toplayan Ai Wei Wei donatılardan zemine bir tür kırılmış fay hattı yerleştirmiş, yaptığı işe *Düz* ismini vermiş, ülkesini terk etmek zorunda kalmıştı. Düz, *straight*, İngilizce ve uluslararası argoda eşcinsel olmayan anlamına da gelmekteydi. *Düzlük*, bitkin düşüren, katleden baskıcı bir kurmacaydı.

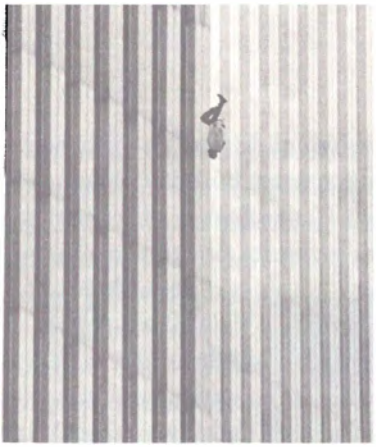
Ya da 11 Eylül saldırısına dair bir arşive sahip olan New York'taki Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde (ICP) saldırıdan üç hafta önce gerçekleşmiş olan bir performans da sergilenmişti: Avusturyalı sanatçı kolektifi Gelitin, *high-tech* Dünya Ticaret Merkezi'nin 91. katında, yerden 335 metre yüksekte bir ofis kiralayarak penceresini sökmeyi, düz ve dik bu yapıda bir delik açmayı ve ahşaptan, –*fast-food* yerine nasıl *slow-food*'dan söz ediliyorsa, *high-tech*, yüksek teknik yerine alçak teknik denen– *low-tech* bir iskeleyle 20 dakikalığına binadan dışarı çıkarak helikopter kameraları tarafından görüntülenmeyi başarmıştı. Arzulanan, dikeyliğin egemenliğinde gedik açmak, otuz iki diş


The Metro Section

The New York Times

Balcony Scene (Or Unseen) Atop the World

Episode at Trade Center Assumes Mythic Qualities



tekmili birden, dişlerden biri çürüyünce yerinde açılan boşluğu göstermekti.

At the top. Straight. That's good. Balkon konuşması yapılan platformlar gibi yüksekte, geçen helikopterlere el sallamıştı sanatçılar, üç hafta öncesinden, gelmekte olan geriye dönüşsüz felaketin kahini gibiydiler. 11 Eylül 2001 günü boşluk açmaya izin vermeyen bu yapıdan gökten melekler gibi, ama başüstü düşen bir erkeği görüntülemişti Richard Drew, *rectitudo* olarak hakikat, diklik ve düzlük öldürücü, bitkin düşüren bir kurmacaydı.

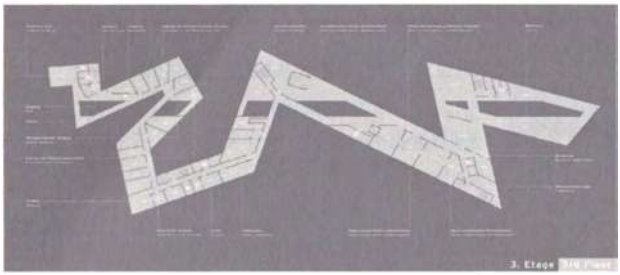
Bütün mümkünlere uzak olan bitmişlik, tam da buradan sıçrayabilir, bütün mümkünlere tam da mesafeden açılabilirdi, Deleuze'ün söylediği buydu. Haritalar, mülkler, hudutlar, yasalar cetvel ile varsa, incecik bir ölçüm cetveliyle ölçüsüzlüğün varlığı ve yeryüzünün yüzü görünürlüğe gelebilirdi, başka çare yoktu, gelmeliydi. Egemenin arzusu tam da tersi, imkânları mümkün kılmamaktı ve bu arzu mümkün kılmayı menetme şeklinde bir kamu suçuna dönüşebilirdi. Buyurganlığın ve kapitalizmin harabelerinde hayatta kalabilmek, yeniden başlayabilmek ve direnebilmek için başka seçenek yoktu. Bir direniş stratejisi ve mekânıydı bitkinlikten ve şiddetten geri kalan boşluğun izini süren imge. Böyle olmadığı zaman göze gelen bir imge değil, gözü kamaştırarak köreltti̇ği zaman da sadece bir yanılsama, bir perde, bir maskeydi.

↖ Ai Wei Wei, *Düz*, 2008-2012

← Gelitin, *The B-Thing*, 2001

↑ Richard Drew, *Düşen Adam*, 2001

Daniel Libeskind'in Berlin'de Yahudi Müzesi'nde, Michael Arad'ın Dünya Ticaret Merkezi'nden kalan boşlukta direnme ve anma biçimi de buydu, birinin adı *Hatıra Boşluğu*, diğerininki *Yansıtan Boşluk*'tu. Elbette Yahudi soykırımı ile kapitalizmin simgesi olduğu için silisyum çipli bilgisayarların navigasyonuyla saldırıya maruz kalan ve binlerce insanın öldürülmesiyle sonuçlanan Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkımı arasındaki büyük niteliksel farka rağmen her iki durumda da boşluk ontolojisi, çizgilerin birbirine kavuşmadığı, kavuşamayacağı, ölçülemeyen bir eksiklik, delik, çukur, uçurum anlamına gelmekteydi. İçini doldurmadan, kimliklendirmeden, mülk edinmeden boşluk nasıl mekânsallaşır sorusuna yanıt arıyordu her iki mimar da. Libeskind'in '*çizgilerin arasında*' dediği gibi *Hatıra Boşluğu* aslında ikili bir düşünce çizgisi planı üstüne kuruluydu: parçalarına ayrılmış bir düz çizgiyle sonsuza uzanır görünen, kırıklarla dolu şimşek gibi bir çizgi ve bu ikisi sayesinde oluşan, bütün yapıyı ikiye bölen, boş, geniş, kullanışsız, dışarıdan yapıya ekleneceğine içeriden oluşmuş, yapının içinden fırlar görünen bir alan yan yanaydı. Çizgilerin düz olmadığının, kırıldığının, parçalandığının, kesildiğinin, koptuğunun kanıtı olan bir Yahudi Müzesi kesintili bir hatıra boşluğuyla, katledilenlerin imgesi dehşetle üstüne basılan binlerce metal maske ile, saldırı sonrası cesetlere yapışmış molozlar taşındıktan sonra Dünya Ticaret Merkezi'nden

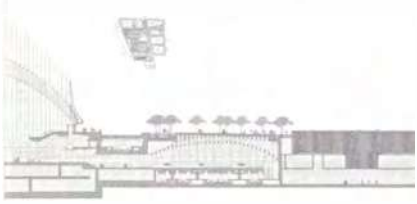


↑ Daniel Libeskind, *Yahudi Müzesi*, Berlin

→ Michael Arad/ Peter Walker, *Yansıtan Boşluk, Sıfır Nokta*, 2009

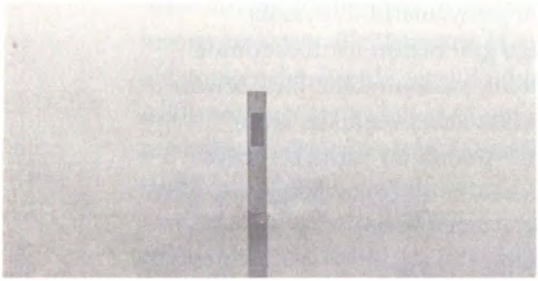
kalan çukur, Arad'ın işinde olduğu gibi onu meydana çıkaran ve yansıtan bir suyun ölçüsüzlüğüyle görünürlüğe gelebilirdi. Suyun deliği çevresinde saldırı yüzünden hayatını kaybedenlerin isimlerini anan plaketler olsa da, Kahramanmaraş depreminde olduğu gibi kimlik tespiti bile yapılamayan, molozlardan ayrışmadan ölenlerin içine gömüldüğü anonim çukurdu sanki su, bir tür karşı-anıtıydı ölçüsüzlüğün, ulusal özdeşleşmeler ve özdeşleyimler imkânsızlaşmıştı.

Kanımca Bilge Friedlaender'in, Jalal Toufic'in, Ateş Alpar'ın ve diğer sanatçıların yeniden başlatabildiği için bitti deneni yıkan imgesi, imgenin gücü bu noktada devreye girerdi. İmge bitkinliğe ve yüzsüzlüğe karşı bir direniş mekânıydı. Varlığın ve boşluğun yüzünü iade ederdi. Artık orada olmayan, hiçbir zaman orada olmamış, bir daha asla olmayacak, gelecekten hareketle şimdide yeniden olabilecek olanı yaşayanların dünyasına katmak kimi başka ülkede olduğu gibi benim memleketimde de tehlike arz ederdi. İmge yıkabilir, yüzleştirebilir, bitti deneni ivmelendirebilir, imlediği şeyi açıkta kalan boşlukla, artık olmayışıyla mevcuda getirebilirdi. Yokluk bir varlık biçimiydi, Çin gibi kimi diğer ülkelerde ve benim ülkemde de egemen işini tamamlamalı, bitirmeli, yokluğun üstünü örtmeli, kimlik kurmalı, özdeşlik tanımlamalıydı. Kimliksizlik ve imge korkusundan sanatçılar tutuklanabilir, sürgüne yollanabilir, yerin yüzüne bakan, mesleği hendese sözcüğünden geldiği için ölçümlemek olan mühendisler bile gözaltına alınabilirdi. Yunanlıların anlamış olduğu anlamda bir hakikat, *aletheia*, Lethe ırmağından geçerek unutkanlığa saplanan hatırlamayı kamusala ve şimdiye çağırdığı



için çok tehlikeliydi. Boşluğu, varlığıyla bir mekâna dönüştüren şeydi imge, boşluk mekânı imge mekânına evrilirdi. Sanki eski Yunanlıların *aletheia*'dan, Romalıların (soykütüklerini korumak için olsa bile ölüm soykütüğü aştığı için) *imago*'dan anladığı, tam da böyle bir şeydi. İmge, soyun çizgiselliği sayesinde içinde soyu teyit eder göründüğü an, gedik açardı içinde.

Hiçbir yıkıntı, hiçbir ölçüsüzlük yoktu Ateş Alpar'ın, Michael Arad'ın suyunu anıştıran, ilk bakışta dibi görünen şu berrak, uçuk mavi durgun su fotoğrafında, fotoğrafın kaçış noktası denebilecek kadar merkezinde duran ölçüm aletini algılamıyordu önce göz. Ta ki sondaj kuyularında, yeraltı su borularında, rezervuarlarda su seviyesini ölçmek için kullanılan ölçüm cihazının ya da zamanında yol güvenliği için konmuş,



yol su altında kalınca batmakta olan bariyerin görsel şiddeti devreye girene dek; hâlâ orada, her zaman orada olmuş olan bir suyun tarihini değil, artık orada olmayan, ölçülemeyen bir tarihin yokluğunu göz önüne sermekteydi ne olduğu seçilemeyen çubuk ya da ölçüm aleti. Yeryüzünün ilksel medeniyetlerinden biri baraja dönüştürülmüş, sular altında bırakılmıştı. Halfeti'den sonra Hasankeyf de artık yoktu. Bilge Friedlaender cetvelin ölçülülüğüne tabi olan, nehirleri, dağları cetvelin yön vektörlerine göre kuran geo/metrik bir dünyadan kaçış çizgisi ararken Alpar da artık olmayan bir yeryüzü varlığıyla değil yokluğuyla mevcuda gelmekteydi. Bombalanan Bamyan Buddha'sını olmayışıyla mevcuda getirmek, bombalamanın da izini taşıyan bir mevcuda getirişti, Buddha'yı iki kere diriltirdi,

ikincisi ölmeyen cesetti. *Shibboleth.* Bariyer ya da cihazın probunun içindeki elektronik uç su yüzeyine temas ettiğinde, kuyumetre sesli ve ışıklı ikaz verirken coğrafyasal tarihin gömülüşüne tanıklık etmekteydi. Gelen baraj suyuyla gelenek geriye çekilmekte, yeni olan, yeni bir imkân başlatmakta, Alpar'ın arayüzüne eklenmekteydi. Yıkıntılara bakmak, felakete ölçüm aletlerinin, düzlüğün ve doğruluğun ötesinde yeni bir yüz bahşetmekteydi. Sadece insanların değil, yerin de bir yüzü vardı. Ölçüm aletlerinin eksilttiği, su altında kalan bariyerlerin çaldığı yüz yeni bir yüzleşmeyle, artık olmayan ataların *imago*'su gibi bir ölü maskesiyle, imgenin yüzüyle mevcuda gelmekteydi. Ölümü saklayacağına diri tutan, ölüyü dirilten bu maske ürkütücüydü, tedirgin ediciydi, derinleri, toprağın altından yeryüzüne sızan binaları, molozları, cesetleri şimdiye davet etmekteydi, ölüler ölmemişti. Daniel Libeskind ve Michael Arad'ın yaptığı da buydu, öldürdüklerimizle, ölülerle yüzleştirmekteydi. Kara parçaları, dağlar ve ağaçlar da öldürülenlere dahildi. Toplumsallığın ve politikanın yeri yüzdü, yüzleşmeydi. Kendisini, kendi yüzüyle tanıyan insan, aynı zamanda yerin yüzünü bilen ve yerin yüzünü unutan, unutturan, yüzsüzleşen, yüzsüzleştiren tek canlıydı. Ölüleri anmaya, diriltmeye, gelene eklemeye, şimdiye dahil kılmaya kadirdi imge.

← Ateş Alpar, *Taş Kabuk Sessiz* serisinden, Hasankeyf, 2019

↓ Togatus Barberini, Roma, İ. Ö. 1. yüzyıl

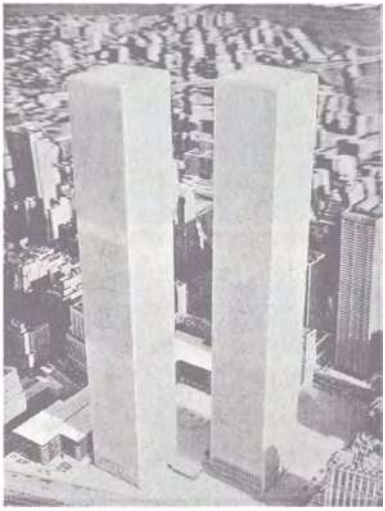


Bu yüzden politikti: yerin de ölülerin de bir yüzü vardı ve imge anlamına gelen *imago* sözcüğünün kökeni, Romalıların ölülerinden aldığı balmumu maskeydi, artık yaşamayan, artık

olmayan, imgesi sayesinde yaşayanlara katılabilmekteydi. Gerçi ilk Atina'da tecrübe edilen demokrasiye kölelerin ve kadınların dahil edilmemesi gibi sadece soylulara, *dignitas* ve *nobilitas* taşıyıcılarına özgü bir imgeydi *imago*, özgür olmayanlara imge bahşedilmezdi. Yine de *imago* bir tür zombiydi, bir yanıyla hatıra, bir yanıyla karşı koyma, direnişti. Düzeltmeye, düzleştirilmeye, imgesizliğe karşı direnmekteydi. *İmago*, soylulara bahşedilmiş olsa bile, *rectitudo*'nun içinde, *rectitudo*'ya dair değildi. Yunanlıların anladığı anlamda kendini bilinmezliği de içinde barındırarak görünürlüğe gelen, açıklığa ve kamusala çıkan, Latinceye *rectitudo* ya da *veritas* diye çevrilen sözcüğe değil, *aletheia*'ya aitti. Olumsuzlama takısı 'a' ile başlayan *aletheia*, unutkanlıktan belleği çekip çıkartmakta, dahası hatırlamayı unutkanlıktan çalmakta, boşluğun, yokluğun mevcudiyetini içinde taşımaktaydı. Gizlilikten açıklığa, saklanandan kamusala çıkarma ve yüzleştirme biçimiydi bu, usulüne ve üslubuna Yunanlılar teknik ya da teknoloji değil, *tekhne* derdi, izi kaçış noktasına bağlamayan yüzleştirmenin usulüydü. Yine de imge hakkı diye bir şey vardı ve egemen, doğruluk ve düzlük adına, çizgi dışı, yoldan sapan imgelere izin vermezdi. İmge hakkı, imgeyi *imago* kılma hakkı egemene aitti. Yüzü de mülk olarak görürdü egemen, yüzü mülksüzleştirirdi. Sadece özel bir hatır sorma, özel bir hatıra değildi ölenin yüzü, yaşayan ile ölü, geçmiş ile gelecek, gelen ile ek arasında kamusal bir arayüzdü. Sermayeye, mülke ve doğruluğa sığmayan uçurumdu yüzleşme, kamusal bir suça dönüşmesi bu nedenleydi. İmgesizleştirme, yüzleştirmeyi menetme hakkı da bu yüzden egemene aitti. Yine de Dünya Ticaret Merkezi kendinden arta kalan boşluğu imgeye getirir, bir zombi olarak yeniden doğarken *Yansıtan Boşluk*'ta imgeye gelmeyen bir artık, bir fazlalık gizliydi: kendi yıkımına da sebep olan felaketlerin

→ Joseph Beuys, *Cosmos ve Damian*, kartpostal, 1975

ölçüsüzlüğüydü bu, Roma'da *imago* hakkına sahip olanların sadece soylular olabilmesi gibi *Yansıtan Boşluk* artık olmayan Dünya Ticaret Merkezi olarak kendi yol açtığı derin felaketler yerine yalnızca kendi maruz kaldığı felaketi yansıtabilmekteydi. Dünya Ticaret Merkezi bir seçimde bulunmuş, egemen olanla olmayan arasına sınır çekmiş, sınırın iki yakasını belirlemişti çünkü. Joseph Beuys'un ikiz kulelerin yapımına başlandığı 1973 yılından iki sene sonra yaptığı kartpostalda 'Cosmos' ve 'Damian' yazmaktaydı.



Tarsuslu, insanları ve hayvanları para karşılığı almadan – para fiili olarak düzleştirirdi –,[6] sadece el koyarak ve el vererek tedavi eden iki şifacının ismiydi bunlar, henüz Hristiyanlaşmamış Roma tarafından işkenceye maruz kalmış, onları eğiten hocaları tarafından öldürülmüşlerdi. *Yansıtan Boşluk*, Cosmos ve Damian ile beraber okunduğunda, artık olmayan, yıkılmış ikiz kuleler ile henüz olmamış, inşa edilmemiş kuleler arasında açılan arayüz, *aletheia* ile *imago*'nun el ele açtığı bir arayüzdü.

Yaşayanların ve ölülerin yüzlerini kaybettiği, yerin yüzünün silindiği bir dünyada ölüler birer sayı, yerler birer ölçü haline gelirdi. *Ruler* cetveldi ve egemendi. Tek bir hamleyle

---

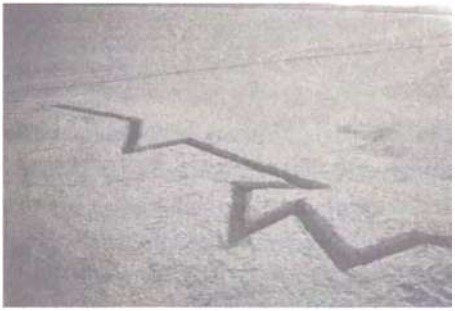
6 Simone Weil, *Yerçekimi ve İnayet*, M. Mukadder Yakupoğlu (çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2019, s. 179.

ölülerin üstü cetvelle, yerin üstü kuyuölçerle çizilebilirdi. Yüzünden edilen bir dünya, ölümün, şiddetin, felaketin, geriye çekilişin yadsındığı bir yersizlikti. Yüzey sözcüğü de yüz ile ilintiliydi, bir cismi uzaydan ayıran, ona yüzünü veren yerdi, yüzün yerliliğiydi, çizgilerin düzlüğü mekâna değil, yüzeye de baskın ve egemendi. Kaçış noktasında birleşen çizgiler, içinden çıktıkları deliği unutmak ve unutturmak, çizgiyi boşluktan doğrultmak istemekteydi. Yalnızca yersel değil, siyasal fay hatları, fay kırıkları vardı. Fay kırılırken akıl kırılmadığı, parçalanmadığı, savrulmadığı, Libeskind'in ve Michael Heizer'in yaptığı yapılmadığı, kırık düzeltilmeye, tamir edilmeye, üstü örtülmeye çalışıldığı için çizgiler yüzeyi boğmaktaydı. Yerden yükselen çizgiler, kulenin kaçış noktasında birleşmekte, yerin çukurunu kapatmaktaydı. Aşağıda olan, aşağısı anlamına gelen dünya çukuru uzaya çıkan merdivenlerle kapanacaktı. Dünya Ticaret Merkezi de ironik bir şekilde boşluğu yadsımanın ve mekânsallaştırmanın imgesiydi. Gelitin'in açtığı pencere ve bu pencereden çıkardığı ahşap iskele, bu nedenle önemliydi. Agamben'in ısrarla hatırlattığı üzere *mundus* demekti dünya, Roma'yı kuran Romulus'un kazdığı, üstüne gelmiş olduğu yerden getirdiği toprağı fırlattığı çukurdu. Medeniyet, medine, kent, çukurun üstüne kurulduğu, çukuru arayüze dönüştürdüğü ölçüde medeni olurdu. Yerin yüzünü,



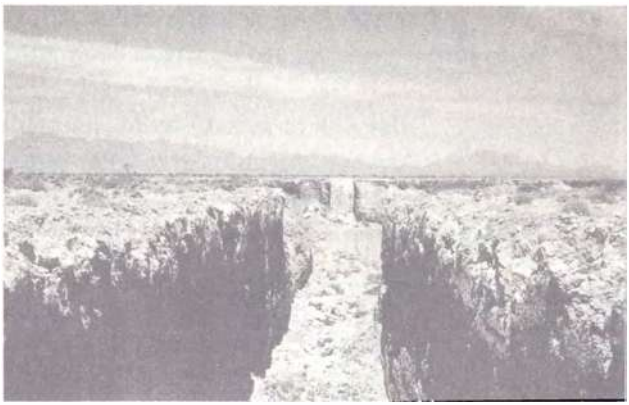
↑ Sophie Ristelhueber, *Fait (#44)*, 1992

→ Michael Heizer, *Çifte Negatif*, 1969



ölmüşlerin bedenini ve imgesini toprakla kapatmak mümkün değildi.

Altmışların sonunda nükleer testlerin yapıldığı Nevada çöllerinde Michael Heizer tam da bu nedenle imkânsız bir çabaya girişmiş, kazdığı ve kamyonlarla başka yere taşıdığı 200.000 ton çöl toprağına *Çifte Negatif* demiş, bunu neden yaptığını soranlara ise sadece boşluk yarattığını söylemişti. *Sadece boşluk yaratıyorum. Görecek hiçbir şey yok ama yine de bir heykel var. Mundus.* Yer çökmemiş, deprem olmamış, komet çarpmamıştı, yalnızca boşluğu hatırlatmak istemişti Heizer. Eskilerin anladığı anlamda hakikat, toprağın altını unutmakla değil, hatırlamakla ilgiliydi, kendi karanlığı ve giziyle açığa çıkan şey ya da kendini sadece gizleyerek ortaya çıkan varlığın kendisiydi. Küpün altı yüzünün eşzamanlı görünmesinin imkânsızlığı gibi bir şeydi bu, belirmek görünmeyeni de içerirdi; ona o yüzden *aletheia* demişti. Heizer hafriyat yapmış, boşluğu ortaya çıkarmış, görünürlüğe getirmişti. Görünürlük, görünemeyenin ikiziydi. *Aletheia, mundus, imago…* Sınırı çizilen, sahibi ve



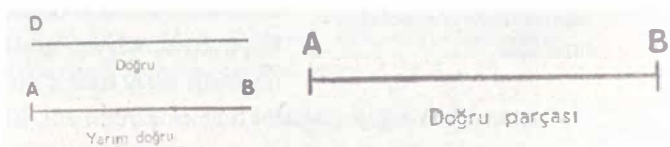
maliği olunan mülk değil, yaşayanlarla ölülerin, geçmişle şimdinin iletişim kurduğu arayüzdü. Yahudi Müzesi'ni çizerken hatıra boşluklarını Libeskind'e hatırlatan, Michael Heizer'in çölde kazdığı, toplu mezarları anıştırmaktan kaçınamayan topraktı. Arkadaşı Heizer'in işini gördükten sonra bir diğer sanatçının, Carl Andre'nin dediği gibi, diğer bütün görüntüler olana uygun olma derdinde olsun, eğer yapılmamış olsa, asla var olmamış ve var olmayacak olan tek imge, sanatın var ettiği imgeydi. Boşluğun çukuru arka bahçesiydi imgenin.

III.



Elbette kırık ve eğri çizgiler de vardı ama matematikte Arşimet *doğru çizgiyi*, iki nokta arasındaki en kısa yol diye tanımlamıştı. İki ucu sınırlı, belli uzunluktaki doğrulara *doğru parçası*, iki tarafı da sınırlanmamış doğru çizgilere *doğru*, bir ucu sınırlanmış öteki ucu sınırlanmamış doğru çizgilere de *yarım doğru* denirdi. En doğrusu, zaten doğru olduğu için başı ve sonu olmayan, kendiliğinden dosdoğru ilerleyendi.

Sonu önceden belirlenmiş, adresi yazınca en kısa yolu gösteren navigasyon sistemi olarak çizgiselliği düşünmeye başlayınca, babası mantarbilimci olduğu için bizim bildiğimiz anlamda içerisiyle dışarısı, dost ve düşman arasında sınır çekmeyen mantara, bu sayede örgüye, yumağa ve dokumaya dair de düşünmeye başladığını yazıyordu Ingold. Dokuma ile örgü, *network* ile *meshwork* aynı şey değildi. Hemen her şeyin içine sızan, çizgisel liflerden oluşan



bir miseli vardı mantarın, yürümenin, dokumanın, gözlemenin, şarkı söylemenin, hikâye anlatmanın, örmenin, sesin de çizgisi olması gibi toplumlar da kendi düğümlerini aşan miselyum çizgilerinden oluşan ağlardı. Yirmi sene önce (1995) Francis Alÿs dibi delik mavi bir boya kutusuyla São Paulo'daki galerisinden çıkıp, kentte salyangoz izleri gibi mavi çizgilerden oluşan izler bırakarak galeriye geri dönmüş, on sene sonra (2004) Moshe Dayan'ın 1948'de harita üzerine yeşil balmumu bir kalemle işaretleyip sonra sınırın öte yakasına geçerek ihlal ettiği yeşil ateşkes hattı boyunca, ardında yeşil bir boya izi bırakarak yürümüştü, kamuflaj renginde bir savaş boyası gibiydi yeşil. 1967'ye, *Altı Gün Savaşı*'na değin iki ülke arasında, egemenin koyduğu ve ihlal edebileceği, durmaksızın ihlal etmekte olduğu sınır çizgisiydi bu. *Shibboleth*. Bir yandan bir coğrafyanın içinden geçen, geriye dönüşsüz felaketlere yol açan, eski bir doğrunun yolunu izlemişti Alÿs, diğer yandan asla doğru olmayan/ olamayan mavi/ yeşil çizgisiyle mantar misellerinin salyangozumsu liflerinin ucundan tutmuş, ucundan büyüyen miselyum gibi lifi sınır boyunca uzatmış, mantarların oluşturduğu ağla sınırın buyurgan çizgisini birbirine yedirmiş, birinin diğerini gösterdiği bir ayna efekti yaratmıştı. *Mirror display*.

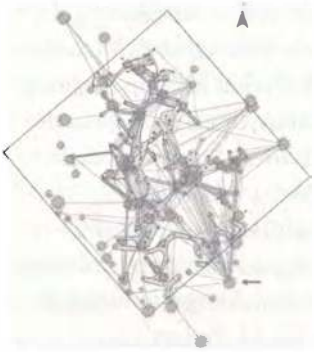


↑ Francis Alÿs, *Yeşil Çizgi*, video yerleştirmesi, 2004-2005

→ Kevin Beiler, *rhizopogon vesiculosus* (mavi) ile *rhizopogon vinicolor* (pembe) mantarlarının oluşturduğu ortak ağlar

Toplum, mühendisleri tarafından dokuma tezgâhlarında dokunan kumaşlar gibi örgütlenmek istense de vücut planı olmayan bir bedendi miselyum, belirlenmiş sınırların

durmadan dışına ve ötesine taşan bir ölçüsüzlüktü.[7] Deleuze'ün altmışlarda düşünmüş olduğu bir meseleydi bu. Bitkilerin milyonlarca yıl önce karasal yaşama geçmeleri, kendileri kök salmayı öğrenene değin onlara yardım eden mantarlar sayesinde mümkün olabilmişti, doğrular sınırlandırır, bölerken çizgiler dolanır ve dolaşırdı, Yunanca *rhiza* kök anlamına geldiği için köksaplardan, rhizomlardan söz etmişti Deleuze. Köksap olarak toplumsallık düşüncesini mantarların kurduğu ağsal ölçüsüzlük olmadan düşünmek imkânsızdı. Miselyum ağlarının başları ya da beyinleri olmazdı, kumanda merkezleri de yoktu ama dünyanın büyük bölümünü birbirine bağlayan canlı dikişlerdi bu ağlar.[8] Ingold'un söylediğinde yeni olan, birbirine dönüşebilen izlerin ve iplerin oluşturduğu ağların farklılığıydı. Ağlardan biri atkılarla ve çözgülerle ya da birbirini izleyen ilmiklenmelerle ve düğümlerle bir doku/ma oluştururken diğeri kendi düğümlenmelerinin ötesine taşar, dokumayı öteler, iplikleri kendisinin izi kılardı. İlkine *network* (ağ), mantarların ördüğü, salyangozların bıraktığı ağa benzeyen ikincisine *meshwork* derdi Ingold.[9]



7 Merlin Sheldrake, *Saklı Dünya: Mantarlar Yaşamı, Zihnimizi ve Geleceğimizi Nasıl Değiştirir?*, Şiirsel Taş (çev.), Domingo Yayınevi, İstanbul, 2022, s. 50.

8 *A.g.y.*, s. 47.

9 Daniel Arasse'tan öğrendiğimiz üzere salyangozun bir de bakışı vardı. Mekân ve zaman koordinatlarına göre uzayda bir yer belirleyen *network*'ten farklı olarak *meshwork* bakışa karşılık verirdi, Francesco della Casa'nın müjde sahnesinde olduğu gibi tanrının göklerden yere inen, ayaklar altına alınan, üstüne tuz dökünce çözülen izi, bakış taşıyıcısıydı.

El ile çizgi arasında olan ayrım da sadece elle çizgi arasında değildi. İplik ve iz ile iplikle izi birbirinden ayıran *tekhne* ile iplikle iz arasındaydı. Matbaanın ontotipografisinden hemen sonra deseni delikle tanımlayan, ipliği deliğin içinden geçiren dokuma tezgâhları, matbaa ile müttefikti. Ses ile anlamı, ikisinin beraberliğinden oluşan sözü birbirinden ayıran, satırı el yazısından koparan, harfi tipolojikleştiren, söze sınır çeken bir makineydi matbaa. Sözcüklerin belleği beyaz sayfalar üzerinde siyah imlere emanet edilirdi. Harfler silindir vururken ses çıkarır, okunurken sessiz kalırdı. İmgenin müziğini duyurmazdı cümle, gözün takip ettiği bir düzlüktü satır. Kimin sesinin duyulup kimin sessiz kalması gerektiğine düz çizgisellik ve doğruluk ölçütleri karar verirdi. Kimin sözünün doğru ve anlamlı sözcükler oluşturduğuna, kimin sadece ses çıkardığına dair ayrım, bakışmerkezcildi ve siyasaldı. *Shibboleth* öyküsünün getirdiği akustik ayrım ile ses arasındaki farkın kurumsallaşması matbaa ile gerçekleşmişti. Kanunlar, kararnameler, ateşkesler matbu metinlerdi. Matbaa öncesi yazılı metinler, belleği sesle tutmak içindi, çığlıklar, hıçkırıklar, inlemeler, kahkahalar, fısıltılar metne dairdi. İlk matbaaların kullandığı tipografik baskıda metal harfler sıralanarak düz çizgisel satırlar oluşturulur, baskıda biri kalıp, diğeri baskı silindiri olmak üzere iki silindir kullanılır, bu baskı sistemi için gerekli olan kalıplara klişe denirdi. Yunanca *týpos*, τύπος basılacak, bırakılacak iz, damga anlamına gelirken aynı cinsten olan varlıkların ve nesnelerin özelliklerini kendinde toplayan ilksel örneğe, modele, prototipe dönüşürdü harfler.

İlk kez Jean-Baptiste Falcon'un 1728'de yaptığı dokuma tezgâhında kullanılan, aynı cinsten şeylerin özelliklerini kendinde toplayan delikli kart ise, üzerindeki belirli noktalara açılan veya açılmayan delikler sayesinde ölçüm bilgisi taşıyabilen ve deseni ölçü sayesine tanımlayan karton parçalarla dokuma

satırları oluşturan, satırları doğrulayan bir sistemdi. Matbaa ve dokuma tezgâhı, mantar miselinin oluşturduğu dokudan oldukça farklı bir toplum yapısına işaret ediyordu. Kitaplar ve dokumalar çizgisel, satırsal, dijital ve noktasal öğelerden oluşmaktaydı, bilgisayara öncülük eden bir ortaklıktı bu. Toplumlar, içinde yaşadıkları çağla, o çağın tekniğiyle ve bu tekniğe neden olan zihniyet aracılığıyla ilişkilenirdi. Bu, şu da demekti: süreçlerin hepsini çizgisel/ çizgi dışı, tipik/ atipik, delikli/ deliksiz karşıtlığı içinde yöneten, dümenini otomatik piyanolardan, delikli uzunçalarlara, Hollerith'e, ölüm ve nüfus sayımları ve istatistikleri için kullanılan delikli tablolama sistemlerine, androidlere ve dokuma tezgâhlarına bu karşıtlıkla kıran, ip ile iz arasındaki ayrımı bu ayrıma göre kurgulayan bir sistem vardı. Heidegger'in *aletheia*'nın *rectitudo* ve *veritas*'a dönüşmesi diye tarif ettiği, Roma İmparatorluğu'nda yükselen, delikli/ deliksiz karşıtlığıyla Fransız mutlakiyetçiliğinin dokuma tezgâhlarında pekişen izi, karbon kapitalizmin çevrimiçi dünyasıyla devam etmekteydi. Ördeklerden, kuklalardan, piyanolardan, müzisyenlerden oluşan otomat kumpanyalarıyla müzik tiyatrolarının ipleriyle dokuma tezgâhlarının çağdaşlığı delikli kumanda sistemine dayanıyordu. Bugün içinde gezindiğimiz finans kapitalizmiyle militarize edilmiş dijital şebekelerin yetişme tezgâhlarından biriydi mutlakiyetçi tezgâhlar. Kuklaların ipleri gibi komuta edilebilen sistemlerdi bunlar: On yedinci yüzyılın Fransa'sı, özellikle ipek kumaş üretimiyle sonraları hesap makinelerine ve bilgisayarlara aktarılacak olan deliği önce açmayı, sonra doldurmayı keşfetmişti. Çukur çizgiselleşmişti ve bir kumandası vardı. Bugün imgeleri dijitalleştirmek için kullanılan pikseller ve kodlar, dokuma tezgâhlarının deliğe bağlı, ama deliği kapayan çizgiselliğine dayanıyordu. Ölçü birimi olan metreden hareketle metrik sistemin ve metrik birimlerin keşfi de Fransa'dan





gelmekteydi. On dokuzuncu yüzyılda Sanayi Devrimi denen başkalaşıma yol açacak olan tekstil endüstrisi, 1661 Fransa'sında yasalarla üretimin baştacı ilan edilmiş, merkezi sistem tarafından korunmaya başlanmıştı. Üretim yerlerinin merkezi denetimi için gereken istatistikler, delikler (delikli kartlar) sayesinde gerçekleşmekteydi. İpucu sözcüğü kumaşı dokuyan iple beraber kriminolojide arananı bulmaya yardımcı olan belirti, izi sürülecek olan belge, delil anlamına gelirdi. Yazıdan dokumaya, Ramelli'nin okuma çarklarından Athanasius Kircher'in orglarına, Charles Babbage'ın analitik makinelerine uzanan, dokuma ile çizgi, matbaa ile dokuma tezgâhı arasında karşılıklı geçiş taksimi yapan bir yoldu bu. Yol buraya varmadan önce iz ile ip arasında yarık açılmıştı: izler geçmişte kalanı gelecekte arayan bir anakronizme sahipken, iplik başlangıç noktasından ileri hareket eder, sökülmeye başlar başlamaz kimi zaman makaraya geri döner, kimi zaman Ingold'un *meshwork* dediği arapsaçına dönerdi. Mantar miselinin aldığı yollarla rizom, dikme, örme, *meshwork*

↑ İbrahim Halebi, *Mülteka El Ebhur, Okyanusların kavuşması*, 1517

↑ ↑ Ebisu, 1796

arasında bağ vardı ama metin, *text* sözcüğü Latince *textus*'tan gelir, *textus* çizgiyi ve dokumayı içerirdi.

Örnekse Arapça elyazmaları eskiden sağdan sola değil, yukarıdan aşağıya, marjda çaprazlamasına uzanan arapsaçlarıydı. Yazılar satır tutturmaz, resme dönüşür, rizomatik bağlar içerirdi. Uzak Doğu yazıları, Amazon yerlileri çizgileri – *kene*– için de geçerliydi bu.

Keten iplik, sicim, çiziktirme, çizgi, sıra, soy, kurs, istikamet anlamında Yunanca *línon*, λίνον sözcüğü, Hint-Avrupa dillerindeki *linea, line, ligne* (çizgi) ile birleşerek metinlerle dokumaların çizgiselliğini açmıştı: *text, textus, textile*... Tuvaller de iz ve iplik ekonomisi içinde yer alırdı, tuvaller de ketendendi. Yazmak, *scribere, writan*, çoğu dilde kazmak, kazımak anlamına geldiği için kimi sanatçı tuvali kazır, yarar, oyar, tuvali yazıdan boşaltmaya, yüklenmiş, mülk edinilmiş anlamlardan özgürleştirmeye çalışırdı. Çizginin genişliği olmayan uzunluk olarak tanımlanması, matbaanın, okuma çarklarının, dokumacılığın on altıncı yüzyılına denk düşüyordu. Mimarlıkta plan zeminde köşe noktalarına ip gerdirilmesi, gerekiyorsa ip iskeleti yapılması sayesinde alınırdı. İplik de arapsaçına dönmediği, rizomatik bağlar kurmadığı, dikiş dikmediği zaman bir ölçüm ve kontrol aletiydi. *Linear*, *ruler,* cetvel düz ve doğrusal çizgiler çizmekle kalmaz; ketenleri, ipekleri, elyafları dokuduğu için çizginin tanımı, dokuma tezgâhlarına ya da rizomatik *meshwork*'lere bakarak da yapılabilirdi. *Network* ya da *meshwork* arasında yapılan tercihler, siyasal nedenlerdendi. *Yırtılan ipek sesiyle*, Cemal Süreya...

Metinlerin eksik kalmış dokumalar olduğunu bu yüzden söyleyebilmişti Vilém Flusser, atkıları olan, çözgüleri olmayan dokumalardı metinler. Dikey ve yatay eksende ilerleyen dokumadan farklı olarak basılı metnin yataylamasına satırları vardı. Onu oluşturan ipliğe geri dönebilen dokuma gibi çözülmez,

sökülmezdi metin. Maddeye ulaşmazdı yapısöküm. Yumağına geri dönebilir ya da arapsaçı olabilirdi örgü. Kurşunkalemin silgisi vardı ama basılı yazının silinmesi için kağıdın yanması, ıslanması, hamur olması gerekirdi. Datanınsa belleği, geçmişi gelecekte arayan izi olamadığı için çevrimiçi metinlerin izi *bulutta* depolanırdı. *Flash*-bellekler hatıra tutmaz, algoritma *big data* verilerini istatistiksel, niceliksel bir bakış açısıyla karşılaştırarak işlerdi. Dümdüz verilen, derinliği sadece niceliğe, istatiksel olarak belirme sıklığına bağlı olan, derinliksiz verilerdi bunlar. Algoritmanın ne bilinçdışı ne üst bilinci vardı. Teknik, sanat, bilim, teknoloji gibi anlamlara açılacak olan teχnē, τεχνη sözcüğü ile *text* ve *textus* birbirine geçişliydi.

Eskiden elin ritmine, ilmiğin atılışına, kalbin atışına, soluk alıp vermeye, yünün örülmesine bağlıydı dokuma, şeylerin ortaya çıkmasına izin veren bir olasılıktı, *aletheia*'nın usulüydü, yeraltından yeryüzüne, görünmeyenden görünene, kapalılıktan açıklığa, unutmaktan hatırlamaya çıkarmanın tarzıydı. Michael Heizer gibi saklı olanın üstünü açar, açılanın içinden bazen bir şey çıkmazdı. *High-tech*, makine estetiği, silikon çipler, kripto para, MetaMask, *fast-food* gibi ileri teknolojiler yerine, çukurları kapatmak, boşlukların üstünü örtmek yerine dünyanın ritmine bağlı olan bir usuldü ve elin jestine bağlıydı. Elle, ayakla ya da başla, dans ederken bütün bedenle de yapılan, olmayan bir şeyi, olmayışıyla olmaya açan (*ab/sent, ab/sense*), anlam öncesi olan, anlamı açan hareket, jest, uygun yapılan, beğenilen, hazır bir anlamı olan otomasyonun ifadesine, jest yapmaya dönüşmüştü: jestler hazırola geçince, sıraya dizilip hizaya gelince, anlamlar jeste yapışınca dünya açabilirler miydi, hangi dünyayı açabilir, hangi dünyayı dünyasızlaştırabilirlerdi? Jestin aynı anda armağan, para, ilaç, zehir olabilen bir *pharmakon* olması şaşırtıcı değildi. And dağlarında bir süpergıda olan koka

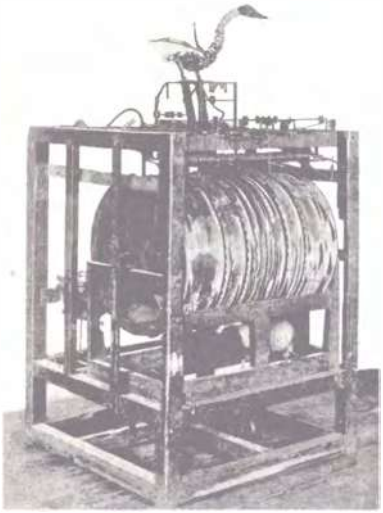
→ Gülsün Karamustafa, *Vaadedilmiş Resimler*, 1998-2004, özel koleksiyon

yaprağının sadece toplanması ya da laboratuvarda bireşenlerinden ayrılarak kokaine dönüşmesi gibi iki ucu açık bir şeydi *tekhne*. Deneyimli bir örücü, dakikada altmış ilmek örebilirdi, kalp ritmine yakın bir ritimdi elin ritmi. Kalp, nabız, ritim, bedenlerin uzun, uzatılmış zamanıyla ilintiliydi. Halılar, kazaklar, elbiseler, onlara dokunan elin jesti sayesinde dokunurdu, adet görmenin cetvelle ilgisi yoktu henüz.

Delikli/ deliksiz, tipik/ atipik ayrımlarıyla, saymayla ve ölçümlendirmeyle beraber segmente edilirdi jestin açtığı imge, piksellere parçalanıp, satırlara sıralanır, saymaya ifade ve anlatım katılırdı. Satıra dönüşüp düzleşince, yabancılığını yitirince, anlamsal, dilsel ezberler içinde kilitlenen, *deiktik* bir hal alırdı çizgi. Yunanca gösterme kipi demek *deiksis*, kendi dışında, ortak kamu malı olarak bilinen, bilinmişliğin paylaşımı sayesinde anlam kazanan bir gösterene dönüşür, tipikleşir, imgeliğini yitirirdi imge. Anlamsal dizgelere işaret zamirleriyle adım atardı. Dilsel ifadelerin sadece kullanıldıkları bağlamda anlam kazanmasını, dilin bir göstergeler zincirine dönüşmesinin ifade ederdi *deiksis*, belirli bir bilginin bir bilgisayar veya veritabanına nasıl girileceğini gösteren komut anlamına da gelirdi. O ülke, şu din, bu havaalanı gibi: işaret zamirine dönüşen doğru, imgeyi düzeltirdi. İmgekırıcı bir hareketti segmente etmek; imgeleri parçalarına ayırıp dizer, açıklar, çözümler, hizaya sokar, anlatırdı. *Jest yapmaya* dönüşen jesti, bir amaca yöneltir; gösterenden gösterileni koparır, bazen geriye sadece gösteren kalırdı.

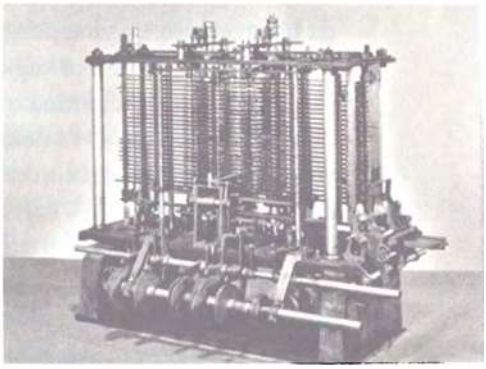


Datanın, bulutun ve algoritmanın başlangıcıydı bu. On altıncı yüzyıldan itibaren dokuma, kumaş ve yazı (matbaa) elden ayrışan, teknolojiye dönüşen, bugün çevrimiçi denen, datanın bulutta saklandığı başka bir *tekhne*'nin, teknolojinin ürününe bu sayede evrilmişti: işaret zamiri, gösterme kipi, *deiksis*. İçinde *form*, biçim sözcüğünü barındıran *enformasyon* sözcüğü de on beşinci yüzyılda icat edilmişti, gerçekleri ve doğruları aktardığı düşünülen bilgiye enformasyon denirdi. *Rectitudo*. Müsebbibi olan matbaadan hemen sonra bulunan dokuma tezgâhları da kanıtlıyordu bunu: yazmanın, dikmenin, dokumanın, örmenin, elin jestinden ayrılmış olması bir yana, anlam ile sesin, gösteren ile gösterilenin ayrışması gibi temsil edilen imge ile imge taşıyıcısı birbiriyle konuşmayı kesmişti. Önce delikli sistemler, sonra delikli kartlar icat edilmişti. Rebecca Horn'un uçamayan kelebeklerini ve kuşlarını özgürleştirmek isteyeceği otomatların komşusu olan sistemlerdi bunlar, Jacques de Vaucanson tümüyle otomatik ilk dokuma tezgâhını icat etmişti; bu tezgâhta insanın dahline ve müdahalesine gerek kalmadan zincir açılıyor ve mekik delikten geçip kumaşa giriyordu. Aristoteles'e göre makine manifestasyonu ile *tekhne*, belirlenimini kendi içinde taşıyan doğadan farklı olarak belirlenimi kendinin dışında taşır, doğanın eksik bıraktıklarını bu dışındalık ile tamamlar, *tekhne* doğanın yapmaya muktedir olmadığını yaparken bir yandan doğayı taklit ederdi. (Aristoteles, *Fizik II*, 8, 198b-199a.)



Dokuma tezgâhları, tezgâh boyunca gerili çözgülerin bir kısmının yukarı çekilmesi ve arada oluşan boşluktan atkıların

mekikle geçirilerek örülmesi ilkesiyle çalışırdı. Kumaşta istenen desen kareli kağıda işlenerek desen patronu, partitürü hazırlanır, sonra desenin her atkı sırası için farklı bir çözgü demetini bir kordona iliştirip, yukarı çekmek gerekirdi. Ne var ki insan eli değdiğinden yanlış iplerin çekilip kumaşın kusurlu çıkmasına yol açan bir yöntemdi bu, 1725'te, Lyonlu tekstil işçisi Basile Bouchon, otomatik orgların çıkıntılı, dönen silindirlerini model alarak desen patronunu önce geniş bir kağıt şeride aktarmış, boyalı noktalarda delikler açmıştı. Çözgü ipliklerinin, yatay şişlerin bulunduğu bir mekanizmaya bağlanması sayesinde, şişler kağıttaki deliğe denk geldiklerinde delikten içeri girmiş, çözgüler arasında mekiğin geçirileceği birer boşluk bırakmışlardı. 1748'de Vaucanson, desenli kumaşları elle müdahale gerekmeden dokuyabilecek sistemi, on yıl önce insan eli değmeden hareket eden, otomatik orgların silindir sistemine bakarak yaptığı otomatları sayesinde icat edebilmişti: otomatlar ile dokuma tezgâhları akrabaydı. 1738'de Vaucanson'un yine org silindirlerini de örnek alarak yaptığı ördek, başını, kanatlarını hareket ettirebiliyor, yüzebiliyor, önüne konan kaptan yemek yiyebiliyor, yumuşak lastik tüplerden yapılmış bağırsaklarından yediklerini dışkılayabiliyordu. 1805'te kartların oluşturduğu şeridi, bir silindir değil de bir dikdörtgen prizma tarafından itilerek mekanizmaya sokan Joseph Marie Jacquard sayesinde daha hızlı, daha



← Vaucanson ördeği

↑ *Analitik Makine, Difference Engine no.1,* 1824-1832

kullanışlı bir dokuma tezgâhı tasarlanacaktı ama Vaucanson'un ördeği, Descartes'ın dediğini, *hayvanların basit makinelerden ve eylemlerine giydirilen tüylerden başka bir şey olmadığını* kanıtlar gibiydi. İnsanoğlu hayvanları tamamlayabilir, kuştüyünden güzel kumaşlar dokuyabilir, kuşların kendilerinden güzel makineler yapabilir, kuşların yerini alabilir, kuşlardan iyi uçabilirdi.

Delikli kartlar, üzerlerindeki belirli noktalara açılan delikler sayesinde sayısal bilgi taşıyabilen karton parçalarıydı, kağıt üzerine yazılan yazı gibi dokuma makinesinde dokuma partitürü denen verileri saklarlardı. Matbaa gibi dokuma tezgâhlarının da olmazsa olmazı, yine deliğin açıldığı kağıttı. Delikli kart sisteminin oturması için kağıdın ucuzlaması gerekmişti. Kaldı ki Jacquard, dokuma tezgâhlarıyla ilgilenmeden önce matbaacıydı. Kitaplar da dokumalar da çizgisel, satırsal, dijital ve noktasal öğelerden oluşmaktaydı. İlk bilgisayar bellekleri de delikli kağıtlardı, delikli kartları dokumacılıktan enformasyon aktarımına kaydırdığında, zamanının ünlü ve akıllı kontesi, Lord Byron'un kızı Ada Lovelace, Analitik Makine'nin, Jacquard tezgâhının dokuduğu çiçeklere ve yapraklara benzeyen cebirsel desenler dokuduğunu yazmıştı. Analitik Makine, programlanabilir olmasının ve çok çeşitli matematiksel hesaplamalar yapabilmesinin yanı sıra verileri depolayıp manipüle edebilecek şekilde tasarlanmıştı ama minyatür bir ilk örnek dışında üretilememişti. Manipülasyonlara yol açan algoritmayı bulan ilk kişi Lovelace iken, delikli kartları istatistik bilgileri işlemek için kusursuzlaştıran Hollerith'in şirketi sonradan IBM'in bir parçası olacaktı.

Muhammed bin Musa el-Harizmi'nin Latinceleştirilmesiyle oluşan, günümüzde elin jestini parmaklara, belleği veriye indirgeyen bir sözcüktü algoritma. Teknolojiye dönüşen *tekhne*, harflerin belleğini deliğe aktarmıştı, deliği doldurmaktaydı. Delikli kartlar, sanayi otomasyonları, ülke nüfus istatistikleri,

gözetim teknikleri için kaçınılmazdı. Harf bir yerde, delik bir yerde, bellek başka yerdeydi; kağıda basılan harflerle ve kağıda açılan deliklerle yaşanmışlıklar ikame edilmekte, tıklamalar ve *like*'ların sayılması, yaşanmışlıklar yerine veriyi hesaplanabilir, istatiksel bir sisteme yerleştirmekteydi.

Sadece dokuma değil, dikiş de delik ile bağlantılıydı: dikmek için deliği kapamak değil, önce açmak gerekirdi. Uzayda her şeyi emen kara delikleri, yeryüzünde toprağın içine çöken obrukları ve çukurları ifade eden *los agujeros*, Latince *acucla*'dan kaynaklanır, dikiş iğnesi anlamına da gelirdi, *aguja de coser*. Almanca delik, *Loch* sözcüğü ise *liechen, lock* ile aynı köktendi ve gizli olanı kapayan, kilitleyen, saklayan demekti: kara delikler kilitlenmeli, deliklere form verilmeli –enformasyon–, dataya dönüştürülmeliydi. Yine de dikmekte ve teyellemekte, delikleri kapamaya meydan okuyan bir yan vardı. Anahtarlar kapıları kilitlerken düğmeler dikmek uğruna delik açardı. Ama buyurganlık için *aletheia* değil unutkanlık gerekliydi. Delikler hem her şeydi hem hiçbir şeydi, hem yokluktu hem mevcuda gelişti. Yokluklarıyla mevcuda gelmemeleri için içlerini enformasyonla doldurmak, dikmek, dokuma tezgâhıyla kontrol etmek gerekirdi. Delikler seyahat etmez diyen yazarlar vardı (Kurt Tucholsky), ama silisyum çiplerle durmadan hareket ediyordu günümüzde delikler, dikilerek, örülerek, dokunarak birbirine bağlanıyor, dokuma haritaları, dokuma şebekeleri oluşturuyordu. Latince *harita* anlamına gelen *mappa*, aynı zamanda kumaştı, her şeyin başında çizgi vardı, kumaşın derinlerinden, haritanın boşluklarından çıkan şebeke çizgileri olarak her şeyi kendine sarmallardı. Google I/Q, 2015'te aynı anda dokunmatik kumandalı bir bilgisayar olan bir pantolon tasarımlamıştı. Metinler ve giysiler ölçümlenmiş birer harita, dokuma partitürlerinin izdüşümü olan navigasyon araçlarıydı. İzdüşümü ile ipucu da aynı şey değildi: ipuçları dağlara

tırmanır, tepeleri aşar, nereye varacağını bilmeden yol alırken haritacılıkta ve coğrafyacılıkta izdüşüm, yeryüzü şekillerini göz ardı ederek yapılan hesaplamaydı. İzdüşüm alanı hesaplanırken dağ, akarsu, plato gibi yeryüzü şekilleri düz kabul edilirdi. Bedenler de coğrafyalar gibi kalıplardan ve ölçülerden ibaretti, çizgi dışı bedenler konfeksiyon numaraları giyemez, onlara özel (çoğu zaman özensiz) kıyafet dikilirdi. Moda da deliklerin hızıyla toplumsal hareketliliğin olduğu yerde yaygınlaşmıştı: sadece siyasal alanı ve tekstil üretimini değil, üretim uğruna beğeniyi ve zevki tekelinde tutan Fransız sarayında. Modanın da çizgileri vardı. Moda bir yoldu, Eyfel Kulesi deliği kaçış noktasında buluşturmanın bir başka yoluydu. *Rectitudo*, Eyfel Kulesi ve uzay asansörü, izdüşümsel bakışın eseriydi: kuşbakışına ve kuşbakışı sayesinde konan sınırlara ve çizilen haritalara boşuna *askeri perspektif* denmezdi. Savaş tekniği on yedinci yüzyılda geometrik bir teknolojiye dönüştüğünde ayrıntıdan hareketle bütünü görmeye kadir olduğu için araziyi düzenlemekte, navigasyonu delikli sistemler sayesinde mümkün kılmaktaydı. Haritalarda, izleri düşülen yerlerin kendileri yoktu.

Joseph Marie Jacquard'ın ve Vaucanson'un dokuma tezgâhları, delikle ipliği bir araya getirilen yüzeyin yerini çizgiye dönüştüren, haritasal izdüşüme yaklaşan Eyfel Kulesi'ne bu anlamda benzeyen, yine de farklı olan bir hamleydi: kartın deliğinden geçen ipler ize dönüşür ve yüzeyler oluştururken dokuma tezgâhında ipliğin deliği elin değil, datanın, kodun ve algoritmanın izsizliğine ekleniyordu. Tarih, içinden geçmekte olduğu çağla, maruz kaldığı aletleri kullanarak ilişki kurardı. *Tekhne* ve teknik ne zaman tedaviye ne zaman zehre dönüşür, içinde yaşadığı çağ belirlerdi. 1973'te eskilerin dokumayı bitmiş bir ürün olarak ele almış olmasına karşın metnin ve kumaşın neyin üstünü örttüğünü tartışacağına, dokumanın ve metnin

anlamsal hareketinden zevk aldığını yazmıştı Roland Barthes: çukurdan yüzeye, iğne deliğinden kumaşa ilmiklenen metin olarak toplumsallık fikri zevkliydi, ne var ki anlam ile sesin ayrı kulvarlarda yüzdüğü iki kutuplu düşüncenin sürdürülmesiydi.[10] Koskoca bir dilbilim ve göstergebilim bir yüzyıldır bu ayrıma istinat ederek yol almış, göstergeyi (bir sayfa yaprağın ayrılmaz iki yüzü gibi demişti Saussure) gösterenler (işitim imgesi) ve gösterilen (anlam) diye ikiye ayırmıştı. Mantar miseli gibi ağ ören, ölçüsüzlüğe işaret eden, buyurganlığı sorgulayan, dokumaya bedenin negatifi olarak yaklaşan, ölünün izi yerine bedenin izini süren, bedenin maskesini alan bir *imago* olarak bakan, delikli kartı hatırasız dataya dönüştüren yapma/ etme biçimlerini eleştiren bir yaklaşım değildi.

Kasabaların bulunduğu ama evlerin bulunmadığı, yolların bulunduğu ama arabaların bulunmadığı, ormanların bulunduğu ama ağaçların bulunmadığı yer sonuçta bir data haritasıydı. İlmiklerin otomasyonunu sürdüren ve bedeni manipüle eden tekstil. Haritaların, data, kod, enformasyon depolayan karton deliklerin belleği yoktu. Gelenekleri ve imgeleri de olmazdı. Onlar için *imago* değil, başka bir tanım gerekirdi.

1973 yılında Bilge Friedlaender, cildini yeşil iplikle dikişlediği güncesini yeşil dolmakalemle tutmuş, el yazısıyla doldurduğu sayfaların üstüne iğneye geçirilmek üzere bir

---

10 "Metin demek, dokuma demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapılıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın – bu dokunun – içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi." Roland Barthes, *Metnin Hazzı*, Şule Demirkol (çev.), YKY, İstanbul, 2016, s. 140.

yeşil iplik dolamıştı. Metin ile dokumayı, el ile otomasyonu aynalayan, Moshe Dayan'ın yeşil sınır çizgisini yeşil yazıya ve yeşil ipliğe dönüştüren, yazıyı ve ipliği eşzamanlı dikiş iğnesinin içinden geçiren (ama geçirmeyen) bir işti bu, en mahrem, en karanlık hatıralarını yazdığı günceyi (siyah günce), satırın ve dokumanın sınırları içinde açığa ve kamusala çıkarmıştı sanatçı.

Kaçış noktasını yüzeye yayan atkılarıyla, çözgüleriyle düzlük ve doğruluk anlatılarından uzaklaşsa da ipliğe notasyon sisteminin, tarihe çizgiselliğin giysisini giydirmişti dokuma makinesi. Harfi sesten, kağıdı elden, kumaşı jestten koparan hamlelerin ikinci büyük halkasıydı. Elle ya da Richard Long'un bıraktığı yürüme izleri gibi, ayakla yapılan bir şeydi jest: makinelerin jesti yoktu. El, çizgi ve jestten oluşan üçlü birlik takımyıldızı, dünyanın orada olmayan bir şeyi var etmeye başlamasının olmazsa olmazıydı. Bu üçlüden ayrışmış bir *tekhne,* olana uygun olma ve olanı kusursuzlaştırma derdinde olsun, Carl Andre'nin dediği gibi, eğer yapılmamış olsa, asla var olmamış ve var olmayacak olan tek imgeyi var etmeye, varlığı açmaya, bu üçlünün oluşturduğu imge kadirdi. Varlıksal açıklık, varlıksal başlangıç, jestin hareketi sayesinde vardı: jestin manifestasyonu *xenos*'un, konuğun, orada henüz olmamış, belki asla olmayacak olan bir yabancılığın misafir edilmesi, dünyada yer edinmemiş olan bir şeyin dünyaya çağrılması, görünürlüğün görünürlüğe gelmesi, varlığın serbest bırakılması anlamına



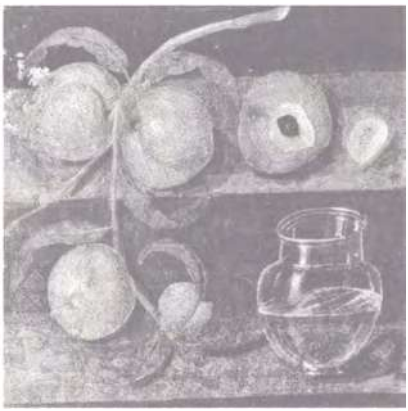
gelirdi.[11] Aynı anda fazlalık, aynı anda eksiklik olan bir serbest bırakış, uzaklardan gelen bir yabancılıktı bu. Kendi yabancılığını, evrenin yabancılığını, kendine yabancılığı ağırlardı jest. Ağırlamak, sonraları, Yunancada, kimin ev sahibi, kimin yabancı, kimin içeriden, kimin dışarıdan, kimin buradan, kimin başka yerden olduğunun bilinmediği bir konukseverliği ifade eden sözcüğe, *xenos/ xenia*'ya dönüşmüştü: önceleri Atina'da, sonraları Roma'da hocalık yapan Yunanlı sofist Philostratos'un Latince çevirisinde dile gelen türden bir imgeydi *xenos: imagines*... Konuk odalarının duvarlarında, konuklara sunulan armağanların, yemişlerin resimlerini ifade ederdi burada imge, yabancılığı armağana (ve dayanışmaya) dikişleyen bir dünyaya adım atan vorteksi açardı: *xenos* (yolcu/ yabancı/ konuk), *xenia/ eikones/ imagines*, misafir (sefere, yolculuğa çıkan/ yolcu), sofra (misafire sunulan armağan), *munus* (sunu/ armağan/ imece/ sorumluluk), *communication* (armağan dolanımı/ yardımlaşma/ dayanışma/ imece/ iletişim)...

← Bilge Friedlaender, *Turuncu Günce*, detay, 1981

11 "İnsanlığın tarihi kendi insan olmaklığının yabancılığı ile başlar. Ya da kendi yabancılığının insan olmaya başlamasıyla. İnsan olmaya başlamasının içinde şimdiye yerleşir: şimdiyi açar, figürleştirir. (...) İnsan, kendi mevcudiyetinin bir yabancılık olduğundan, ama bu yabancılığın kendisine benzediğinden başka bir şey bilmiyordu... Tasavvur edilemezi tasavvur edelim: ilk ressamın jesti. Ne bir rastlantının ne planın peşinde. Eli boşluğa dokunuyor, elin hareketi boşlukta kendini açarken kendinden ayrılıyor, varlığını kesintisiz bir biçimde ellemeye/ eylemeye dönüştüremiyor. Ama bu ayrıştırma, varlığını eylemenin tamlığıyla harekete geçiriyor. Böylece henüz kendi olmaya başlamadan, kendisinin dışında. Kendisi olmadan kendinin dışında. Gerçekte bu el dolduramayacağı boşluğu açıyor sadece. Mevcudiyetin esneyen boşluğunu yarıyor... Karanlıkta, kör ve sağır elliyor. Bu el hareketlerini yapan mağaradaki hayvan şeyleri, maddeyi, eylemi... tanıyor, ama biçimi bilmiyor. Bir figürün, bir ritmin kendilerini nasıl sunacağını bilmiyor. Dolayımsız olan bu şeyin ne olduğunu bilmiyor: ayrışan biçim, figürasyon." Jean-Luc Nancy, *die Musen*, Legueil, Stuttgart, 1999, s. 109-119.

Yunanca *yarısı* demek olan *misos* sözcüğüyle Orta Çağ Türkçesinde konuk anlamına gelen *uma* sözcüğünü buluşturan imece gibi bir dünya açardı imge. Armağan mübadelesi demekti sorumluluk ve armağan sözcüklerini buluşturan *communicacion.* Aynı anda bir fazlalık, aynı zamanda bir eksiltmeydi konuğu misafir etmek. Ağırlamak, mülkiyet ve temsil yerine evde olanı biriktirmemek, israf etmek, eksiltmek, paylaşmak demekti. Neapolis'teki belki hayali bir konukevinde, konukların kaldığı odada alçı duvara çizilen konuk armağanlarını betimlemişti Philostratos: *imagines.* Yunanca *xenia* yerine kullanılan *imago,* Fransızcadaki *hôte* gibi, konuğa da ev sahibine de çevrilebilen, tersinlenebilen bir sözcüktü, ev sahibiyle konuk arasındaki sıradüzenin kalktığı, esas aktör olan, belki hayali bir mübadeleyi ifade ederdi: *communicacion.* Henüz pişirilmemiş, çiğ halleriyle çizilen misafir armağanları olan duvar resimleriydi konuk odalarında betimlenenler: yumurta, su, incir, kestane... Kendi yemeğini kendi evinde gibi kendisi pişirecek olan bir konuk sofrasının açılacağı alanı, ev sahibi değildi belirleyen.





Uzaklardan gelen yabancının ve pişireceği yemeğin yabancılığı vardı duvar resimlerinde, konuğa sunulan yemek bile el altında ve hazır değildi. Jestin, elin ve çizginin oluşturduğu üçlü birlik takımyıldızı, yabancılığı hayalet ya da düşman diye algılamaz, saldığı ürkü nedeniyle yabancılığın ruhundan imtina etmezdi...

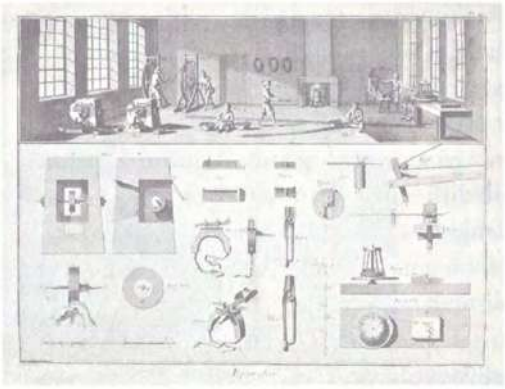
Bütün bunlar, otomatik protezlerin dünya açamayacağı değil, açılan dünyanın, dünyasızlaşmayla koşut giden bir otomatizasyona dönüştüğü, toplumsallığın da otomatikleştiği, elden, jestten ve sesten uzaklaştığı an anlamın kendini, kendi kendine çevrimiçi bir ortamda sonsuzca yeniden üreten bir algoritmaya dönüştürdüğü anlamına gelirdi. Algoritma, belli bir sorunu çözmek ya da belirlenmiş bir amaca ulaşmak için sonu önceden belli bir başlangıç durumundan hareketle tasarlanan bir navigasyon sistemi, bir sonlu işlemler kümesiydi. Algoritma yardımıyla bedenlerin, makinelerin, araçların, kamyonların, depoların ve fabrikaların faaliyetleri yönetilecek, elsiz, jestsiz ve bedensiz, kendi yasasını kendi koyan, otonom bir hat ortaya çıkacaktı.

← Julia Felix evi, *imagines:* konuk odası frescosu, Pompeii, İ. S. 79

Otomatik üretime geçen montaj hatlarının işbölümcü ve algoritmik prototipini, dokumanın icadından sonra *Milletlerin Zenginliği*'nde Adam Smith'in, toplu iğne ve dikiş iğnesi imalatı üzerinden vermiş olması şaşırtıcı değildi.[12]

12 "İşçinin biri teli çekip gerer, bir başkası bunu düzeltir, bir üçüncüsü keser, bir dördüncüsü ucunu sivriltir, bir beşincisi baş geçebilmesi için tepesini ezer. Başı yapmak iki üç ayrı işlemi gerektirir. Başı tepeye takmak ayrı bir iştir. İğneleri ağartmak bir başka iştir. İğneleri kağıda sıralamak bile, başlı başına bir zanaattır. Önem taşıyan iğne yapma işi böylece aşağı yukarı on sekiz ayrı işleme bölünmüştür... Bu birbirinden ayrılma ise, genel olarak, çalışmanın ve gelişmenin en yüksek kertesinden yararlanan ülkelerde en ileri götürülmüş bulunmaktadır" diye yazıyordu Adam Smith: *Milletlerin Zenginliği*, Haldun Derin (çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2013, s. 5-23.

İş bölümünün üretimi segmentasyon ve algoritma sayesinde nasıl arttırdığını iğne üzerinden açıklıyordu Smith: tek bir kişi, yapımı on farklı aşama gerektiren bir iğneden günde sadece on tane üretebilmekteyken farklı aşamalarda on ayrı kişi çalıştığında bir günde üretilen iğne sayısı 4800'e çıkıyor, segmentasyon iğne üretimini 48 kat artırıyordu.



Düz çizgisel bir lojistik mantığıydı bu: girdiler çevrimiçi şebekeye ve üretim merkezine (montaj hattına) adım atmadan önce, çıktılar zaten belliydi. İğne üretimi algoritması, aplikasyon olarak kullanılan, dünyasızlaştırılan dünya için olduğu kadar imgesizleştirilen imgeler için de geçerliydi. Kendi yol açtıkları üzerinde hüküm süren, sürdüğü ilksel hükmü otomatikleştiren ilksel başlangıç ilkesiydi algoritma, bilinmeyen bir yabancılığın dünyaya davet edilmesi elbette değildi. Toplumlar da algoritmayla manipüle edilmekte, organik olan her şey organizasyona, söz olan her şey lojistiğe dönüşmekteydi. Metinler, dokumalar, toplumlar algoritmaya tabi kılınmıştı, kırmızı hapı yutmak ve ne olacağı bilinmeyen bir evrende hatırlamak gerekirdi.

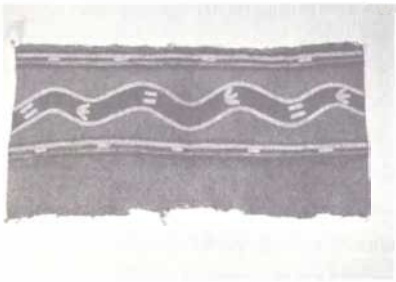
Yazı, elden ve çizginin hareketinden uzaklaştığı an sözcük ustaları olan yazarlar hattatlıktan feragat ediyor, yazdıklarının sesini duymuyorlardı. Anlam, gösterenle gösterilenden, dinlemekten ve duymaktan ayrılmış, söyleşmeyi

kesmişti. Söyleşmek, iletişime girmek için kulak vermek, diğeriyle beraber kendini de duymayı gerekirdi. Kendine olan yabancılığı unuttuğu, kendi belleğinin üstünü örttüğü, belleği datayla doldurduğu an *aletheia*'dan *rectitudo*'ya uzanan süreç sertleşiyor, düzlük ve doğruluk kendini algoritmik bir şiddetle tekrar ediyordu. Yapay zekanın ve *ChatGPT*'nin habercisiydi matbaa makineleri ve dokuma tezgâhları. Delikli kart sayesinde kartondan bir bellek sahibi olan makinelerle ittifak halinde, düzlüğü her yere yayarak belleğin hatırını ve hatırasını, hayatın zamansallığını maskelemektelerdi. Zaman, mülkiyetin parçası haline getirilemediğinden müdahalelerle ve maskelemelerle kontrol altına alınmaya çalışılmaktaydı. Bellek de zamansaldı, maskelenmeliydi. Belleği devredışı bırakmak ve hayata dair zamansallıkları massetmek militarize olmuş çevrimiçi kapitalizmin[13] maskesiydi. Sermaye, toplumsal mekânın bütününün yeniden feshetmek ve düzleştirmek uğruna toplumsallığı yeniden, yeni bir maskeyle bünyesine katmak zorundaydı. Ataların izini taşıyan ama ataları temsil etmeyen, izin kendisi olan *imago*'dan farklı bir maske tipiydi bu, harflerle iplikleri, kendileri olmayan birinin rolünü oynamak için sosyal yaşamda ve tiyatroda kullanılan, karakteri tipolojikleştiren, *persona* denen maskeye dönüştürmekteydi. Sosyal medya da böyle bir maskeydi. Sosyal medyadan devrimci çıkamaz, sosyal medya hiçbir şeyle yüzleştiremez, sadece *selfie* çekerdi. *Persona*, *imago* gibi iz sürmek ve hatırlamak için değil, gizlemek, saklamak için vardı. Yanılsamacı tiyatroda sahne alan oyuncu, başka birinin rolünü oynadığı an ikili bir hamle

← Denis Diderot ve D'Alembert, Defert'e göre iğne üretimi, 2. levha, *Ansiklopedi*, 1765

13 Jonathan Crary, *Yeryüzü Yakılıp Yıkılırken*, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2023, s. 19.

gerçekleştirmekte, kendi yüzünü gizlerken rolünü oynadığı kişiyi şablona dönüştürmekteydi. Ağlayan ya da gülen yüz, dijital ortamda özel şifreleme yöntemleriyle, parolalarla, anahtarlarla saklanan özel kripto para cüzdanı *MetaMask* gibiydi, ardındaki yüzsüzlüğü gizlerdi. Şablonun yüzü olmazdı. Birinci, ikinci, üçüncü tekil şahıs gibi birçok dilde 'gramerde kişi', Roma hukukunda ise mülkiyet hakkı olmayan köle gibi 'herhangi bir kişi' anlamlarında kullanılan bir sözcüktü *persona*, bellekten, hatırdan ve hatıradan sıyrılmış, özelliksiz ve niteliksiz, anonim bir tip, şema, şablon, maske anlamına gelirdi. *Persona*'nın yüzü de jesti de yoktu. Dünya açamaz, arayüz oluşturamaz, zekice olduğu zaman bile tipolojiye uygun tepki verirdi. Yazıyı yazan eller, elleriyle yazan insanlar otomatikleştiği için tipolojikleşiyordu harfler, sayılar, notalar.

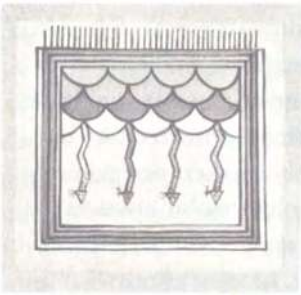


Dokumaya rağmen, dokumayla birlikte tek bir çizgiyi, düz ve doğru olan çizgiyi, tek bir hedefe *doğru* yol alan algoritmik vektörü diğer çizgiler üzerinde dayatabiliyordu cetvele dayanan sömürgecilik, oysa çizgiler her yerde, her yüzeyde, her ilmiklenişte, her sökümlenişte vardı. Sesini, titreşimini, ritmini barındıran yazı çizgileri hâlâ vardı. Yüzey oluşturduklarında birbirine bağlanmayan, karmaşık yollarla ilmiklenen, sınırları ne fay hattına ne dokumaya dönüşen çizgiler de hâlâ vardı. Aby Warburg'un, Franz Boas'ın, Philippe Descola'nın, Jeremy Narby'nin, Tim Ingold'un andığı, Inuit'lerden Avustralya aborijinlerine, Cheyenne'lerden Seminole'ye, Hopi'lerden Shuar'a, Potawatomi'den Yawanawa'ya, Shipibo-

↑ Hopi-Tewa yılan dansı örtüsü

→ Yağmur bulutları ve şimşekler

Conibo'lara ve diğerlerine yeryüzü düz ve doğrusal, otomatik ve algoritmik olmayan çizgilerle, çizimlerle doluydu. Kimi çizgiler kesilir, kimileri düğümlenir, ilmiklenir, kimileri dolanırdı. Warburg 1895-1896 kışında Hopi kabilesiyle yılan ritüeli diye tanımladığı seremoniye katılmış, Libeskind'in Yahudi Müzesi çizgisini anıştıran şimşekleri, yılanların kıvrılıp bükülmelerini, yerlilerin düz çizgisel olmayan danslarını sanat tarihine katmıştı. Sanatçı olmayan birinin, bir sanat kuramcısının kendini öykünmeci bir biçimde yerli olarak sahneye koyduğu ilk performanstı bu. Pierre Clastres'ın vurguladığı gibi, devlet öncesi değil, devlete ve merkezi yönetime karşı olan bir topluluktu Hopi. Çizgiler merkezi yönetimle düzleştirilmişlerdi ve Hopi kabilesi gibi dillerinde düz sözcüğü bulunmayan halklar vardı. Bir yerin yerlisi olmak için o yerin dilini öğrenmek gerekirdi. Dillerinde geçmişe, şimdiye ve geleceğe doğrusal ve doğrudan işaret eden hiçbir sözcük yoktu Hopi kabilesinin. Bitkilerin döngüsüne göre kendini tekrar ederken ritmik olarak yineleyen bir zaman anlayışından hareket etmiş, siyasal bir egemene ve cetvele bağlı olmadan yaşamışlardı. Okul defterlerinde, duvarlarda, yollarda yüzey oluştursalar da herhangi bir şeyi birbirine bağlamayan, geometriye, Arşimed'e, Öklid'e bağlanmayan çizgilerdi çizgileri. Çizgiler dünya tarihini değiştirmeye kadir oldularsa eğer, Warburg'un alıntılayacağı şimşek ve yılan çizgileri, Batı sanat tarihini yüksek sanattan *imgeye*, çizgiyi düzlükten ve doğrusallıktan kırıklığa (şimşek) ve kıvrıma (yılan) yönlendirmeye kadirdi. Başlangıcı ve sonu olan bir çerçeve, bir yerden başlayıp bir hedefe doğru uzayıp giden



bir istikamet sunmuyordu bu çizgiler, nereden dahil olunursa oradan, ortadan, kenardan, köşeden girilen giriş kapılarıydı sadece, duyusal ve anlamsal deneyimlerin sonsuza uzanan ağları gibiydiler. Kelebekler, yusufçuklar, bulutlar ve yılanlar kendileri olmayan başka bir şeyin simgesi değildiler, Hopi Pueblo'ları birbirine ve evrene bağlayan bir çizgiler ağının kavşakları, hareket vektörleriydi. Yılan resmiyle bir canlının ya da ruhun temsil edilmesi gibi değil, toprağa düşen, topraktan buharlaşıp göğe çıkan suyun ritmik hareketinin çizilmesi gibiydi bu.

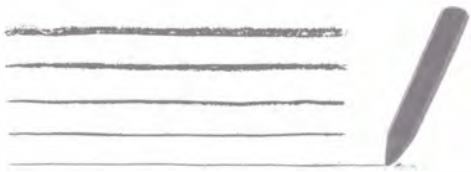
Amazonlarda yaşayan diğer kabileler gibi Avustralya yerlileri de yılankavi çizgilere itibar ederdi. Animist, totemist, analojist diye ayırt etmeye çalışıyordu Descola bu farklı çizim bireşimlerini, bir tek bizim içinde yaşadığımız gerçekçilik – Descola buna natüralizm diyordu – kendi çizgiselliğini doğruluk olarak tanımlamış, kendi tanımlarına sahip olmayanı insan saymamıştı. Buysa, yanılsamacı bir gösteriden başka bir şey değildi. Doğayı, toplumu sömürmek, merkezi perspektif yasaları (ve yasanın boşluğu) gereği çizgileri tek bir noktada toplamaktan, belleği delikten geçirmekten geçiyordu: kaçış noktalarının noksanlığı yerinde saymak, hareket etmemek, durmak, teknolojiyi reddetmek, muhafazakarlık olarak algılanıyordu. Her şeyi cetvele göre dayatan, çizgiyi hizaya sokan, harfi *tipolojikleştiren* ve *ontotipolojikleştiren* matbaa ve dokuma makinesi, medya arkeolojisinin saptadığı bütün farklılıklara rağmen *lineer perspektifin kaçış noktası*yla ve yanılsamacılıkla bugün bile ittifak halindeydi: cetvel olmadan güzellik yarışmaları, idealleri, ölçümleri yoktu. Tipografi yoktu. Tipleri hizaya sokan cetvel olmadan zamanı ileriye ve geriye, yukarıya ve aşağıya doğru ölçümleyen tarih ve tarihöncesi yoktu. Kayıt yoktu, istatistik yoktu, antropometri yoktu, biyosiyaset yoktu. Tipografik karakterleri hayali bir yatay çizgi üzerine, satır çizgisine dizen matbaa yoktu. Tip, mühür, baskı anlamına gelen

karakter yoktu. Cetvel olmadan metaller üzerine damgalanıp basılan, yazı ile tarihçesi koşut, en büyük ilk örnek olan para da yoktu. Para düşüncesi ile cetvel ittifak halindeydi, kurdukları çerçevenin içine dünyayı beraber sığdırırdı. Arzın merkezine asansörle inen altın madenleri, aya çıkan uzay asansörleri, aynı zamanda bilgisayar olan pantolonlar cetvelsiz yoktu. Yerin yüzünü ve yerin altını birbirinden ayıran sınır çizgisi yoktu, Terminus yoktu. Ölülerle yaşayanları, onlarla bizleri ayırt etmeyen, atkılarla çözgülerin sarmallandığı, kendilerini aşan düğümler de yok olmuştu.

Düz çizgisel yazı, elin, çizginin, jestin hareketinden ve sesin, şarkının mevcudiyetinden uzaktı. Eskiden sayfalar konuşmuştu. Sayfaların sesi, sayfaların ölüleri, artık olmayanların sözlerini duyurmuştu. *Kaç türlü girilirdi anılardan içeri?/ 1 – İşte! bir zambağın özsuyunun içilişi gibi/ 2 – Süt emer gibi bir memeden/ Bütün renklerin ve bütün kokuların bir bir bilinişi/ 3 – Dibini kazıyor alanlar: dünyanın iç çekişi.* (Edip Cansever) Bir tür *imago* olmuştu eskiden sayfalar, olmayanın izini sürmüştü. Önceden sürülmüş izleri takip eden, yaratıcı yazarlık kurslarında başı sonu belli modellere göre işleyen bir navigasyon olmamıştı okumak, geçmişte bırakılmış olan izleri sürmenin nereye götüreceği bilinmezdi. Metin yerleşilen, mesken tutulan bir mekânken, bir metnin eylem şemasını takip etmek, metne yerleşmemek, metnin yerlisi olmamak, dünya açan metinlere her an başka bir gezegene (Mars'a) taşınılabilir bir konut gibi bakmak, dünyasızlaşmak demekti. Navigasyon GPS'lerle, koordinatlarla belirlenen haritalarla yapılırdı, sürprizleri yoktu. Trafiğin öngörülebilirliğine, ölçülebilirliğine, hesaplanabilirliğine bağlı bir sistem sıkıcı olabilirdi, ama sürprizli değildi. Bütün kitapların birer navigasyon haritası ve algoritması, içindekileri, arkasındakileri vardı, şaşırtmazlar, şaşırmazlardı. Duygunun ve bilginin patenti varmışçasına, metinlerde kullanılan her bir

tümcenin iyeliğini göstermek, alıntı yapmak gerekirdi. Metinler teknik olarak üretilebilen mülkiyet ilişkileri içindeydi. Okumak içsel bir yolculuk, nereye varacağı bilinmeyen bir serüven değil, düz çizgisel bir eylemdi. Düz birer haritaydı dokumalar ve kitaplar. Elbette bu haritalar içinde düş kapanları yaratan, düşsel yolculuklara çıkan, düş gören imgeler yaratan, kitapların malzemesi olan kağıdı vurgulayan, kağıdı ve anlamı oyan yazarlar, sanatçılar hâlâ vardı. Hâlâ şarkılardan haritalar yaratan yerliler, hâlâ şarkı çizgileri olan yollar vardı. Evren, çağrılmak isterdi, dünyaya vorteks açılabilirdi.

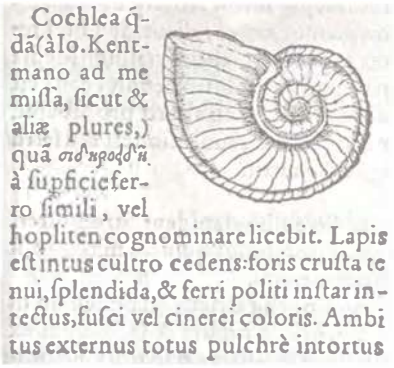
IV.



"Britannica Ansiklopedisi'nin 24 cildi
neden bir kurşun kalemin ucuna sığmasın?"
Richard Feynman

El, jest ve çizginin üçlü birlik takımyıldızı, dijital çağa rağmen hâlâ kurşunkalemdi: körleşmiş kalemin ucunu bileyerek sivriltmek ve böylece yüzeyde iz bırakmak, hâlâ kalemin işiydi. Binaya rehberlik edecek mimarlık kılavuzu olmaktan uzun zaman önce çıkmış olsa da, yazmayı hâlâ kurşunkalemle öğreniyordu çocuklar, grafit ucunu kalemtıraşla açıyor, karalamalarını, taramalarını, çizimlerini dijital ortama göz kırpan kurşunkalemle yapıyorlardı. Sanat tarihini başlatan öykü, kurşunla değilse de füzenle çizilen siyah konturun anakronik öyküsüydü: sevgilisi uzaklara gidecek olan genç kadının, Korinthoslu çömlekçi Dibutades'in kızının, sevdiği erkeğin duvara vuran gölgesinin konturunu çizmesiyle başlayan bir tarihti bu, eskiler öyle derdi, gitmekte olanın, biraz sonra

olmayacak olanın tarihiydi. Kontur, düz olmayan çizgiydi, orada olmayan, hedefe götürmeyen bir yolun çizgisiydi. Yokluğu mevcuda getiren jestti çizim, çizimi yapan alet eskiden kömür ucu, sonra kurşunkalemdi. Çizim derken kastedilen, iğne, parmak ucu, kömür, kurşunkalem, tebeşir, fırça gibi bir nesneyle, belirli bir noktadan başlayarak yüzey üzerinde bırakılan izdi. Çizginin izi, insanlık tarihinin müsebbibiydi. Toplumların, içinde bulundukları çağın aletlerini kullanarak tarihleriyle kurdukları ilişki biçimine *tekhne* denirdi. İz bırakmak da, bırakılmış izleri silmek de, *tekhne*'nin elindeydi. Yazı, matbaa öncesi yüzeyde bırakılan, belleği taşıyan ve sürülen bir izken, delikli sistemlerle birlikte sermaye gibi, biriktirilen bir dataya evrilmişti.

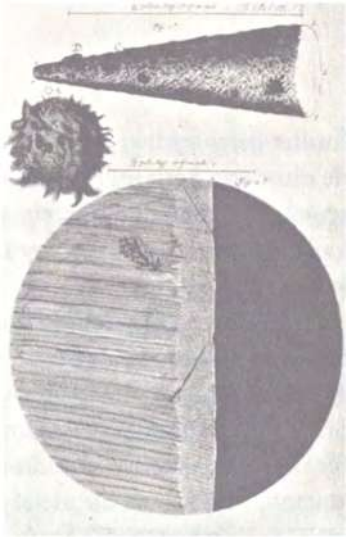

Cochlea q̃-
dã(à Io. Kent-
mano ad me
miſſa, ſicut &
aliæ plures,)
quã σπ'ιροειδ'ῆ
à ſupficie fer-
ro ſimili, vel
hopliten cognominare licebit. Lapis
eſt intus cultro cedens: foris cruſta te
nui, ſplendida, & ferri politi inſtar in-
tectus, fuſci vel cinerei coloris. Ambi
tus externus totus pulchrè intortus

Kurşunkalem, matbaadan sonra bulunmuştu, anakronik varlığını bugün dijital nanoteknoloji ortamında koruyabiliyor olması, kurşunkalemin karbondan ve karbonun her yerde olması yüzündendi. Kurşunkalemi basılı bir metinde 1565'te anan, Conrad Gessner'di: *Aşağıda gösterilen kalem, yazmak için bir ucu kesinleştirilmiş, ahşap bir sapın içine sokulmuş, bir çeşit kurşundur. Kurşun sert olduğundan yazmak için ciddi bir basınç gerektirir, hafif bir iz bırakır ve eli kirletir.* Kağıda ya da başka bir materyale elin fiziksel dokunuşuyla bırakılan izin kirliliğiydi çizgi, kurşun ucun izi yağlıydı ama, silinebilirdi. Gessner'in yazdığı kitap medya arkeolojisi üzerine değil,

fosiller üzerineydi ve sanki bu sıradan bir şeydi, çünkü fosilleri de oluşturan karbon, tüm hayvansal ve bitkisel maddelerin temel bileşeniydi; kömür, elmas, grafit, doğalgaz, fosil yakıtlar karbon biçimleriydi. Fosilleşmiş organizmalar yüksek düzeyde karbon içerirdi.

1560'larda İngiltere'de fırtınayla devrilen bir ağacın köklerinde bulunan siyah ve yapışkan maddenin sonraları grafit olduğu anlaşılmış, kurşunkalem ucuna dönüşmeden önce koyunları saymak, ölçümlemek, işaretlemek, koyunlarda bir iz bırakmak için kullanılmıştı. İsmi kurşunkalem olsa da kalemin ucu, zehirli bir metal olan kurşun değil, iki yüz yıl sonra mineralogların Yunanca *graphein* yükleminden hareketle *grafit* diyecekleri bir maddeydi. Grafit bir karbon allotropuydu, aynı maddenin değişik kristal biçimlerine allotrop denirdi. Grafitte karbon atomları katmanlar halinde üst üste yığılı biçimdeydi, kurşunkalem çizgisi atomların kağıtta bıraktığı izdi. Kurşunkalemle yazmak, bu katmanlardaki atomların izini kağıda bırakmak demekti. Nautilus gibi, yıldıztozu izi gibi anakronikti kurşunkalem izi. Bu katmanların her birine grafen denirdi ve grafen çok sağlam ve birçok yönden özel bir maddeydi. Grafik ve graffiti sözcükleri de grafitten gelmekteydi, yazmak ve çizmek aynı jestin iki ayrı haliydi. *Royal Society of London* üyesi Robert Hooke'un, 1665 senesinde mikroskop altında (*Micro/graphia*) bırakılan izleri belgelediği çizgi ve yazı tarihi, bugün karbon temelli bir ametal olan grafenin uzay asansörlerinin etken maddesi olmasına değin gelmişti. Yıldıztozu izi, yıldızların istila edilmesine dönüşecekti. Noktadan hareketle, kurşunkalemin sürtmesiyle başlayan bir tarihin geleneğiydi bu: iğne ucuna, kağıdın dokusuna ve noktaya mikroskop altında *zoom* yapıyordu Hooke.

↖ Conrad Gessner, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum maximè, figuris & similitudinibus liber,* 1565



Micrographia: dijital devrelerde yazmanın ve çizmenin materyal olarak minyatürleşmesinin ismine dönüşmüş, karbon atomunun bal peteği örgülü yapı türlerinden biri olan bir ametal, ısıyı ve elektriği en büyük hızla ileten maddeydi grafen. Bir atom kalınlığında, çelikten 200 kat güçlü, insan tarafından bilinen en ince malzemeydi, ikiboyutlu ve düzdü, 2004 senesinde sentezlenmişti. Richard Feynman'ın rüyasına, 24 ciltlik Ana Britannica'yı tek bir kurşunkalemin ucuna sığdırma özelliğine sahipti. Feynman'ın materyali iğne deliğinden geçirecek denli küçültmeye dair görüsü, elektronik ve dijital devrelerin yazarken ve çizerken iğne deliğine bile ihtiyaç duymamalarına, datayı en küçük alanda depolayabilmelerine, belleği mikro-datayla dümdüz edebilmelerine yol açmıştı: karbon kapitalizmde *carbon flatland, karbon düzlüğü* egemendi. Delikler, engebeler, yarıklar, yırtıklar, yokluklar, ölümler ortadan kalkmıştı, yeraltıyla yeryüzü arasında arayüz olan *mundus* yoktu. Matbaadan dokumaya uzanan yolda dikiş iğnesi obruk gibi bir çukurken ne iğne ne çukur kalmıştı. Grafen, ikiboyutlu olarak icat edilen ilk malzemeydi, oysa bazı obruklar, yıldız kütleleri yeryüzüne çarpınca oluşmuştu. Dünya yıldızlar sayesinde açılmış olan bir çukurdu ve imge, yıldızların bizden ışık hızıyla uzaklaşmakta olan zamanlarıyla iletişim kurabilirdi. Kapanan delikler, yıldızlarla iletişimi kesiyordu.

Katı bir malzemenin üçboyutluluğu, atomlarının oluşturduğu kristal düzenlenimle ilgiliydi, kurşunkalemler gibi

hacimsel malzemelerdi bunlar. Malzeme, en küçük yapı taşı olan atomun, kübik, rhombohedral, tetragonal, monoklinik, ortorombik, trigonal geometrilerde bir araya gelmesi sayesinde olurdu. Gördüğümüz, duyusal olarak algıladığımız doğal malzemelerin atom bağları üçboyutluydu. Oysa atomlar el, jest ve çizginin oluşturduğu üçlü birlik takımyıldızından ayrıştırılabilir, dilimlenebilir, ikiboyutlu ve dümdüz kılınabilir, enine ve boyuna salınmaları sağlanırken yükselmeleri engellenebilirdi. Fizikte kuantum kuyusu denen bir yere hapsedilebilirler, daha da ileri gidilebilir, atomların nano-nokta olarak tekboyutlu olmaları bile yapılabilirdi, yapılabilmişti, yapılabilecekti, *aletheia*'nın usulü olan *tekhne*, bir yandan doğanın yapmaya muktedir olmadığını yapar bir yandan doğayı taklit ederken (Aristoteles, *Fizik II*, 8, 198b-199a) *tekhne mimesis* olmayı tümüyle unutmuş, doğanın yapmış olduğunun hep daha iyisini yapmak, doğayı tamamlamak, doğanın kusurlarını gidermek gibi bir niyete sahipti. Doğaya yapılan plastik cerrahi sermayenin elindeydi. Aristoteles'ten bu yana *tekhne*'nin çizgiselliği, doğa ve toplum mühendisliği yaparak organik olanı organize etmekteydi. Organize sanayi bölgeleri, doğal denen organizmanın düzenlenmesi sayesinde olurdu. Heidegger'in hep hatırlattığı gibi sermaye kumandasında teknokratik bir toplumda yeryüzü, organizasyonun hakimiyetinde kendisi için olmayan, bize hizmet etmek için olan şeyler dünyasına dönüşür, yüzsüzleşirdi. Kusursuzlaştırılmak için hazırolda beklerdi. Kurşun kalemin ucundaki atomlardan oluşmasına rağmen atom kalınlığındaki ikiboyutlu grafen, kurşun geçirmezdi.

← Robert Hooke, İğne ucu, kağıt, nokta

Paris'te Eyfel Kulesi'ni görünce on dokuzuncu yüzyılda uzaya bir asansör tasarlayan uzay ve roketbilimci, Rus kozmizminin öncüsü Konstantin Tsiolkovski, grafenden oluşturulan karbon nanotüplerle kurşunkalem arasındaki

ilişkiyi tahayyül edemeyebilirdi. Tek sıra karbon atomundan oluşan bir grafen katmanının, silindir şeklinde bükülerek uçları birleştirildiğinde ve grafen içerisindeki bağların aynısından oluşturulduğunda bu yapı tek duvarlı bir karbon nanotüpü olduğu için dünyadan aya dümdüz bir yol izleyecek olan uzay asansörü grafen sayesinde yapılabilecekti. Yazı, dosdoğru aya çıkılabilecek bir uzay asansörüne uzanmıştı. Yerleşilen, ikamet edilen yeryüzü yerine, yeri terk eden bir yersizlik çizgisi, dünyanın sonunda düzlüğe çıkmaktaydı. Yer çekimine rağmen yukarıya gittikçe daha büyük bir hızla çıkmayı sağlayan asansör, dikeyliğin ve dikliğin çizgisiydi. Miraç ve göğe yükselme, *ascension*, asansöre dönüşmüştü. *Shibboleth*... *Mundus* ya da dünyasızlaşma...

V.



↑ Gaston Phoebus, *Avcılık Kitabı*, kapanı boşluk çizgilerinden yapan avcılar, folyo 42 arka sayfa, kapan yapmak, 1405-1410, Paris, Bibliothèque Nationale

Yazının elden, sesin sözden, müziğin müzisyenden ayrışmasını izleyen yüzyılda Jaquet-Droz, kendi kendine çalan piyanolar, kendi kendini imzalayan defterler, kendi kendini yazan metinler, kendi kendine dokuyan tezgâhlar yaparken Vaucanson'un kanat çırpan bir ördeği vardı. Aristoteles'in *De Anima*'da övdüğü, kendi kalemini kendi mürekkep hokkasına batıran, kendi kendini yazan düşüncenin şiddetini anıştıran otomatlardı bunlar: kâtip, bedensiz ve elsiz bir düşünceydi. Barthes'ın övdüğü, göstergeler zincirinde üretilen anlamın eli ayağı yoktu, zamanında ressamlar bile gerçek görüntüyü kaydedebilmek için elsizleşmeyi dilemişti... Düşünce, kendi kendini düşünen düşünceye dönüştüğü an teknikleşiyordu. *Tekhne*, bedene ve

duyulara, ele ve jeste, doğaya ve evrene dair bilgiyi de içermişti zamanında, düşünce ile varlığı eşitlenmezdi.

Harfleri, düşünceleri doğrultan, düzelten kâtiplerdi yazarlar, sözlerin hatırasıyla, ritmiyle, kokusuyla, titreşimiyle değil, geçmişi bugünden, ölüyü canlıdan ayıran tipolojiyle yazıyor, cetveli cetvel yapan boşluğu unutuyorlardı. Teknik çizimler imge değillerdi, kâtiplerin yazısı teknik çizimdi. Evren teknik, teknoloji, *high-tech* sayesinde boşluğu tipolojikleştiren maskelerle doluydu. On dokuzuncu yüzyılda New York'ta, finans kapitalizminin başkenti Wall Street'te bir hukuk bürosunda kâtiplik yapan, Babbage'ın çağdaşı Bartleby, yazı işlerini tümüyle bırakarak kâtip olmayı bu yüzden reddetmişti: *yazmamayı tercih ediyorum.*[14] Hukuk bürosunun sahibi ve yöneticisi olan avukat, sermayedarların tahvil, ipotek ve tapu işlerini takip ederken kararları ve belgeleri kopyalamak için Bartleby'yi kâtip olarak işe almıştı. Üretilen suretlerde herhangi bir hataya yer vermemek için kopyaların asıllarıyla karşılaştırılması gerekmekte, biri okurken öbürü denetlemekteydi. Patron bir gün böyle bir işlem için Bartleby'yi çağırıp talimat verdiğinde, Bartleby kopya etmemeyi, yazmamayı tercih ettiğini söylemişti. *Azimli bir insanı pasif direniş kadar çileden çıkaran bir şey yoktu.* Doğruluğu ve düzlüğü, sermayeyi ve hukuku yadsımak, yadsırken sadece yapmama boşluğunu bırakmak çıldırtıcıydı. Yıllardır yapmakta olduğu şeyi, evrakları çoğaltmayı ve denetlemeyi aniden bırakarak, o güne değin hayatını oluşturmuş olan yazıyı yadsıyordu Bartleby. Yazmayı reddetmesiyle yaşamayı reddetmesi, aynı sürecin uzantısıydı. Müziği sözden, dili tınıdan, hukuku adaletten ayıran, evrakı kent planlamacısı gibi kentten bağımsız, soyut, tümdengelimsel bir alana dönüştüren, dili

---

14 Hermann Melville, *Kâtip Bartleby*, Armağan Ekici (çev.), Sonsöz: Gilles Deleuze, *Bartleby, ya da Formül*, İnci Uysal (çev.), Norgunk, 2021.

işgal ederken hayatı donduran kâtipliğe karşı gelen bir direniş öyküsüydü bu. Ehvenişer siyasetini, kötünün iyisini seçmek yerine, böyle bir seçim yapmaya zorlanmamayı, tercih yapmak zorunda kalmamayı seçiyordu Bartleby. Kâtiplik *persona*'sını soyununca, geriye bıraktığı dünyanın boşluğu kalıyordu.

Babacım kapan nasıl yapılır? Çok basit oğlum, güçlü bir iple delikleri/ boşlukları/ çukurları birbirine bağladığında kapan olur: Ingold'un anlattığı bir fıkraydı bu, boşlukları güçlü iplerle ve güçle birbirine bağlayan, önce küçülten sonra dolduran bir kapana dönüşmüştü çizgi, iplerden amacı önceden belli bir navigasyon sistemi, bir *network* kuruyor, boşluklara düşeni avlıyordu: *text, texture, textile*... Kuşlar gibi sözcükler, sözlerden ayrılan sesler avlanabilir, kapana kilitlenebilirdi. Bartleby'nin kaçındığı buydu. Diğer yandan Kuzey Amerika yerlilerinin düş ve ses kapanları, resmi olmayan sesleri, düşleri, ataları, bitkileri, kuşları, şarkıları kilitlemek için değil, serbest bırakmak içindi. Kaybolan seslerin izini süren, ses ağları, ses dokuları oluşturan, yazmayı, görmeyi, çizmeyi, onlardan ayrışmış olan sese ve kanat vuruşuna bağlayan yerliler ve sanatçılar vardı. Kapan, hile ve tuzak anlamına gelirdi, kapanlara Alicengiz oyunu oynayan tuzaklardı düş kapanları. Çağdaşımız Hale Tenger bu ağ tuzaklarını kuranlardan biriydi, sanatçıydı ve yerliydi. Düş kapanları ayırmaz, çizgiler bazen koparılmış olanı birbirine bağlardı. Günümüz imgelerine çağdaş denmesi boşuna değildi, şimdinin karanlığında, bize ulaşmaya çabalayıp ulaşamayan ışığı algılamayı çağ/daşlık olarak tanımlayan düşünürler vardı. Çağına aykırı olan, çağının içinde çağının çizdiği çizginin dışında, çağ/dışı kalanı hatırlayan, aynı anda bir araya gelmesi imkânsız denen çizikleri, kırıkları, çatlakları, yarıkları bünyesinde buluşturan, düz çizgisel olmayan zaman katmanlarını biriktiren anakronik vorteksti çağdaş olabilen imge, geçmişte kalanın izini geleceğe bağlardı. *Con/tempus*...

Aramızdaki faz kaymasına ve fay kırığına rağmen bugün de bu yüzden hâlâ çağdaşımız olan Amazon yerlilerine, on dokuzuncu yüzyıldan kalma İtalyan bir ölçüye yerleştirdiği iki porselen düdükle bağlanıyordu Hale Tenger, *ne olur beni görmeden geçip gitme/ ben taş kesildim ama sen şarkı söyleyebilirsin:* uçuşu ve şarkısı teraziye vurulan, tartılan, ölçümlenen, saptanan, belgelenen iki minik porselen kuştu bu bağ, kuşların sesinin çıkması için birinin düdüğü üflemesi gerekiyordu, kendileri ses çıkaramıyordu. Ses bir yerde, görüntü bir yerdeydi: kuş görüntüsünde düdükler. İki ayrı dünya vardı: ölçünün, tartının, tipolojinin dünyasıyla, kuşun, şarkının, uçuşun dünyası. Kuş düşleri: uçamayan ve şakıyamayan, birbirlerini göremeyen kuşların dileği görülmek, söyleyemedikleri şarkıyı görenden dinleyebilmekti, Hale Tenger'in düş kapanına yakalanmışlardı. Düş kapanı düşleri, hayalleri, rüyaları, arzuları yakalardı. Bir başka kuş, gecenin karanlığında, evrenin suskunluğunda, dünyanın kıyısına konan, göksel ışığıyla evreni aydınlatan, Tenger'in Brancusi'den ödünç aldığı *pasarea maiastra*'ydı, ölenlerin ruhlarını öte dünyalara, ölmüşlerin ruhlarını bu dünyaya taşıyan bir arayüzdü bu kuş. Shipibo-Conibo yerlilerinin (ve diğerlerinin) *ayahuasca* ritüellerinde *maestra*'nın/ *maestro*'nun (şifacının) dudağına sinek kuşu değer değmez söylediği şarkı gibi sesiyle beraber görselliği açan bir frekans vardı, navigasyon sistemlerinde olduğu gibi



hedefi önceden belli olan değil, olmayan yolları görünür kılar, görselliğin çizgileriyle sesin çizgilerini eşitler, şifacı kuşun sesini (ruhunu) üfler üflemez sesin çizgisi, bedene sirayet eder, şifacılar bu çizgilerle hastalara koruma kalkanı çizerdi. Kanaryalar ve sakalar bu frekansı yakalayabildikleri için gaz kokusunun kahini ve habercileriydiler, madenciler zamanında bu yüzden toprağın derinlerine birer kuş kafesiyle inerdi. Kanarya izleri Sherlock Holmes'un dedektif olduğu romanlarında bu nedenle ipucu olabilirlerdi. Dudak okumaya ve geleceği görmeye kadir olan *pasarea maiastra*, Amazonlu ruh akrabası, *pino* gibi sesiyle ölü olmayan ataları temsil etmez, bir şey adına konuşmaz, hiçbir şeyi otomatiğe bağlamaz, zamanı kayıt altına almaz, şarkısı ölüleri şimdi'de mevcuda getirir, seremonilere katılanların ruhlarla (yıldızlar, toprak, ağaç olan atalarla) ilişkiye girmesine fırsat verir, imgenin yaptığını yapar, ataları bugüne çağırır, *con/temporary* vizyonlarda gösterirdi. Kapadokya'da, Balkan Deresi Vadisi'nde devasa kayalıkların oluşturduğu ters bir amfitiyatroya benzeyen, kayalıkların tepesinde güvercinlerin hâlâ kullanmakta olduğu eski kuş yuvalarıyla çevrili bir alana bir kadının fısıltılı sesini sanki bu ruhlar yüzünden yerleştirmişti Tenger, mekânda görünmeyen kuşların uçarken yarattığı ruhani his oluşurken bir yandan da ses konuşuyordu: *Su gibi çatlağını bulabilir misin? Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin? Çatlaktan giren ışık olabilir misin? Yapmadan olabilir misin?*

← Hale Tenger, *Ne olur beni görmeden geçip gitme/ ben taş kesildim ama sen şarkı söyleyebilirsin*, 2018

Teknolojiye ve dünyayı ele geçirme lojistiklerine dönüşmüş olan *tekhne* yerine ağaçlara, kuşlara, kayalara kulak vermek, onların sesini duymak, dahil olurken müdahale etmemek, çizgiyi doğruluk diye dayatmamak, onlarla söyleşmek, iletişime girmek ne demekti? Yunandan bu yana insanlara, insan olmayanlara ve kuşlara müdahale etmek, onları kandırmak maharetti,

Zeuxis ve Parrhasius'un, yanılsamacı sanat tarihini başlatan yarışmada yaptığı, gerçekçi denen üzüm resmine küçük bir kuş hızla kanatlarını çarparak uçmuş, üzüm tanelerini gagalamaya başlamıştı. Resim kuşları bile kandırmıştı. Yokluğu bıraktığı boşlukla mevcuda getirmek değil, artık olmayana, belki hiçbir zaman olmamış olana tekabül eden bir uygunlukla ve benzerlikle yanıltmak değerliydi. Boşluğun olmayışı, kuşların bile aklını çelmeliydi, kuşlar da kanabilmeliydi.

Yüzyıllar sonra Tenger kuşların sesiyle ve uçuşuyla kuş hissi yaratan yerleştirmesini süperpoze etmiş, üst üste bindirmiş, yapmayı yapmamakla yüzleştirirken, işini kuşların uçuştuğu vadi ile ilişkilendirmişti: *yapmamayı tercih ediyorum*. Bir kereye özgü olduğu için tekrar edilemeyen, sonsuzca yeniden ve yeniden üretilemeyen bu yerleştirmenin müdahale etmeyen kaydı, kuşların uçuşuna ve görüntüyü sesin açtığı bir hatıraya bağlanıyordu. Bir başka yerde ise ambarların ortasına inşa ettiği küçük bir metal konstrüksiyona saksı içinde bir ağaç dikmiş, ağaç gökyüzüne doğru uzarken mekâna gerdiği ağ ile dünyayı katmanlandırmış, bir kadının avcılığa dair konuştuğu kısık sesi ile kuşların kanat seslerini yine süperpoze etmiş, üst üste bindirmişti: uçan kuşları kolaylıkla (ve yakından) avlayabilmek için ormandaki ağaçların arasında bir ağ gererek kuşları alçaktan uçmaya alıştırdıkları için yüksekten uçmayı unuturdu kuşlar, bir avlanma taktiğiydi bu. *Ağaçta bir kuş gibi olabilir misin? Yapmadan olabilir misin?*

Yanılsamacı resim, yanılsamacılığa silah olarak dönüşmüş bir *tekhne*'ydi. Lineer perspektif, bu *tekhne*'nin tekniğiydi. Kurşunkalemle yazmanın *tekhne*'si ikiboyutlu grafene dönüştüğü an, uzay asansörleri teknolojisiyle beraber, içinde barındırdığı düşünülen grafenoksid sayesinde Sars-19 aşısı olarak kime ve neye karşı olduğu henüz bilinmeyen bir tür biyolojik silaha dönüşmüş olabilirdi. Kuş kapanları da birer silahtı. Bir yanıyla

tekhne'nin şiddetiyle ve teknolojiye dönüşüyle yüzleştiren bir aynaydı Tenger'in ağı, yine de ağ, kuşları gafil avlamaya yönelik kötücül bir tuzakken, Kuzey Amerika yerlilerinin düş avcılarında olduğu gibi içerisiyle dışarısını geçirgenleştiren, boşlukları birbirine bağlayan sicimlerden/ ipliklerden/ iplerden oluşan bir kapan olarak artık duyulmayan sesleri, şarkıları, rüyaları ve hayalleri, ölmüşlerin konuşmalarını yakalamaya da kadir olabilir, bir tür düşsel *mirror display* olarak kullanılabilirdi. Kapanın kendisini tuzağa düşürmek ihtimal dahilindeydi.

Kapanın kendisini tuzağa düşürmeye dair başka kuş imgeleri de vardı: eskiden gazın kokusunu aldıkları için madencilerin kafes içinde beraberlerinde toprağın derinliklere indirdikleri, grizu patlamasını altın sarısı kanatlarını kabartarak önceden haber veren kanaryalar (Didi-Huberman) ve Karadeniz madenlerinde ölümleriyle madencileri uyaran sakalar, öte dünyalardan, ışığın sesinden gelen, uçmak için yaratılmış bu güzel kuş imgeleri, gelmekte olan felaketlerin habercilerine dönüşebiliyordu. Yeryüzünü katmanlandırarak, farklı yüzeyleri farklı çizgilerle ayırarak yerin yüzünü, yüzün üstünü ve altını kontrol etmekte olan teknoloji, yerin 3,9 kilometre derinlerine, doğru çizgilerle –asansörlerle– inmekteydi. Güney Afrika'daki Mponeng altın madeninin altın renkli kuşlara ihtiyacı yoktu grizu kokusunu alabilmek için, *high-tech* ekipmanları vardı. Eskiden kuşlar felaket anının gelmekte olduğunu hisseder, titremeye başlar, tüylerini dikerdi. Geriye dönüşü olmayan felaketler önceden nasıl görülebilirdi, görülebilir miydi? Felaketler gelmekte olduklarını nadiren önceden belirtir, renksiz ve kokusuz grizu gazı gibi varlıklarını gizlerdi. Kuş tüyleri ise geleceği görebilirdi. İmgeler de geleceği görmeye kadir kanaryalar gibiydi: Almanca kuş tüyü, kalem demekti, kalemler kuşların tüyü gibi yazabilir, kuşların sesini, ritmini, dokunuşunu içerebilir, duymaya ve görmeye kendini açabilirdi. İmgeler gelen zamanı görmeye

kadirdi. *İmago*'lar geçmişin iziyle geleceği açar, geleceği görürlerdi. Zamanları bünyelerinde çakıştırabilmeleri, felsefecilerin dediği gibi patlayana kadar zamanla dolu olmaları (Benjamin) bu yüzdendi. Felaket habercisi olmaları da bu yüzdendi, sözün sesten ayrışmasının, dil ve aksan üzerinden gelen sınırlamanın, bir harfin telaffuzu üzerinden gelen dışlamanın çizgisini de bu yüzden çizmişti Doris Salcedo, Turbine Hall zemininde tümüyle yok olmayacak, geleceğe doğru ilerleyen, derinlemesine bir iz bırakmıştı. *Kıvılcım patlayıcıya ulaşmadan fitili kesmek gerekirdi.* Kolombiya'dan getirdiği sınır çit tellerini, yer yer derinleşen 167 metre boyundaki çatlağın içine yerleştirmesi bu yüzdendi. Çatlağın derinliği, santimle ölçülebilecek küçük bir açıklıktan yarım metreden daha derin bir yarığa değin değişmekteydi. Geriye dönüşü olmayan bir felakete maruz kalan geleneklerin, keskin çizgilerle birbirinden ayrılan seslerin, madencilerin, göçmenlerin, katledilenlerin, şarkıların hayaletleri gömülüydü çizginin yarığında: *ne olur beni görmeden geçip gitme/ ben taş kesildim ama sen şarkı söyleyebilirsin.* Cetvelle üstü çizildiği zaman geri gelen, ölmeyen ölülerle, zombilerle dolu bir dünyaydı bu, *mundus.* Ruhlarını kaybeden, tipikleştirilenlerin sesi uğulduyordu yarığın içinden. *Shibboleth.* Geriye dönüşsüz bir felakete maruz kalanlar, tipolojiye sığmayanlar, sesleri resmiyet kazanmadığı için duyulmayanlar, imgesi olmayan canlılar ve cansızlar, soykırımlar ve doğakırımlar, ardlarında bıraktıkları boşlukla, imgesizliklerinin imgesiyle mevcuda geleceklerdi. *Aletheia. Emanet edildikleri gelecek ne kadar belirsiz olursa olsun, karanlığın elinden koparılmış bir zafere* (Benjamin), ölülerle yaşayanların arayüzüne dönüşüyordu imge. Boşluğun varlığa gelmesinin imgesi, böyle bir şey olabilirdi.

→ Ateş Alpar, *Taş Kabuk Sessiz* serisinden (Afazi), Hasankeyf, 2019

Bitkileri, yaprakları, taşları, denizdeki, karadaki, havadaki canlıları bıraktıkları boşlukla bir arada tutulan varlıksal bir bütün

olarak değil, cetvelle konan bir yasalar bütünü olarak algılamak teskin eder, mavi hapı içirirdi. Dalgaların, uçan, yürüyen, yüzen, sürünen canlıların göç yollarını değiştiren bir yasama ve yürütme bütünü tahayyül etmek, düzene bu görevi yüklemek, istisna halini belirleyen egemenin gereğiydi.





Kriz durumunda, siyasal düzenin devamının sağlanması adına hukukun kendini askıya aldığı her hal, istisna haliydi, ohaldi. Yunanca kriz, κρίσις, *krísis*, ayırmak, seçmek, karar vermek, hüküm giydirmek demekti: siyasal ya da doğal krizlerin belirsizliğiyle kesintiye uğrayan toplumsal işleyişin devamını sağlamaya yönelik yasanın istisna hali gereği ihlal edilmesi, ehvenişer siyaseti gereğiydi. Hukukun düz çizgiyle ve düzenle sağlanan boşluğu ya da bu boşluk halinin günümüzde sürekli bir hal alarak yasasızlığın ve boşluğun sıradanlaşması, kötülüğün sıradanlaşması anlamına gelirdi. Egemenliğin sadece yürütme erkine dayandığı bir durumdu bu, yazı yasamaya, çevrimiçi dünya yürütmeye, harita kapana dönüştürüldüğü zaman düzlük yerine oturur, boşluğu mevcuda getiren imgeler istisna hali gereği yasaklanırdı. Doğrudan aya çıkabilecek bir asansörün yanı sıra saydam, katlanabilir, süper kuantum bilgisayarlar, herhangi bir yerden, çevrimiçi olabilen akıllı lensler ve grafenden kurşun geçirmez vücut boyaları istisna hali yasaklarına hizmet ederdi. Düşünürler istisna halini özel bir hukuk olarak değil, hukuk

düzeninin kendisinin askıya alınması olarak hukukun eşiğini ya da sınırını belirleyen çizgi olarak tanımlardı. Aslında hukuk yasaya bile değil, istisna hakkını kullanan egemenin verdiği karara bağlıydı. *Shibboleth.*

Distopik çizgi kentlere, karbon kapitalizme rağmen çizgileri kendine ait, ataları tarafından aktarılan şarkı çizgilerini doğruluk diye düşünmeyen, yazıyı sesten ayırmayan, şarkı haritaları çizen anakronik, çizgi dışı yerliler vardı hâlâ yeryüzünde. Uzak kıtalarda değillerdi sadece. Sesi söyleyen denen, gözün gördüğüyle kulağın duyduğunu ayırt etmeyen dengbejler vardı barajlarla bellekleri suya gömülen coğrafyalarda. Ataların sudan çıkardıkları belleğini sesle tutan, ses imgesinin izini süren aşıklardı bunlar. *İmago*, ölmüş atalarının yüzleriyle beraber seslerinin izini taşımaktaydı. Yüz gibi politikti ses. Farklı lehçelerin tek bir alfabeyle karşılanamaması, matbaayla sesin yollarını uzun süre ayırmamıştı buralarda sanki. Ataların ayak izleri olan şarkı izleriydi dengbejlerin sesi; çorak topraklarda, çöllerde bırakılan, boşluğu dolduracağına açan çizgilere benzerlerdi, ölülerle yaşayanları, henüz ölmemişlerle henüz doğmamışları, yerin altındakilerle yerin yüzündekileri birbirine bağlayan eşiklerdi, rüya izleriydi. Ses de karanlığı da içinde barındıran bir aydınlığa çıkarma kipiydi: *aletheia, imago, mundus.* Ataların ölü maskesi seslere giydirilebilir, dengbejler atalarının belleğini şarkılarla tutabilir, şarkı henüz gelmemiş olan bir geleceği çağırabilirdi.

Baraj siyasetiyle evlerini, köylerini, geleneklerini ve ölülerini terk etmek zoruna kalan, mezarlarını kazarak ölülerini de yanlarına alan ailelerin ağıtlarını, duyulmaması gereken cesetlerin kokularını fotoğraflarına yüklemişti Ateş Alpar, dokuma tezgâhlarında ıskalanan şey, üstü örtülen boşluk sızmıştı fotoğraflarına. Fotoğraf, *photo graphein*, ışık yazısı demekti; yıldızların ve fotosentez yapan bitkilerin bilgisini taşıyabilir, kendiyle beraber kendi olmayan diğer şeyi görünürlüğe

getirebilirdi. Arapça *kfn* kökünden gelen *kafan*, كفن ise cenazeyi örten dikişsiz dokuma anlamına gelirdi, Eski Yunanca *kóphinos*, κόφινος, hasır veya çubuktan örülen büyük sepet, küfe sözcüğü ile eş kökenliydi. Kuzey Amerika yerlilerininki, Hale Tenger'in ağı gibi bir düş kapanıydı kefen, boşluğu ve ölümü yakalardı. Yensiz ve yakasız, dikişsiz ve oyasız, dokuma tezgâhlarının içinde simgesel bir gedik açan keten ya da pamuklu, beyaz bir bezdi, uzay asansörüyle aya tırmananlar da çukura gömülecekti, buyurganlık, egemenlik ve sermaye bir ölüm ikamesi değildi. Kefenin dikişsizliği, ölümün canlı dikiş olması yüzündendi: madde, diğer bir maddeye dönüşmekteydi, maddeye başkalaşım mührü vurulmuştu. Başkalaşım, yokluğu da içerirdi: bir şey, başka bir şeye dönüşürken geçmişi terk ederdi. *Acheiropoieton:* insan eli değmeden maddenin başkalaşması, kendini başka bir maddeye aktarması, kendi denen sınırları zorlamak, kendini terk etmek demekti. Varlık, bu terk edişin, bu değişimin istisna haliydi ve imge, bir *şey* olmaktan çok, süregiden bir *süreci* mevcuda getirirdi. İmge bir *şey* değil, bir *süreç*ti. Ne var ki nobranlıkla, zorbalıkla dışarıdan gelen başkalaşımı ve bu başkalaşımın taşıdıkları kadar götürdüklerini görünürlüğe getirmek, soyları kıran şiddetin yok etmeye çalıştığı şeydi. İmgenin yüzleştirdiği zamansızlık deneyimi, geçmişi bugünün çağdaşı kılma tecrübesi olduğu sürece *çukur* kalırdı.

Gururla atasının büstünü gösteren Romalı soylu (büst, *imago*'nun temsiliydi), kendi soykütüğünü ve soy çizgisini teyit ve tesis etmekteydi. Oysa burada, boşluğu imgeye dönüştüren fotoğrafta, toplu mezar gibi mezarlığa gömülmesin, sular altında kalmasın diye kefeniyle mezarından çıkarılan aile büyüğü, soykütüğünün ve çizgisinin değil, soyun kırılmasının tanığıydı: geriye dönüşü olmayan bir felaket gerçekleşmiş, Hasankeyf sular altında bırakılmış, geleneğin çizgisi kırılmış, gelene fotosentez yapan bitkiler gibi ışık sayesinde eklenen fotoğraf olmuş, boşluk

çifte katlanmıştı. Ölümün ve soykırımın çifte boşluğunu açıyordu fotoğraf. Libeskind'in hatıra boşlukları, *Yansıtan Boşluk*, Hale Tenger'in ağları birbirine, yokluğu mevcuda getiren imgenin varlığına ekleniyordu. *Nobilitas* ve *dignitas*'a dahil olmayanların hatırası, mezarlarından kaçırılarak (kimi zaman mezarına beton dökülerek, ya da Teresa Margolles'in yaptığı gibi mezarı beton bloğa dönüştürülerek) korunabilirdi. Kefenin cebi yoktu.



Doğruluğun ve düz çizginin buyurganlığı, imgeyi dik tutar, dirençli kılardı.

Almanca *Strich* demek olan çizgi, boşuna *topçu birliği* gibi askeri bir birlik anlamına gelmezdi: askeri, finansal ve çevrimiçi şebekelerin birliği, çizgisel yasakların birliğiydi. Suyun altında kalması istenmeyen ölüler, düz çizgisel, askeri düzenle, onlar için tasarımlanmış mezarlara taşınacaktı. Şebekelerin çizgiselliği ile düş ve kabus kapanları arasında fark vardı. Akıntıya karşı kürek çekmeye, çizgiye karşı gelmek denirdi: Almancada sözcüğü sözcüğüne böyleydi bu, *gegen den Strich*. İmgenin çizgi dışılığının, Tenger'in, Alpar'ın, Friedlaender'in, Salcedo'nun imgelerinin yarattığı çifte dehşeti hasıraltı edebilmek, hasırın deliklerini tıkayabilmek için kentler bile düz çizgi şebekeleri olarak inşa edilmekteydi: Suudi Arabistan, Tebuk bölgesinde çölün ortasında 170 kilometre uzunluğunda, düz ve dikey bir çizgi şeklinde olan *Çizgi* isimli *high-tech* bir akıllı ayna-kent-duvar-şebeke inşa etmekteydi. Michael Heizer çölü boşaltırken Arap yarımadasında distopik bir çizgi kentle doldurulmaktaydı. İmgeler dünyasızlaştırmaları ihbar ederdi.

↑ Ateş Alpar, *Taş Kabuk Sessiz* serisinden (Afazi), Hasankeyf, 2020

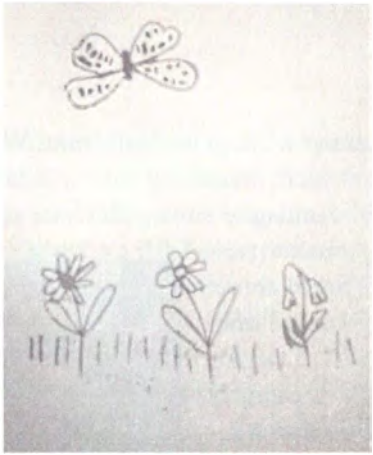
VI.[15]



↑ Rebecca Horn, *Kurşunkalem Maskesi*, 1972

Dünya açmak vardı bir de, *aletheia*. Heidegger'in dediği gibi dilin evinde değil, dilden taşan yerde, boşluğu ard arda kazıyarak, içinde bir şey olmasa da, boşluk sızmaya başlayana değin, jestin elden ötelendiği yerde, kurşunkalem maskesiyle, eğer else, eğer yüzse yazıyı düzleştiren, eli öteleyen, yüzü öteleyen, yüzün ardında artık yüz, elin ardında artık el olmayan, eli, yüzü maskeye çeviren, yüzün yazdığını göremediği, gözün satırları düzeltemediği yerde, yüze eklemlenen protezin, *tekhne*'nin arayüzüyle. Cinsel ya da etnografik fetiş objesi, şövalye maskesi ya da işkence aleti gibi bir kurşunkalem maskesi, yüze takılan, boyundan bağlanan, sargı bezinden bir maske: bandajlarına açılmış deliklerden,

15 Bu bölüm Agamben'in *Çıplaklıklar*'ı, Ezgi Bakçay'ın Rebecca Horn'a ve Tarık Yüce'nin Rebecca Horn ile Agamben arasındaki bağlantıyla beraber *gnome*'a dikkat çekmesi sayesinde yazılabildi.



delici işkence aletleri gibi fırlayan, sivri uçlarıyla dikenimsi kurşunkalemlerin tutuk, kasık baş hareketiyle çizdiği, anlamın çıkarıldığı, çizenin kendi çizimine el geçiremediği çizgiler vardı. Yazdığını görmesi için görüş mesafesi yoktu gözün, çizen el değil de yüz olunca kaybolan yüzgörümlüğüydü. Kaydettiği dalgaların şiddetini bilmeyen, kaydettiğini görmeyen, beynin uzvu bir sismografı maske. Kendi kendini yazan bir yazıydı, tutsak ve kör. Duvarda arapsaçına benzer çizgilerden bir tür *meshwork*, otoportrenin oluştuğu bir performans karesiydi. Çizgilere eşlik eden sürtme, kazıma, eşeleme sesi, tutuldukları yerden çıkmak isteyen ruhların sesiydi, etnografik bir şamanizm belgeseliydi *Kurşunkalem Maskesi. İmago…*



Dünyayı yeryüzüne açarken, dünya karanlığının sesi de *rectitudo, quaestio veritatis, veritatem eruere* olarak kamusala çıkıyordu Rebecca Horn ile; *aletheia* görünmemesi gerekenleri de içerirdi, kurşunkalem maskesi, aynı zamanda Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde tutukluları infaz ederken suçlarını bedenlerine yazan ceza makinesiydi. Görünmeyenin altında, geriye dönüşsüz felaketlerin kırdığı gelenek, bıraktığı boşluk gizliydi. *En altta yatak en üstte yazıcı ve ortada tırmık olmak üzere üç kısımdan* oluşan bir işkence ve infaz aletiydi Kafka'nın

betimlediği: Almanca kuştüyünden bir sapla tutulan kalem, kanat anlamına da gelir, Rebecca Horn kadınlara ve kitaplara kanattan protezler eklerdi. Tavuskuşlarının, kuğuların tüyleri, kelebeklerin kanatları... *Die Feder, tüy, kalem, kanat*. Bedene yazılan yazının navigasyon sisteminden kurtulup uçuşan tüylerle, kanatlarla doluydu işleri. Toplu mezarlarda misk otuna gelen soykırım hafiyeleri kelebekler geçmişin, kanarya kanatları gelecek felaketlerin habercisiydi. Toplu mezarlara gömülen cesetler toprağa karıştıkça toprağın besleyiciliği artmış, misk otunun (*artemisia vulgaris*) coşup fışkırmasına ve yalnızca bu bitki ile beslenen mavi kelebek nüfusunun artmasına neden olmuş, uydu görüntülerinin yapamadığını yapmış, mezarları bulmuştu kelebekler. İçinde tutukluların kurduğu bir tiyatro salonu ve resim atölyesi olan, katledildikten sonra toplu mezara gömüleceğini bilen sanatçıların ve aktivistlerin toplandığı bir kamptı burası, kamptan Auschwitz'e sürülerek on bir yaşında öldürülen, geçmişi ve geleceği kağıtta buluşturan Marika Friedmanova'nın çizdiği kelebek de vardı. *İmago*.



↖ Marika Friedmanova, Terezin toplama kampı

↑ Rebecca Horn, *Göğün Mavisi*, 2014

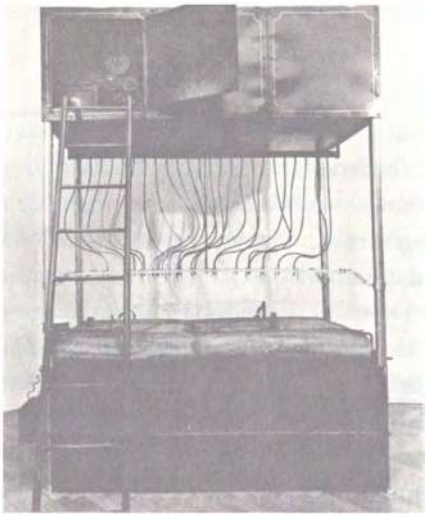
Bataille'ın bir romanının (*Göğün Mavisi*) açılmış sayfaları, düz ve doğru satırları üstünde, yerküre gibi yuvarlak objeye, protez gövdesi kenetlenmiş, kanatlarını göğe çırpamayan, mekanik, mavi bir kelebek vardı. Vaucanson'un otomat ördeği canlıymış, sindirim sistemi varmış yanılsaması yaratırken, Rebecca Horn yanılsamacılığın içinden geçiyor, kurumuş kanatlara eklenen

mekanizmayla kanatlar durmaksızın çırpıyor ama kelebek uçamıyordu. Her bir kelebeğin yaşam döngüsünde dört evre bulunurdu, yumurta, larva (tırtıl), pupa ya da krizalit (kozanın içi) ve gelişimini tamamlamış yetişkin kelebek. Tırtılın bedeninde hücre kümeleri denen tomurcuklar vardı. Tırtıl toprakta sürünürken, bu hücreler derinlerde uçmayı hayal ettikleri için biyolojide kelebeğin olgunlaşmış haline *imago* denirdi; sadece ataların izini süren maske değil, kendi geçmişi ve geleceği arasındaki uyumsuzluğu içinde barındıran şeydi imge. Bataille'ın romanı ile göğe yükselemeyen kelebeği uyumsuzluğuyla birbirine dikişlemişti imge. *İmago:* kanatlarıyla uçmaya kadir bir kelebeğin, içinde barındırdığı bütün evrelerin artık olmayan konturunu ve kendi uçamayan geleceğini içinde taşıyan bir ölü maskesi: *ölüm gelecek ve onda senin gözlerin olacak*. Kelebeğin varlığıyla, Bataille'la, kitabın başlığıyla, sayfalarda yazanlarla aritmi içinde, geleceğin bugüne dönüşmesiyle yüzleştiriyordu Rebecca Horn.





Mēkhanikós: Eski Yunanca mühendisi betimlerken *mechané* ya da *mè-chanaomai*, savaş makineleri yapmak, savaş hileleri yaratmak, uydu ve dron görüntüleriyle yukarıdan yerleşim bölgelerini düzleştirdiği görüntülenen savaşı, hile ile içeriden



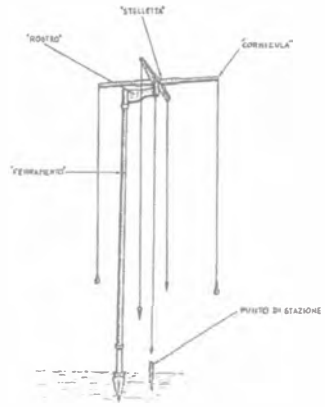
sabote etmek anlamına gelirdi. Hale Tenger'in kapanları sabote eden hamlesiyle yöndeş, Rebecca Horn'un yaptığı tam da buydu, kadastro aletlerinden Vaucanson'a ve Jaquet-Droz'a, oradan savaş ve felaket makinelerine uzanan mekanik bir *tekhne*'yi görünürlüğe ve kamusala getirmek, Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'nde betimlediği işkence ve cinayet aletine ayna tutmakta, biriyle diğerini yansılamaktaydı: *mirror display*. Srebrenitsa'daki, Ruanda'daki toplu katliamları çözen, çözerken ardında yatan karanlığı görünürlüğe getiren, mavi bir kelebekti. Rebecca Horn'un kelebek imgesi, aslında her bir *imago*, (görünür olmakla imge olmak elbette aynı şey değildi) aynı zamanda bir tür adli tıp imgesiydi; imgeler önsel olarak önümüze uzanan, tarafımızdan hazırolda kullanılmayı bekleyen arketipler ya da el altındalıklar değil, *orada kalmak, ölüleri diriltmek istemesine rağmen, ayaklarının dibindeki felakete, cennetten gelen fırtınayla geleceğe doğru sürüklenen tarih melekleriydi.* Meleklerin de kanatları vardı, onlar da yaralanabilir, vurulabilir, düşebilir, düşürülebilirlerdi.

↖ Hugo Simberg, *Yaralı Melek*, 1903

← İlya Kabakov, *Düşmüş Melek*, 2009-2013

↑ Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'ndeki (1914-1919) infaz aletinin Harald Szeemann tarafından tasarımı, 1975

Ceza Sömürgesi'nde pamuklar üstünde yatarken, düşlerde kanatlanacak olan tutuklulara, yukarıdan inen işkence aletlerine dönüşmüştü kalem uçları; düz, dikey, doğrusal bir infaz yazısını bedene yazmaktaydı. İdama mahkûm edilen sanık



hakkında dosyaya yazılabilecek hiçbir şey kalmadığında, ceza bedene yazılmaya başlandığında, kalem kırardı hakimler (*Hinrichtung/ Richter*). Fiziksel ya da ruhsal, göz korkutma, caydırma, intikam alma, cezalandırma, bilgi toplama amacıyla bilinçli olarak acı çektirmek için yapılan şeye, işkenceye dönüşürken kendi amacından şaşardı *graphein*; hakikati soruşturmak anlamına gelen işkence, *Ceza Sömürgesi*'nde hakikati itiraf ettirerek sorgulayacağına, geriye dönüşsüz bir felakete, saf bir cinayete, anlamsız ve mutlak bir katliama dönüşürdü. Hakikatin elde edilmesinin değil, hakikatin hükmünün bir yan etkisiydi ölüm. Kurşunkalem maskesi, çizginin düzlüğü içinde bitkin, kendine yeni bir yazı ararken, yatağı pamuktan olan, *hükmü asıl uygulayacak kısım* olan tırmığın iğneleri bedeni yarardı. Çizmek yaralardı. Doğayı taklit ederken, eksik bıraktıklarını tamamlayan bir teknoloji olan, yazıyla yaralayan *tekhne,* hakikati ortaya çıkaran *veritatem eruere, rectitudo,* şedid anlamından şaşmış bir buyurganlıktı. Doğa kimseye ve hiçbir şeye iltimas göstermez, kimi ne zaman nasıl öldüreceği konusunda ayrıcalık tanımazdı: işkence aleti olan kalem gibi, kötülük de anlamsızdı. İstisna halinin ve



yasasızlığa dönüşebilen yasanın anlamsızlığı... Makinenin gerçek amacı *quaestio veritatis* olarak işkenceydi, (Agamben) *cezalandırma... Bir yanlışlığın yapılıp, doğruluktan sapmış olmaktan kaynaklanırdı... Öylesine ayartıcı bir manzaraydı ki bu, insanın tırmık altına, mahkûmun yanı başına yatası gelirdi, çünkü bundan sonra yapılacak bir şey kalmamıştı; sadece mahkûm yazıyı sökmeye uğraşırdı. Öte yandan, bir sese kulak verir gibi dudaklarını sivriltirdi. Siz de gördünüz, yazıyı gözle sökebilmek kolay değildi; ancak, bizim mahkûm onu yara bereleriyle yapardı. Ne var ki, çok çabaya bakardı bu; yazıyı tümüyle sökene kadar altı saat geçerdi aradan. Sonra da tırmık, mahkûmu olduğu gibi iğnelerine geçirir ve kaldırdığı gibi çukura atardı. Kanlı sularla pamuklar üzerine pattadan düşerdi mahkûm...*[16] Doris Salcedo'nun içine sınır çitlerini yerleştirdiği yarığın metnini, ne olduğu bilinmese de buyruğu doğrultusunda nasıl davranılması gerektiğini buyuran yasayı Kafka yüz yıldan uzun bir süre önce yazmıştı. *Graphein, shibboleth, imago...*

← Groma, Romalılar tarafından kullanılan ölçümleme ve parselleme aleti

Günümüzü de ağırlıklı olarak belirleyen hukuk, Roma'dan kaynaklanan bir hukuktu ve bu hukuka göre aslolan toprak ve mülkiyet olduğu için, kadastrocunun eşya hukukunda ve servet, mülkiyet anlamına gelen bir varlığın biliminde (varlıkbilim) çok özel bir yeri vardı. Romalı kadastrocunun sınırları belirlemek için kullandığı alet, bir çeşit haç, aynı zamanda işkence aleti olarak da kullanılan gromaydı. Bu haçın merkezi, arazinin bir noktasına karşılık gelecek şekilde bir sırığın ucuna yerleştirilirdi. Haçın uçlarına küçük birer ağırlık taşıyan dört gergin ip bağlayınca kadastrocu araziyi ölçerek sınırları belirleyen doğru çizgiler çizerdi. Anayasa kadar değerli, ama

16 Kafka, *Ceza Sömürgesi*, İlknur Özdemir (çev.), YKY, İstanbul, 2019.

her an istisna durumunu kullanmaya mütemayil bir şeydi bu, kökeninde ölçümlerin müsebbibi olan göksel özelliğe ve bu özelliğe uygunluğa gönderme yapardı.[17] Projeyi çıkartan kişiydi kadastro memuru, ölçümleme işini ise ölçtükleri toprağa asla sahip olmayacak, soylu ellerin protezleri olan köleler yapardı. Haçın kendisi tanrıyı, bir ucu askeri üsleri, bir ucu *kardio*'dan, kalp sözcüğünden gelen kardoları, soyluların ve imparatorun bulunduğu şehir merkezini gösterirdi. Roma'da sınırlar tanrı/ ordu/ soylu üçlü birlik kuralına göre çizilirdi. Toprağı ve bedeni, toprağın ve bedenin sınırlarını ölçümlemek aynı aletin eseriydi, ne var ki şiddet gömülemezdi. Mezarında yatmayı reddeden, mezarında yatamayan ölmemişler, ölememişler, yarı ölüler, zombiler, Ateş Alpar'ın cesetleri gibi çıkarlardı mezarlarından, imge onları açar, ölüler bizi ziyaret ederlerdi.

Kurşunkalemin ucundaki grafitten grafene uzanan yol, emir kipindeydi. *Aletheia*, emir kipi olan *imperatif* sözcüğünden türetilmiş olan imparatorluklardan birinde, Roma İmparatorluğu'nda düzlüğe ve doğruluğa, *veritas*'a ve *rectitudo*'ya evrilmiş, diğer buyurganlıklara kılavuzluk etmişti.

17 Agamben, *Çıplaklıklar*, Suna Kılıç (çev.), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017.

VII.

"Siyasi iktidar, zamanı, tarihi, zaman çizelgelerini nasıl kullanacağını ve manipüle edeceğini bilir. Kullandıklarının tezahürlerini birleştirir, onlara ritim verir. Buna resmi olarak seferberlik denir."
Henri Lefebvre, Ritimanaliz

Amazon nehrinin kıyısında, Manaus'la Belem arasında, Santarem'e yakın bir yer, çürümeye terk edilmiş, ormanın yeniden sarmaya başlayamadığı bir kapitalizm harabesi. Yukarıdan, kanadı görünen uçaktan, 1930'larda çekilmiş bir fotoğraf. Düz yolları ve tarlalarıyla organize kasabada ağaçlar kesilmiş, toprak tesviye edilmiş, cesetler suya gömülmesin diye askeri nizamla inşa edilen mezarlıkları anıştıran konutlar dikilmiş. Kauçuk plantasyonlarıyla liman arasında bir kısmı belki montaj hattı olan kısa, doğrusal bir yol. Amazonlardan orman ve yerliler çıkarıldığında geriye bir şey kalıyorsa eğer, geriye kalan şeyin ismi Fordlandia. Bugünkü hayalet şehre kalan ise, çifte bir boşluk: ormanlardan arta kalan boşluğun üstünde, ormanın göbeğinde, orman yerine kurulan kentten arta kalan; süperpoze.



Dikey entegrasyonu ve istisna halini evi bilen kapitalizm, ormanı evi bilen Amazonlular: ormanda hayvancılık olmadığı için sürüyü güden pastoral iktidarı, çobanın kollayıcı ve toplayıcı gücünü tanımayan Amazonlulara, doğru hayat tarzını ve sermayeyi öğretmek, ormanların efendisi olmak için Henry Ford'un 1928'de kurduğu kasabanın ismi Fordlandia. Yüz yıl önce, ormansızlaşma, yanlış plantasyon yöntemi ve yerlilerin isyanıyla terk edilen distopya. Ford Motor Company'nin lastik üretimine kauçuk sağlamak amacıyla on bin kilometrekarelik ormanı keserek kurulan plantasyon, Brezilya halkını medenileştirmek için yürütülen bir mühendislik projesi aynı zamanda: Henry Ford, alanı hükümetten satın almış. Ford'un hayalindeki şehir, Vaucanson'un oyuncakları, dokuma tezgâhları gibi, her şeyin merkezden kontrol altına alındığı, kumanda edildiği bir yer; otomatlarda mekanik birimlerden her birinin doğru çalışması gibi doğru işlemesi gereken yerliler. Henry Ford'un herkese eşit dağıtılması gerektiğini düşündüğü fırsat ve çıkar eşitliği: bir birlikte yaşama, farklılıkları bir arada tutma, ilişki, bağlantısallık, iletişim, ilgilenme, ilişkilenme, *com/munication* deneyimini içeren, Latince arada (*inter*) ile olmayı (*esse*) buluşturan *inter/esse* sözcüğü, önce çıkara (*interest*), sonra faize (*interest*) dönüştüğü zaman, kapitalizmle beraber eşit çıkar dağıtımı olarak düşünülen fırsat eşitliği; toplumsal bir mübadele biçimine, ilişkilenmeye, paylaştırmaya değil, çıkar eşitliğine dönülen adalet... Amazonlarda kapitalizm zaferini ilan etmeden önce yerliler tutkuların boyunduruğu yerine çıkarın (*interest*) özgürlüğünü, fırsatını ve iradesini öğreten Fordizm...[18] Çıkar ve tüketim

→ Denilson Baniwa, *Ölü Doğa 2*, 2017

18 Albert Hirschman, *Tutkular ve Çıkarlar: Kapitalizm Zaferini İlan Etmeden Önce Nasıl Savunuluyordu?*, Barış Cezar (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

eşitliği... Meşruiyeti olmayan yasa... Vahşice yüksek ücret ödenen Amazon yerlileri, saldırgan, vahşi ve acımasız tüketim mallarını tanımayan ormanlar, çok sonraları sanatçı ve aktivist Denilson Baniwa'nın, Salcedo gibi çizginin yarığı içinden geçen, geçemeyen, yarılan, yarılamayan orman canlıları, anakondalar, roninler, jaguarlar... *Shibboleth*... Kapitalizm için yegane doğa, *ölü doğa*...



Çevrimiçiliğe çeyrek kalmış, üretim ve tüketim hükümranlığından başka bir yerde yaşama ihtimalinin ortadan kalktığı bir dünyada, 1926'da Ford Motor Company'nin kurucusu Henry Ford merkeziyetçi ve *dikey entegrasyona* inanmış biriydi: bir şirketin uzmanlaştığı ürünün üretiminden operasyonuna kadar her süreci kendi bünyesinde toplaması ve gerçekleştirmesi anlamına gelen bir navigasyon sistemiydi dikeylik. Küresel kapitalizm üretim dışı işleri taşeronlara, altyüklenicilere, tedarikçilere bırakmayı tercih etmeyebiliyor, çevrimiçi dünya belirleyicileri bugün de kendi yazılımlarını üretiyor, kendi çiplerini tasarlıyor, kendi mağazalarını yönetiyordu.[19] Dikey entegrasyon, yukarıdan, buluttan gelir gibi, yukarıyla aşağısını en kısa şekilde birbirine bağlamak amacıyla çizilen merkeziyetçi bir üretim ve dağıtım çizgisiydi. Motorlu taşıt imalatına, cama, demire, ahşaba, keresteye kauçuğu eklemek için ormanlara tepeden inme gelmişti. Orman

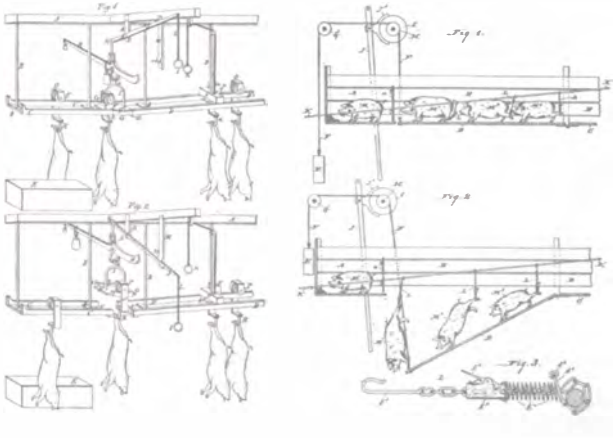
19 Apple, Tesla, At&T, Disney, IBM, General Motors, vb.

sıradüzenle büyük bir plantasyona çevrilmekte, Amazonya'ya doğruluğu, bir Orta Batı kasabasının düzlüğünü ve dikeyliğini getirmek, montaj hattında çalışmayı ve itaat etmeyi öğretmek uğruna yerlilere eğitim programları verilmekte, onları gözlemlemeleri ve gözetmeleri için toplum mühendisleri görevlendirilmekteydi. Göçmen işçilerin düzgün bir Amerikan hayatı yaşadığından, kapitalist hayata uyum sağladıklarından emin olunması, üretkenleştirilmeleri, homojenleştirilmeleri, verimliliğin arttırılması gerekirdi. Elektrik, telefon gibi teknolojilerin yanı sıra dans kulüpleri, yüzme havuzları, golf sahaları, hastane, otel, okul, kilise yapıldı, yerlilere Amerikan edebiyatı ve şiiri okutuldu. Ormanın yerini sömürgeciliğin tipik simgesi olan çim aldı. Vejetaryen beslenme, alkol yasağı, hijyen, zorunlu soya sütü, mühendisliğin parçasıydı. Yerlilerin üretim araçlarına ve biçimlerine nüfuz etmesi, üretim mekanizmasına eklemlenmesi gerekiyordu. Kapitalizmin ritmi, bedenleri terbiye etmekten geçerdi. Yerli olsunlar olmasınlar (herkes bir yerin yerlisiydi) işçi sınıfının da fabrikada, mahremiyetinde (evde) ve kamusal alanda (dışarıda) nasıl davranması gerektiğine dair terbiye amaçlı kurallar ve cetveller vardı: *ruler*. Üretim ritminin aksamaması gerekirdi. Günlük ve özel yaşam (yerliler özel ve kamusal arasındaki ayrım konusunda bilgisizdi) üretim ritmine göre örgütlenmek zorundaydı: uyuma zamanı, uyanma zamanı, yemek zamanı, çocuklarla geçirilen zaman, boş zaman, vd. Gündüz ile gece, aylar ile mevsimler gibi zamanlar da üretime göre ayarlanmalı, saatler geri ya da ileri alınmalıydı.

Taylor'un izinde, çalışmanın üretkenleşmesi ve ürünün parçalara ayrılması için, bir işçinin üretilen ürün üzerinde bir sürü operasyon yapmak yerine tek ve doğrusal bir operasyon yapmasının daha verimli olacağını düşünerek, beden

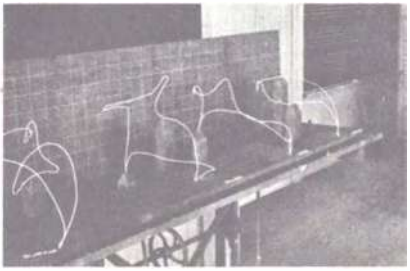
↗ 252112 numaralı patent, 10 Ocak 1882, Cincinnati

organlarını en kısa ve en düz, en doğrusal kullanma yolunun ne olduğunu hesaplamıştı Gilbreth'ler. Montaj hattında zaman ve hareket etütleri tarafından saptanan kısa yolları Ford 1913'te uygulamaya başlamıştı, yerlilerin uygulamaması için bir neden yoktu. Taylor Gilbreth'lerden biraz daha büyüktü, Philadelphia çelik endüstrisi için zaman ve hareket kartografyası çıkarmış, Birinci Dünya Savaşı'nda silah endüstrisi onun haritalarını kullanmıştı. Taylor'un kendisi ise Cincinnati'de on dokuzuncu yüzyılın sonunda domuz konservesi yapmak için kullanılan yöntemi geliştirmesi sayesinde çelik endüstrisini kalkındırmıştı. Yerliler gibi domuzlar da makineye ölürken bile isyan ederdi, 1875'e değin hiçbir makine, domuzun bacağını gövdesinden ayırmaya ve domuzu mekanik biçimde parçalamaya kadir olmamıştı, domuzların temizlenmesi için insan elinin öyle ya da böyle kana bulanması gerekiyordu. Sonsuz bir zincir boyunca birbirine eklemlenen domuzlar bir işçiden diğerine aktarılıyor, bu ilk montaj hattında hayvanların kesim işlemi büyük ölçüde insana kalıyordu. Rayların zeminden tavana kaldırılması montaj hattında devrim yaratmış, işçiyi hayvanı segmente etmeden önce yakalamaktan, uyuşturmaktan, boğazını kesmekten kurtarmıştı. Hayvan canlı canlı montaj hattına eklemlenmiş, ilk domuz hatta girince



diğerleri uslu uslu onu izlemiş, hepsi tavandaki raylı sisteme asılmış, ölümleri domuzların bedenine hayvanlar hayattayken yazılmıştı: sağdakiler domuz pirzolası, soldakiler Macar salamı. Anlamı ve sesi, ölmeyi ve çığlığı tersinden birbirinden ayrıştırmamıştı montaj hattı.





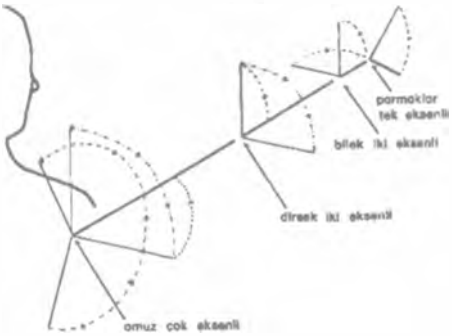
Gilbreth'ler ise Fransa'da yeni piyasaya sürülen film kamerasını 1912'de, çektikleri *Zaman ve Hareket* isimli tanıtım filminde derhal kullanmıştı: fonda bir koordinat sistemi, grid bir arka plan ve bu planın içinde, farklı mekânlarda, mutfakta, montaj hattında, masa başında yanlarında krono/metre, çalışan işçiler vardı. Zaman, özel mülkiyetin parçası haline getirilmeye, müdahalelerle kontrol altına alınmaya çalışılıyordu: krono/metre bir ölçüm aletiydi, zamanı ve hareketi birimlere, segmentlere ayırıyordu. Amerikan işçi sınıfının (Fordlandia'da Amazon yerlilerinin) kolları, bacakları ve elleri eksenlerine göre çözümlenerek analiz tabloları oluşturuluyor, hareket ve zaman israfını eksiltmek uğruna (Gilbreth'ler buna çöp diyordu) en kısa, en düz çizgi hesaplanıyor, hesapların çizimleriyle tasarımları hazırlanıyordu. En düz ve doğru çizgiyi, doğrudan ve olması gerekenden sapanı ölçümleyen *eğriler* de ortaya çıkıyordu böylece: istatistiklerin eğrileri, verilerin normal (doğru) dağılıp dağılmadığını (Gauss dağılımı) saptayan çan eğrileriydi, veribilimin olmazsa olmazlarıydı. Gilbreth'lerin, hareketi bedenden daha kolay ayıran, fotoğraf makinesiyle ampulün

↑ Gilbreth, *Zaman ve Hareket Etütleri*, 1914

ittifakında uygulanan basit bir yöntemleri vardı: tek gözlü devleri, Kiklopları anıştıran bir isimle, döngüsel (yuvarlak tek göz: *cycle*) hareket yazılımı anlamına gelen *kiklo/graph*. Ampuller deneklerin hareketi uygulaması gereken beden organına monte ediliyor ve karanlıkta fotoğraflanan beyaz hareket çizgileriyle beden hareketlerinin kısa yolu ve bu yolun gerektireceği enerji miktarı hesaplanıyordu.

Toplama kamplarında minimum kaloriyle maksimum dayanıklılık ve verim hesaplarını anıştıran sahnelerdi bunlar. Örneğin sekiz saatlik bir vardiya boyunca sürekli yapılabilecek maksimum iş yükünü karşılamak için gerekli güç, enerji ve gereksinimin dengede tutulduğu, çok fazla yorulmadan ve özel molalara gerek duymadan beklenen sürekli performans sınırının erkeklerde ve kadınlarda kaçar vat (enerji) olduğu hesaplanır, oksijen miktarı bu hesaba eklenir, Taylor'un ve Gilbreth'lerin bulguları okul kitaplarında bugün de okutulurdu. Daha fazla üretim ve kâr, insani verimliliğin artması ve makine temposuna uyum sağlamak, ergonometrinin göreviydi: personel bürosunun ismi uzun zamandır insan kaynaklarıydı. Bedendeki büyüklüklerin ölçümlerini yapan ve istatistiksel olarak değerlendiren antropometri, çalışma ortamının düzenlenmesinde, oturma araç-gerecinin ve düzeneğinin tasarım ve üretiminde, çalışma duruşu, araç ve gereç tasarımında standart ölçüm sonuçlarından yararlanıyor, anatomik yapıların, özellikle kas-iskelet sisteminin fiziksel öğeleri ve koşulları ile etkileşimi esas alıyordu. Irkçılıkla savaş, segment hesabıyla antropometri ve biyomekanik arasındaki bağ bir kez daha belirginleşmişti. Endüstri tasarımının ve ergonominin doğma nedeni, ırkçılığın bir başka türü olan ama ırkçılığı da kapsayan kapitalizmin bomba üretiminde israf etmeme kaygısıydı. Ne bombayı ne hareketi ne zamanı israf etmemek için en iyisi, *bilimsel bir yönetimin, insanları*

mümkün olduğunca makineleşmeye teşvik etmesiydi. Körlük, bütün endüstriyel dünya için oluşturulan bir modeldi.[20]





Hitler yazı masasında her gün, 1920-1922 arası dört ciltlik tefrika Yahudi aleyhtarı bir kitap yayımlayan Henry Ford'un çerçeveli fotoğrafına bakıyor, doğum günlerinde ondan hediye kabul ediyordu. 1938 yılında Berlin'de Alman ordusuna 78.000 kamyon ve 14.000 zincirli araç ürettiği için Alman Reich liyakat nişanını alan ilk Amerikalı Ford olacak, 1944 senesinde toplama kamplarından ödünç işçi çalıştıran Ford Sanayi, müttefik güçler tarafından elbette bombalanmayacaktı. Militarize edilmiş otomotiv ve savaş sanayinin yöntemleri, hep tepeden inmeydi. Dikey entegrasyon doğrusaldı ve hedefliydi.

Sonsuz sayıda segmentin (yeni kullanılan bir sözcüktü bu) bir araya gelmesiyle oluşan çalışmanın kendisi, bu segmentlerden her biri kendi içinde

---

20 Frank Bunker Gilbreth, *The Primer of Scientific Management*, D. Van Nostrand Company, New York, 1912, s. 50; Frank Gilbreth & Lillian Moller Gilbreth, *Motion Study for Handicapped*, George Routledge and Sons, Londra, 1920, s. 158.



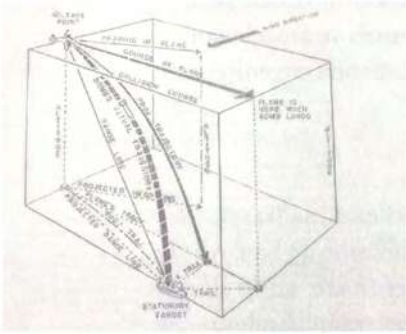
doğrusal birim beden hareketlerine dönüşmezse, hareket israf olurdu, savaş uçaklarından fırlatılan bombaların açıları da aynı hesaplamaya ve ölçümlemeye tabiydi. Bombaların israf edilmemesi, çöp olmaması gerekirdi. Akıllı bombaların ya da hassas güdümlü mühimmatın amacı maksimum ölçüyle minimum zarardı: belirli bir hedefi tam olarak vurmak, ikincil hasarı en aza indirmek ve amaçlanan hedeflerde ölümcüllüğü artırmak, aynı zamanda ehvenişer siyasetin gereğiydi.

← Ergonomi dersi çizimleri

Kaçınılmaz olarak ritimlerinden, seslerinden, frekanslarından ve onları yazan elin jestinden ayrıştırılan harflerin matbaa ile tipikleştirilmesine ve ontotipolojikleştirilmesine de benziyordu karı-koca Gilbreth'lerin *Zaman ve Hareket Etüdü*'ndeki sinema kareleri: montaj bandıyla başlayan kitle üretiminde çalışan işçi, ürünün bütününü görememekle ve üretimin kendisinden soyutlanmış olmakla kalmıyor, beden organları da bedeninden yalıtılıyor, üretime bedenlerin titreşimleri, sesleri, ritimleri dahil olmuyordu. Montaj hattında çalışan işçi, hattın karşısındaki arkadaşıyla şakalaşırken bile bedeniyle çizginin ritmine bağlı kalmakta, üretimin zaman çizelgesiyle uyumla davranmaktaydı. *Houston, we have a problem*: otomatik kontrol ve kumanda merkezi, sermayeydi. Fordist kapitalizmden karbon kapitalizme geçiş yapıldığında da bu böyleydi. Aynı izolasyon, savaş pilotu ya da laboratuvarda çalışan bilim adamı için de geçerliydi. *Tekhne*. Montaj hattı, sesi ve anlamı birbirinden ayıran, dilin

sesini ve ritmini susturan matbaa makinesinin ayak izlerinde yürüyordu, bedenin sesi ve ritmi susturulmuştu. Fiziksel bir şey olan sesin arkasında aranan basılı (metafizik) anlam gibi montaj hattının ardında fordçu kapitalizmin anlamı gizliydi. Sonlu sayıda sesbirimle sonsuz sayıda anlambirim üretilmesine dilbilimciler çifte-eklemlilik derlerdi; montaj hattı sonlu sayıda bedeni ve organı bir araya geliyor, sonsuz sayıda üretim yapıyor, anlam üretimini gerçekleştiriyordu. Emtia, elbette anlam (metafizik) demekti. Sesbirim segmentleri anlambirimleri oluşturuyor, sözün matbaa ile bölünüp, basılanın harf olması gibi, montaj hattında el jestten kurtuluyor, makinenin protezine dönüşüyordu. Bilgelerin dediği gibi üretim özne için nesne değil, nesne için özne yaratmaktan geçiyordu.[21] Makinenin anlamı metafizikti ve çizgiseldi.





Bir web sitesinin ya da aplikasyonun zaman içindeki kullanıcı deneyimini ölçmek ve karşılaştırmak için kullanılan değere, ölçümleme birimi olan metreden hareketle metrik denir, dijital ortamda yapılan analiz sonrası üreticinin izlemesi gereken navigasyonu yine metrik, ölçümleme belirlerdi: birçok sözcükte metre vardı, kronometre, antropometri, geometri, vb. yeryüzü segmente ediliyor, her segmenti ölçüme ve algoritmaya tabi tutuluyordu. Ford'un

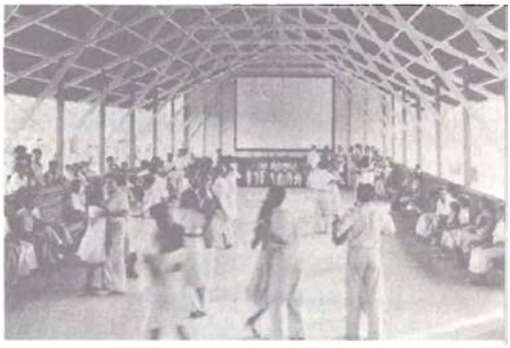
---

21 Karl Marx, *Grundrisse: Ekonomi-Politiğin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, Sevan Nişanyan (çev.), Birikim Yayınları, İstanbul, 1979, s. 154.

navigasyon sistemi henüz dijital değil, analog ortamdaydı, ancak ıslah edilmiş bir tutukevinde ya da karantinada nasıl davranılması gerekiyorsa, aynı cetvelin ölçütleriyle Amazon yerlilerinin montaj hattında çalışması ve bu çizginin istikametinde standardize yaşaması, doğanın da standart ölçüler doğrultusunda terbiye edilmesi gerekiyordu: sistem algoritmikti. Bedenler algoritmik değildi. Sesler ve eller düz ve çizgisel değildi. Montaj hattının düz çizgiselliği, doğrusal komutlar ve jestler dizisinin mütemadi tekrarı, dokuz-beş mesai aralığı, salon dersi eğitimi doğrultusunda yerliler kültive değil, sadece imha edilebilirdi. Amazon ormanlarında navigasyon ve algoritma, hiç değilse Fordlandia'da ters tepmişti.

← Ergonomi hesaplamaları

↓ Fordlandia dans salonu



Algoritmayla izlenmesi gereken üretim navigasyonu belirlenince bölgeye botanik uzmanlarından da bir ekip gönderildi. Bitki anlamında Latince *plantare*'den, yeryüzünden bitmekten gelen *plant* sözcüğü, *plantasyona* evrilmişti, bitki silikonlu meme ya da diş implantı gibi toprağın bedenine eklenen bir protezdi. Kauçuk tohumu Amazonlardan biyolojik korsanlıkla çalınmış, Uzak Doğu Asya'daki plantasyonlarda yetiştirilmekteydi ama Avrupalı ülkelerin kauçuk kartelinden kurtulmak isteyen Ford Motor Company, Amazonlarda sık dikilen kauçuk ağacını çürütecek mantar ve böcek türleri bulunduğundan habersizdi. Yerliler terbiye edilemediği gibi bir süre sonra Fordlandia'da

ağaç ölümleri geriye dönüşsüz hale geldi. Sermaye etrafında olan her şeyi dünya ölçeğinde öldürürdü. Soykırım, doğakırım ve kültürkırım algoritmanın başka isimleriydi.

Bir yanda neredeyse ritimsiz bir algoritma ve en kısa zamanı ritim bilen bir montaj bandı, öte uçta yerlilerin kesintili ya da kesintisiz ritimleri vardı. Modern düşüncede şeyleşme ve yabancılaşma üzerine ciltler doldurduğunu, ama eleştirinin sonuna kadar götürülmediğini, ritim farklılıklarının ihmal edildiğini söyleyenler de, ritmin, görmeden ve sesten çok daha derin bir güç olduğunu, imgeyi de sesi de kuşattığını söyleyenler de vardı. Fordlandia'da ritimler karşılaşmamış ya da çakışmamıştı, montaj hattının ve kapitalizmin ritmi, yerlilerin ritmini iğfal etmişti. Soykırımın ve doğakırımın dikey şiddetin eseri olması, yeraltı ve yeryüzü kaynaklarının dikey buyurganlıkla soğurulması gibi kamusal ve özel alanlar, bedenler ve ağaçlar sermayenin ritminden nasibini almıştı. Toprak, hava, su, ateş gibi aslında özel mülkiyete geçirilmesi söz konusu olmayan zaman da saatle, takvimle, periyotlarla sınırlandırılmaya, kontrol edilmeye çalışılmıştı, çalışılmaktaydı. Kontrol altında tutulmak ve çizgisel bir şablona uydurulmak istenen, aslında yaşamdı. Sermayenin ritmi, her şeyin üretimi uğruna üretim için gereken ve gerekmeyen her şeyin yıkımını içermek zorundaydı: *Sermayeye uygun olan ritim, üretimin (her şeyin üretimi: şeyler, insanlar, halklar, vs.) ve yıkımın ritmiydi (savaşlarla, ilerlemeyle, icatlar ve gaddar müdahaleler, spekülasyonla gelen yıkım).* [...] *Sermaye bu birbirini izleyen değişimler yerine üretim ve yıkımın çatışan ikiliğini koydu; giderek öncelik kazanmış olan yıkıcı kapasite en yüksek noktasına yaklaşmış ve dünya çapında bir ölçüye çıkmış durumda.*[22]

---

22 Henri Lefebvre, *Ritimanaliz*, Ayşe Lucie Batur (çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 83.

VIII.

"Maddenin dalgalı bir ışınıma dönüşmesi ve buna mukabil dalgalı ışımanın da maddeye dönüşmesi, işte bu çağdaş fiziğin en önemli ilkelerindendir artık."
Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos'tan (1931) alıntılayan Gaston Bachelard, Sürenin Diyalektiği

On dördüncü yüzyıldan günümüze uzanan bir çizgi var diye yazıyordu Sigfried Giedion 1948'de,[23] ilk hareket grafiğini çıkartan Oresme'den Descartes'a, Marey'den Gilbreth'e, ilahiyattan işletmeye uzanan bir çizgiydi bu: çizgiselliğin hareketi nasıl yakalanırdı? Düz çizginin lineer perspektifle ve tarihin basamaklarıyla uzun bir Orta Çağ arasından sonra yeniden asal çizgi olmaya başlamasıyla sadece çizginin kısa yolunu ve kaçış noktasını değil, o kısa ve doğru yola erişene kadar yapılan hatalarını, sapaklarını ve çatallanmalarını, çizginin asla tümüyle düz, hatta tümüyle asla çizgi olmayan hareketini kaydetmek nasıl mümkün olur, çizgisel hareketin düz olmayan, çizgi bile olmayan ritmi ve görüntüsü nasıl yakalanırdı? Taylor ve Gilbreth'ler montaj hattının ve üretim için gereken kısa yolun hesabını tutarken fotoğrafın ardından sinemanın bulunduğu onlu yıllarda (dolayımlı da olsa) hareketin ritminden söz ediyordu Étienne-Jules Marey. *Aynı anda birlik ve çeşitlilik olan bir parlak iz, bir*

23 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Sonderausgabe, Frankfurt/M., 1987.

sonu olmayan imge,[24] gelmekte olduğu bilinmeden uzundur beklenen bir karşılaşmaydı bu, hareketin ritmi aynı anda ilaç ve zehir olabilirdi, olmuştu, olmaktaydı. Bir yanda montaj hattı, diğer yanda Muybridge, Marey, Rodin, sinema, Duchamp'ın merdivenlerden inen çıplağı, Klee vardı. Yukarısıyla aşağısının karşılıklı geçiş taksimi yaptığı Möbius eğrisi gibiydi bu, birinin üstü diğerinin altıydı. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren solunum, kan dolaşımı, kalp atışı ve kas kasılması gibi bedensel hareketlerin ve tepkilerin ritimlerini incelemek amacıyla (*myo/graph* gibi) grafik kayıt teknikleri üzerinde çalışan, tıp çıkışlı bir mühendis/ sanatçı/ düşünürdü Marey, uzun zaman boyunca sanat ortamlarındansa teknik müzelere uygun görülmüştü. Bir noktada bütün ayaklarını yerden kesen, dörtnala giden bir atın, kuşların uçuşuna benzeyen hareket çizgisi neydi, nasıl kaydedilirdi? Kayıt ne demekti? Muybridge'le Marey'i, Loie Fuller ile yeni çıkmış sinemayı buluşturan bir soruydu bu. Teknik ve mekanik olarak kuşların uçuşunu ölçümlemek ve çözümlemekle, uçuşu bitimlenişi olmayan bir imge olarak görmek, aynı şey değildi. Descartes'ın konik kesitlerinden ve lineer perspektifin düzeltilmişliğinden uzak olan bir hareket çizgisi grafik olarak ne demekti? Grafiğin ve grafik çizginin varlıkbilimi Marey ile başlıyordu; eğri çizgi, ilk kez onunla artık doğru olandı. Teleskop, mikroskop sözcükleri gibi -skop'la ya da kronometre gibi -metre'yle biten sözcüklerin yerini on dokuzuncu yüzyılda grafitten grafene uzanan, -graph'la biten sözcükler alıyordu. Çizgi yazılabilir miydi, EKG gibi, sismograf gibi salgınların, rüzgârların, depremlerin, yağmurların ritmini yakalamak nasıl olur, ritmi yazan aletler hangi yazıyı yazardı,

---

24 É.-J. Marey, *La Chronophotographie,* Gauthier-Villars, Paris, 1899, s. 11; alıntılayan Sigfried Giedion, *a.g.y.*, s. 42.

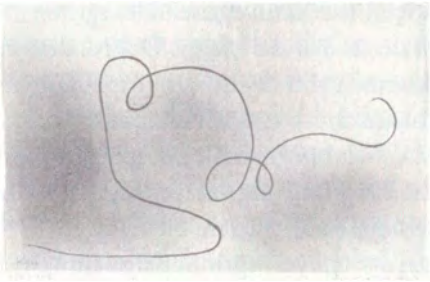
çizgi yazısı neydi?[25] Müziğin duyulur ritmiyle grafiğin görünür ritmine, anlamla sesi birbirinden ayıran, anlamı tipografiye hapseden medyadan daha çok itibar edilebilir, ritmin çizgisi olan dalgalara dair daha çok şey söyleyebilirdi. Dil ise zaten dünyanın sınırlarına kapanmış, genişlememekteydi, öyle düşünüyordu Marey. Dalgaların bir daha geri gelmemek üzere bir anlığına yakalanıveren biçimi, Benjamin'in tarih üzerine tezlerinde söylediklerine yakınlaşan bir biçimde, bir hareketin konturuydu. Düz çizgisellikte değil, temsil ilişkilerinin ötesinde, kendi izini süren bir alanda yer aldığı için, hareketin eğrisellikle, eğrinin ritmiyle yakalayabileceğini düşünüyordu Marey. Doğru, düz ya da dikey olmayan, bir noktasında yön değiştiren, çarpıklığı olan şeydi eğri, hakikatin doğruluğu ancak eğrisellikte aranabilirdi. Bir şeyin doğrusu da eğrisi de vardı, eğri yanlışları içermeye kadir olduğu için daha doğruydu. Doğrusal çizginin bir biçimi yoktu ama harekete ve bu hareketi oluşturan güçlere biçim veren, hareketin konturlarını çizen şey eğriydi, eğrinin dalgalanmasıydı. Matematiğe göre de eğri, hareketli bir noktanın bıraktığı izdi, izin dalgalanmasıydı.

Kolların bacakların hareketini bir ampul ve bir fotoğraf makinesiyle Gilbreth'ler kaydetmeyi denerken oluşan eğriler hedeften şaşmayan bir navigasyon sistemiydi. Dalgalanma, onları doğrusala götürdüğü sürece ilginçti. Marey'i ise üretim ve sermaye değil, hareketin çizgisi, ritmi ve bu ritmin temsili ilgilendiriyordu, sürdüğü izin varacağı yeri bilmiyor, umursamıyordu: sürdüğü, ondan önce başlamış, ortasından dahil olduğu, hakikat gibi, sonu olmayan bir izdi. Hakikat ile hareket arasındaki ilişki on dokuzuncu yüzyılın laytmotifiydi.

---

25 Marey'den yirmi yaş büyük, Stalin döneminde genç yaşta öldürülen Nikolay Kondratiev, çağının ruhuna uygun olarak, ekonominin, günümüzde Kondratiev dalgaları diye de bilinen dalgalanma ritmini hesaplamıştı.

Kuşların uçuşunu kaydetmek için düzenli hareketle dönen bir silindirin üzerine, hareketin kaydını yapacak bir yazıcı uç yerleştirmiş, bu ucu hareket ettirmek içinse hava basıncıyla çalışan, güvercinin kollarından birine bağlandığı bir tambur geliştirmişti Marey. *Tekhne* sayesinde yapılan kayıt, iki uçlu bir açılımdı, sadece egemen ve malik olmakla değil, hatırlamakla da ilgili olabilirdi, çizgisel hareketin düz çizgisel olmadığını,



ritmi yakalamanın montaj hattı kurmak ve hattın sahibi olmak değil, bağlanmak, ilişki kurmak, armağan vermek ve iade etmek olduğunu *hatırlayabilir* ve *hatırlatabilirdi.* Hatıra olmadan hakikat olmaz, hareket geçmişi ve geçmişte kalanı beraberinde getirirdi. Gerçi Marey'i ilgilendiren, maddenin başkalaşımı değil, aynı kaldığını düşündüğü hareketiydi. Hareket, maddenin yer ya da biçim değiştirmesi anlamına gelse de, çizgi istatistiki genel gidişatlar içinde zamanda tekbiçimli bir sürekliliği izler görünürken, ona dalgalı bir enerji refakat ve aracılık ederdi. Kaynaklandığı temel hareket değişiklikleri düzeyinde yaşam dalgalanmaydı. Bu ise sonraları Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos'un ve Gaston Bachelard'ın diyeceği gibi doğrudan ritimanalizin alanına girer, ritim ilişki kurar ve hatırlatırdı. Ritim tarafından yakalanmak demek, onun yarattığı duyguya – geçmişiyle beraber – kapılmak, duygu içinde kalmayı sürdürmek demekti. Dalgalanma eğri büğrü olsa da ritmi doğruysa, dalgalanma

doğruydu.[26] Sonraları Michaux'nun düş gören çizgilerden bahsetmesinin, grafik tasarımın, bir bakıma Bauhaus'un ve birçok diğer modernist hareketin başlangıç anıydı Marey.

Ritmin temsili, Marey'in itibar etmediği, *ilişkileri ifade etmeye kadir olmayan*,[27] dilsel karşılıkların yerini almalı, *graphein* dilsel anlamlandırmaları unutarak, grafik çizimleri hatırlamalıydı. Sadece evrenin dili değildi *grafik eğri*, fenomenlerin kendilerinin diliydi. Bir eğri çizgide bütün evren gizlenir, belirsizlik ilişkileri içine de girerdi. Düz ve doğrusal, kaçış çizgisinin ardında büyük bir hakikat vaad eden bir ereksiyon değildi gerçi artık çizgi, yine de *rectitudo*'nun takipçisi olarak doğruluğu eğrilikte aramaya yönelmişti. Marey'in *imago*'ya yaklaşan imgesi Friedlaender'in titrek çizgisi gibi kırılgandı. Kesintili olabilir, ortaya çıktığı an yeniden kaybolabilirdi ama çizgiler bütününün oluşturduğu dalgalanma kalırdı. Şeyler ve girdikleri ilişkiler, dalga çizgileriyle geçicileşirdi. *Com/municacion*, on dokuzuncu yüzyılın sonunda belki bu eğriliğin ve kesintililiğin hatırlanmasıyla beraber gelen bir mübadele biçimi olarak çizgiye kendini iade edebilir, onunla iletişime geçebilirdi. Rekabetin, üretimin herhangi bir dalında erişilmiş derecelerin en yükseği anlamına gelen rekorla aynı kökene sahip olan, Latince *recordari*'den gelen kayıt

← Paul Klee, *Kalkan Taşıyıcısı*, 1934

---

26 Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos'un kayıp metnini anan Gaston Bachelard, *Sürenin Diyalektiği*, Emine Sarıkartal (çev.), Fol, İstanbul, 2021.

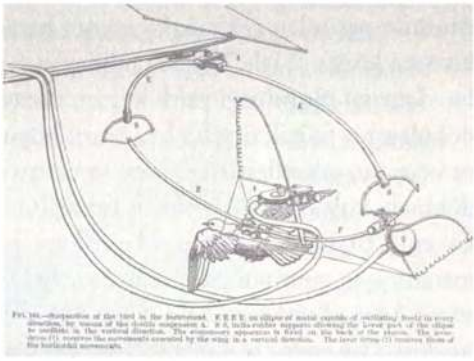
27 Étienne-Jules Marey: *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Masson, Paris, 1878, S. III; alıntılayan: Ludwig Jäger, *Semantische Evidenz: Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik; Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader* içinde, Helmut Lethen (yay. haz.), Albrecht Koschorke Frankfurt am Main / Campus, New York, 2015, s. 39-62, özellikle s. 57-58.

(*re-cord*) sözcüğü, tekrarlamaya işaret eden *re-* öntakısıyla ve kalp sözcüğünün çevirisi olan *cor*'la birleşince kalben hatırlamak, hatırayı belgeye dönüştürüp temsil etmemek, kalpten bir bağ kurmak, nesnede hareketi, yazıda sesi unutmamak anlamına gelirdi: kalbe yeniden bağlanmak, *record*. Kalbe bağlamak, *nan-cæer*, nankör, kalpsiz olmamak. Kalp ile şiddet ve tahakküm ayrı yerlerdeydi, Marey dilin ve düz çizginin tahakkümünün ötesinde bir hareket kaydı düşlemekteydi. Ortaçağlarda hatırlamak anlamına geldiği için hatırayı sesli okumak üzere kağıda dökmeyi, ama bir aşama sonra devlet ve benzeri güçler tarafından kayda alınmayı ifade ederken, Edison'un balmumu silindirleriyle bir sesi ya da görüntüyü kaydetmek olarak anlam değiştirmişti kaydetme sözcüğü, kaldı ki Arapça *ḳyd* kökünden gelen *ḳayd* da bağ kurma, bağlama anlamına gelirken, sonraları yazıya bağlama, matbaayla bağlanmış belge, ayak bağı anlamına dönüşmüştü. Şimdi Marey silindiri Taylor'dan ya da Gilbreth'lerden başka bir amaçla kullanıyor; Hale Tenger'den önce Brancusi gibi, Rebecca Horn gibi kuşun uçuşuna egemen olmuyor, önce hayvanın hareket ritmini (Vaucanson'un ördeğini anıştırır görünen bir düzenekle) kaydederken (bazen kuş değil, bir kelebek, pervane ya da yusufçuk da olabiliyordu bu), ona uçuşunu bir imgede, *aynı anda birlik ve çeşitlilik olan bir parlak iz, bir sonu olmayan* bir çizgi fotoğrafında iade ediyordu. Fotoğraf, endeksikal biçimde kuşun kanat çarpışının iziydi.

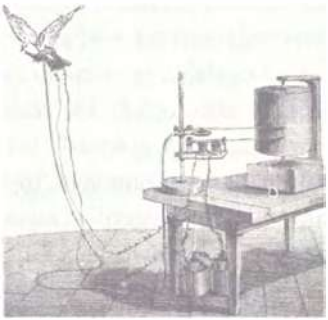
Yine de unutmamak gerekirdi, "Marey'in fotoğrafları, kübist analizler, Duchamp'ın *Gelin*'i yerinden kımıldamazdı. 'Onlar, harekete dar Zenon'cu bir düşleme' vermekteydi. Zırh gibi katı bir vücudun eklemlerini oynattığı görülürdü; o bir sihirle buradaydı ve oradaydı; ama buradan oraya *gitmezdi*." Marey ile çağdaşı Rodin arasındaki ayrım da tam buradan kaynaklanırdı: "Sinema hareketi verirdi,

↗ Étienne-Jules Marey, Uçuş ölçümleri, 1878-1890

ama nasıl verirdi?... Hareketi veren, derdi Rodin, kolların, bacakların, gövdenin ve başın her birinin başka bir anda aldığı, böylece vücudu hiçbir anda olmadığı bir duruşta figürleştiren ve vücudun kısımları arasında yapıntısal birleşmeler dayatan (sanki sadece birlikte olanaklı olmayanlar arasındaki bu karşılaşma, bronzda ve tuval üzerinde geçişi ve süreyi ortaya çıkabilirmiş gibi) bir imgedir."[28]



Marey, çizginin düz olmayan hakikatini, bu çizgi bir kaçış noktasında buluşturmasa ya da bir ufuk çizgisi oluşturmasa da, eğrinin ritmik doğruluğunu ararken (doğruluk, düzlükten eğriliğe terfi etmişti) Rodin hareketi, Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ında Defne'nin ağaca, Procne'nin kırlangıca, Filomena'nın bülbüle dönüşmesi gibi, bir halden diğerine geçiş diye anlıyordu: *karakterlerine hareket verirken ressamın ya da heykeltıraşın amaçladığı etki, bir pozdan diğerine geçerkenki başkalaşımdır, böyle bir işte olmuş olanla olabilecek olanın bir kısmını görürüz.*

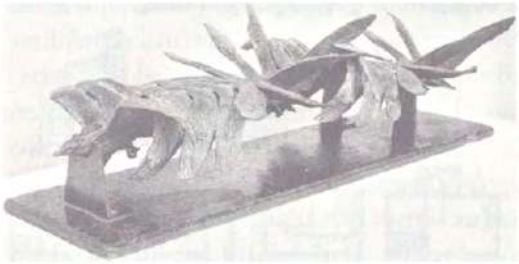


28 Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Ahmet Soysal (çev.), Metis, İstanbul, 1996, s. 73.

Kuşları sessizdi Marey'in: *ne olur beni görmeden geçip gitme/ ben taş kesildim ama sen şarkı söyleyebilirsin.* Marey'den ve Rodin'den birkaç onyıl sonra bir başka sanatçı, Constantin Brancusi 1912'de kuşun hareket çizgisinin, titreşiminin ve ritminin peşinden gidecekti: gecenin karanlığında dünyanın kıyısına konan, Hale Tenger'i etkileyen *pasarea maiastra*'ydı bu. Tanrısal bir müziği vardı kuşun, notayla yazıya ve partitüre dökülen bir müzik değildi bu, ömrü boyunca bu kuşun sesini ve uçuşunu görselleştirmek, sesi ve uçuşu demire, bronza, taşa dökmek, kuşta gökyüzü olmak istediğini söylemişti (Romen kökenli) Brancusi: Ensesinin kıvrımına, başının eğimine, metalin ışığı yansıtan patinesine, *hiçbir jestine kibir, gurur ve nispet katmadan başını kaldıran maiastra'nın heykelini yapmak istedim. Çok zordu ve zahmetli uğraşlardan sonra bu jesti uçuşun hareketine dökebildim.* Işık yansıtan yüzeyini, halkalarından yaşı belli olan bir ağaç gövdesinden kestiği kaidesiyle bir başka altın kuş daha, bir yandan Benjamin'in sırtı geçmişin küllerine dönük tarih meleği, bir yandan geçmişin ve geleceğin ışığı yüzüne çarpan, çokyüzlü bir *pasarea maiastra*'ydı bu; güneş gibi parlaması, onu yere, toprağa bağlayan kaidesiyle kendisi arasında oluşan gerilim sayesindeydi. Rebecca Horn'un, Hale Tenger'in, Brancusi'nin kuşları gibi bir arayüzdü Marey'in kuşları; ölünün izini süren maske gibi kuşun uçuşunun izini süren bir *tekhne*'ydi Marey'in kayıt tekniği.

Tekhne farklı yerlere açılabilirdi, açılmıştı, açılmaktaydı, çizgisel tarih bunun işaretiydi. Bununla beraber tekniğin ve teknolojinin kapanma hızı, imha ritmi, büyüklük değerindeki en küçük artışın, yerdeğiştirme genliğini misillerce arttırdığı bir depreme karşılık gelen depremler gibi logaritmik olarak yüksekti. Rebecca Horn'un protez olarak taktığı kanatları ve kelebekleri, Vaucanson ördeğinin geleneğine de eklemleniyordu. Noksan olan bir beden organın yerine takılan

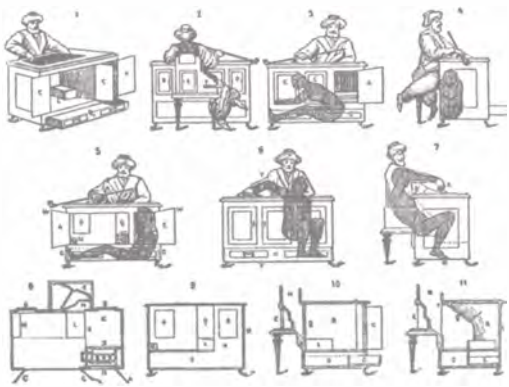
ikame, ekleme demekti protez, Yunanca *prósthesis*, πρόσθεσις, sözcüğü sözcüğüne önüne (*pro*) koyma (*thesis*) demekti. Protez, *tekhne* ve teknikle ilgili bir meseleydi. Eğer eskilerin, antropologların (André Leroi-Gourhan) dediği gibi teknik, insana dışsal değil, insanı insan yapan şey ise, elin bedene dışsallaşmasıyla ve çizim yapan bir alet olarak kullanılmasıyla başlayan bir süreçti *tekhne*, kalemin mi elin mi protez olduğu belirsizdi. Protez olarak *tekhne* hem bir ekti hem bedeni beden olarak tanımlayan şeydi, sadece Marey'in ya da Gilbreth'in kayıtları değil, matbaa değil, Rebecca Horn'un makineleri değil, dilin kendisi kalem tutan el gibi bir protezdi. Pro/metheus'la, önceden bilenle (*pro/methein* = önceden bilmek) ilişkilendirilirdi pro/tezler, ne var ki *tekhne*'nin kendisi, dışsallaştırırken, kamusala ve açıklığa getirirken kendi noksanlığını da hatırlamanın bir usulüyken, önce kendi noksanlığını kapatmaya, sonraları başrolü *tekhne*'nin kendisine vererek eli tekniğin protezine dönüştürmüştü.



↑ Étienne-Jules Marey, *Martının Uçuşu*, 1887

Elbette bir de diğer bütün canlılara birer hediye verirken, insanlara armağan vermeyi unuttuğu için Prometheus'un hırsızlık yapmasına, insanlara *tekhne*'yi sunmasına yol açan,

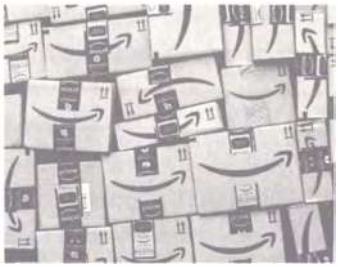
sözcük anlamıyla aklı başına sonra gelen Epi/metheus vardı: aklı evvel Pro/metheus'la (önceden) sonradan aklı başına gelen Epimetheus. Düşünmek, öğrenmek demekti *methein*, biri önce düşünen, diğeri sonra düşünen. *Tekhne*, bu ikisi arası bir yerdeydi, açığa getirmenin de, üstünü örtmenin de, ama her ikisi de olmayan bir *aletheia*'nın da yeriydi. Kendisi bir protez olarak düşünülen el ile makinenin, çevrimiçi dünyanın, yapay zekanın protezine dönüştürülen el arasında varlıksal bir fark vardı, biri Rebecca Horn'a diğeri Vaucanson ve Jaquet-Droz otomatlarından Fordlandia'nın montaj hattına, oradan Amazon şirketinin satranç oynayan Türk otomatına gönderme yapan Amazon Mekanik Türk'üne bağlanmıştı. Fransız meslektaşlarından esinlenen Avusturyalı Wolfgang von Kempelen, on sekizinci yüzyılda analitik makinenin mucidi Charles Babbage'ı bile mat eden, mekanik bir otomat yapmıştı: satranç oynayan Türk. Satranç tahtası başında oturan bıyıklı, sarıklı ve pelerinli Türk figürünün önündeki dolabın kapağı açıldığında kaldıraçlar, makaralar ve mekanik malzemeler görünüyordu. Ne var ki Fransız meslektaşlarından farklı olarak, yanılsamacılığa dayanan bir otomattı bu, içinde kötürüm olduğu sanılan bir satranç dehası gizleniyor, otomatın (yapay zekanın) çözemediği



↗ Satranç oynayan Türk
→ Amazon şirketi paketleri

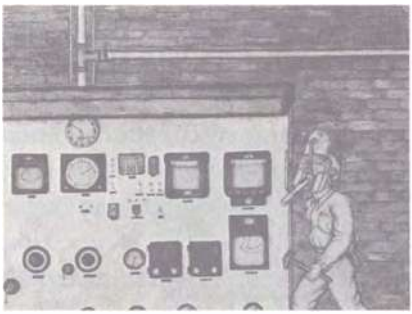
işin hamaliyesini yapıyordu. Otomatın protezine dönüşmüştü satranç oyuncusunun eli.

Amazon ormanlarındaki gibi bir çeşitliliğe gönderme yaptığı için, ismini yağmur ormanlarından alan, logosu yay çizen bir ok işareti olan şirketin, çevrimiçi otomatizasyonun gerçekleştiremediği küçük işler için vasıfsız işçiye gereksindiği bir hamaliye kuruluşu olan Amazon Mekanik Türk, otomatlarla Türklüğü ve ormanı bünyesinde birleştirmişti. Etiketleme, yazıya dökme, veri toplama, analiz yapma ve kaydetme gibi işleri, robotların yapamadığını yapan düşük ücretli protezler için veriliyordu ilanlar. Kaydetme, *record* etme demekti, belgeleri sesten, sesi belgeden ayırarak kaydetmekti; Bartleby'nin yapmayı reddettiği işlem günümüzde rekora evrilmişti: kayıt ne kadar çok ve hızlı olursa, o kadar çok veri analiz edilirdi. Rekorun bir amacı, önceden belirlenmiş bir hedefi, bir yere varma, bir şeyi aşma gibi bir amacı vardı. Oysa ritmin ve hareketin çizgisinin bir tür iz sürümüydü; kalpten bağlanma anlamıyla kaydetme, davet edilen, nereye götüreceği bilinmeyen bir yolculuğa atılan adımdı. Arabada ekrana yazılan ve önceden bırakılmış olan sinyallerin kaydıyla yapılan navigasyon değil, geleceği belli olmayan bir hatırlamaydı, geleceğin hatırası, kuşların uçuşu, ormanın ağacı, yerlinin bakışı hatırlanmaktaydı. Gilbreth'ler ve Marey arasındaki ayrım böyle açılabilirdi. Montaj hattı değil, hareket heykelleri diyordu Rodin'in çağdaşı Marey kanat çırpışı çizgisine. Kuşların hareket çizgisi uğruna bromürlü film şeritlerini kullanarak, saniyede yaklaşık yüz görüntü çekebilen, çağdaş sinema kameralarının atası sayılan kronofotoğrafı bulan da, 1890'da ilk kez hızlı hareketleri



yavaşlatma ve yavaş hareketleri hızlandırma tekniğini keşfeden, ritimleri önce kaydeden, sonra kıran, değiştiren de oydu: zaman fotoğrafları, zamanın kaydı, *record of the time*...

IX.



↑ Yüksel Arslan, *Arture 160*, 1971, özel koleksiyon

Ritim analizi kavramını 1931'de ilk kez Rio de Janeiro'da Lizbonlu Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos kullanmıştı. Ritim kayıtları da çizgiseldi ama düz değildi. Gaston Bachelard da, Henri Lefebvre de,[29] sanki Gilles Deleuze de ritim çözümlemelerinde düşünürün bugün kayıp olan metnine gönderme yapıyor, bir ritme kapılmak için o ritim tarafından yakalanmış olmak gerekiyordu. Zamanı sonu önceden belli bir navigasyon sistemi içinde algılamak yerine, şimdi'de, burada, anın içinde olmayı gerektiriyordu ritim, kapitalizmin, dahası viral karantinaların da yeknesak bir ritimle terbiye etmeyi seçmesi, emeği anın monotonluğuna kilitlemek içindi. Montaj çizgisinin düşük frekanslı ritmini kendi ritmi kılana değin

29 Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, *La rythmanalyse*, Société de Psychologie et de Philosophie, Rio de Janeiro, 1931; Henri Lefebvre, *Ritimanaliz*; Gaston Bachelard, *Sürenin Diyalektiği*.

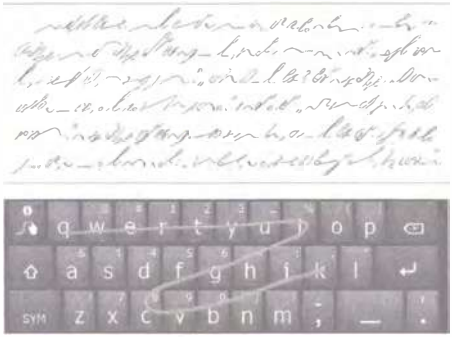
kilitlenmeliydi işçi, kadın, beyaz, siyah, erkek, trans, Hopi, Lakota, Aşuar, Yawanawa kabilesi ve diğerleri, Avustralyalı, Amazon yerlisi. Sevişmeyi ve sevmeyi öğrenememiş erkeklerin bir ömür yatak ritmine maruz kalmak gibi bir maruzattı bu. Bir yer, bir zaman ve bir enerji tüketimi arasında etkileşim olan her durumda ritim vardı ve zamanı mülk edinemeyen kapitalizmin doğru odaklı ritmi, zamanı saat, takvim, kronometre, bilgisayar gibi ölçüm aletleriyle sıkıştırmaya ve sınırlandırmaya yönelikti. Ne var ki her şeyin üretimini içeren bu kapitalist ritim, üretilen her şeyin, yeni üretimler uğruna yıkılmasını öngörmek, hangisi olursa olsun, giysi, çatal bıçak takımı, bahçe mobilyası, üretilen herhangi bir nesnenin yıkılma ritmini ölçmek, bir an önce bozulmasını da hesaplamak zorundaydı: kalp atmayı bıraktığında ekranlarda görünen ölüm çizgisi dümdüzdü. Üretimin ölçüsüzlüğü, bedensel ve yaşamsal ritimlerin *ölçüsüzlüğünün* önüne geçmeli, *kendi etrafında ne varsa dünya ölçeğinde öldürmeliydi. Sermaye inşa etmezdi, üretirdi.*[30]

Sermaye üretim ve tüketimin, yapımın ve yıkımın ikiliğinde tüketimi ve yıkımı öncelemek, yıkmayı birincil ilke haline getirmek zorundaydı. Ölümün olumsuzlanmasına, yokluğun ve onu mevcuda getiren imgenin inkarına dayanan kapitalizm, asıl ölü değer olan sermaye (ve biriken artı-değer) uğruna yaşamla ritim aksaklığına gireli çok olmuştu. Çevrimiçi dünyalar kapitalizmin ritmini her yerde sürdürebilmek, kendine geri kalan dünyayı bağlamak, dünyasızlaştırmak içindi. Yerlilerin ve yerliliğin yokedilmesi gibi soykırımlar ve Amazonların yok edilmesi gibi soykırımla iç içe geçen doğakırımlar, kamusal alanların yok edilmesi, özel hayatların kumandası, beden ritimlerinin örgütlenmesi, sermaye mühendisliğinin olmazsa

---

30 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?,* Frankfurt/M., 1987, s. 40.

olmazıydı; yaratmayla yıkma arasındaki bu dengesizlik beraberinde *aritmiyi* getirmişti. Kapitalizmin yeryüzünde varlığı aritmikti.[31]



Kapitalizmin ritmi Fordlandia sonrası ivmelenmiş ve başkalaşmıştı: post-fordist ekonomide artı-değer, artık eskisi gibi bir üründe maddileşen emekte –örnekse Fordlandia'da Amazon yerlilerinin emeğinde– değil, ücretlendirilen çalışma ile ücretlendirilmeyen iş arasındaki ayrılıkta ikamet etmekteydi. Maddi olmayan emek, gayri-maddi zihinsel emekti, maddeleşen emeğe varana kadar harcanan (boş) zamandı, toplumsal ve kişilerarası ilişkilerdi, anlamsal üretimlerdi ve *network*'tü. Göstergesel değerin maddi üretime ağır bastığı bu yeni kapitalizm biçimde, dijital devrimin doğrudan payı vardı. Para da dijitalleşmeyle beraber maddiliğini (önce altın, sonra maden, sonra kart, sonra plastik değerini) yitirmişti: ekonomik ve anlamsal değerle beraber dijitalleşerek i-maddileşmesi, paranın da dataya evrilmiş olması anlamına gelirdi. Paraya da artık el değmeyecekti. Bütün ödemeler, transaksiyonlar ve para akımları elektronik ve dijital olduğu an para depolanabilir, hesaplanabilir, olasılık hesapları yapılabilir, yönlendirilebilir hal almıştı: elden ele dolanan mübadele aracı yerine data olarak para, ekonomik bir değer olmaktan sıyrılarak toplumsal ve politik bütün değerleri kaplayan ve kapsayan bir algoritmaydı artık. Aynı anda sistemin ölçü birimi

31 Lefebvre, *a.g.y.*, s. 79-85.

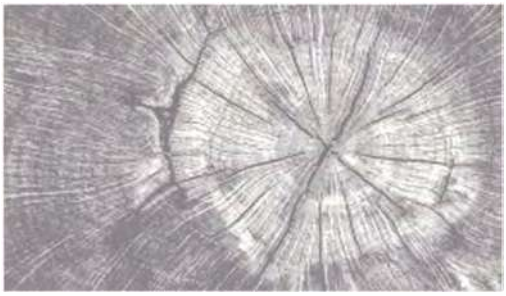
ve sistemi sistem kılan şey olarak niceliği niteliğe çevirmişti. Hedefe kilitlenen navigasyon sistemi gibi arttırmaya yönelik bir doğrusallığa kilitlenmişti. Hem bütün önsellere önsel bir kurucu dışarısı hem sistemin içinde birim olan bir nicelikti algoritma, parasal, dijital ve doğrusaldı: kendi düğümleri üstünden atlamayan, kapana dönüşmüş kısa yollardan oluşan bir ağdı kurduğu. Paranın iki yüzünün, yazının ve turanın, ekonominin ve politikanın eski ittifakı yerine yeni bir toplum mühendisliği içinde yaşıyorduk: toplumsal kontrol ve doğruluk adına yeni bir aritmiyi beraberinde getiren bir değişimdi bu. Yazı ve tura, egemenin ve paranın iki ayrı yüzünü, devleti ve pazarı ifade ederken artık egemenle pazar arasındaki ayrım ortadan kalkmış, yazı ve tura gayri-maddileşmiş, cetvel her ikisini süperpoze etmiş, üstü üste bindirmişti.

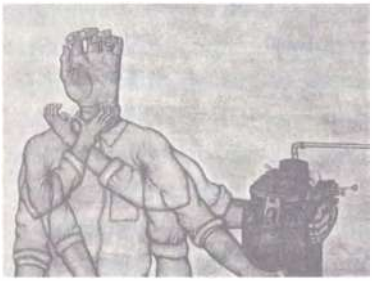
El yazısı ile matbaa, dokuma tezgâhı ile el örgüsü arasında ortaya çıkan, çevrimiçi dünya ile parmaklar arasında varlığını logaritmik olarak sürdüren aritmiyle başlamıştı her şey: bilgi/sayarlar yazı yazmazlar, varlığı bölen, nicelikleştiren, biriktiren sermaye gibi bilgiyi biriktirir ve sayar, hesap yaparlardı. Bilgi ve bellek bu dünyada sayısaldı, dataydı. Her harf 00000000 ile 11111111 arasında (önce onluk sistemde 0 ile 255 arasında başlamış, sonra genişletilmişti) bir rakamdı ve bu rakamların dizilişi bir harfi oluşturmaktaydı. Kopyalamayı ve kaydetmeyi, işlem yapmayı mümkün kılan, birlerden ve sıfırlardan oluşan ASCII-kodundan başka bir şey değildi bu, bilgi/sayarın bilgiyi bellekte biriktirme ve saklama şifresiydi, *American Standard Code for Information Interchange*, ilk olarak telgraf sisteminde kullanılmıştı. İlk kez 1963'te üretilen kod, bugün bit sayıları çoğaldığı için daha kompleks bir haldeydi. Bir bilgisayar programının çalıştırılabilir bir versiyonunu oluşturmak için kullanılan bir dizi komuta verilen isimdi kod, bir programlama dilinde yazılmış kodlar, bilgisayarın

anlayabileceği makine diline çevrilerek çalıştırılır, programlama dillerindeki belirli sözdizimlerine uygun olarak yazılırdı. Bu sözdizimi, kodun bilgisayar tarafından doğru bir şekilde anlaşılması ve işlenmesi için belirli kurallara uymalıydı. Yasa derlemesi, her türlü kurallar sistemi, şifre, bir tür *persona*, verilen sinyallerin yorumlama sistemi, bir dizgeye göre yorumlanan her türlü sinyal anlamlarında da kullanılan bir sözcüktü kod, bilgisayar için bir programlama dilinde yazılmış talimatları, bir çevirmenin, yorumlayıcının ya da tarayıcının girdisini de ifade ederdi. Bilgisayarda ya da casuslukta gizlilik amacıyla başkalarını temsil etmek için kullanılan şifrelerden, simgelerden oluşan bir maskeleme sistemi demekti, yoksa kodlar kasa kilitleri gibi kırılabilirdi. Kriptogram, kriptograf gibi anlamları da vardı (MetaMask), bilgisayarda bir program dilinde yazılmış metin anlamına da gelirdi.

Çevrimiçi kodlarda, bilgisayar ortamında ve dijital yasada, *arundo donax* ile *fasces*, kamış ile balta arasındaki gibi tuhaf bir çelişki, tuhaf bir anakronizm vardı: aynı türden bir şey, aynı anda ilaca ve zehre dönüşebilirdi. Hukukta (aynı sözcük kökünden gelen) *hakikatil* doğruluğu yasamak ve yürütmek amacıyla yasaların kaydedildiği kitap, Latince *cōdex* (çoğulu *codices*), ağaç kütüğü demekti. Kod sözcüğü gibi kodeks sözcüğü de kütük sözcüğünden gelmekteydi, algoritmaların, doğakırımların müsebbibi olan istatistiki kütüklerin de isim babası ağaçtı. Sözcüklerde yüzyılların bilinçaltı saklanırdı. Ağaçlarla yasalar, bilgelikle data ritmik bir beraberlik içine giremez, yasalar yerin yüzüyle ve yüzün ritmiyle ilgilenemez, yeryüzünü kendi kütük yasalarına tabi kılmayı, yeri tapu kütüğüne dönüştürmeyi denerdi. *Divan-i Lugat-it Türk*'ten bu yana hizmet, kulluk anlamlarına gelen *tapuğ* sözcüğüyle toprağa, ağaçlara, ormanlara, bitkilere değil, mal sahiplerine hizmet edilirdi. Ahşap tabletlerden oluşan kitaplardı kodeksler, bugün de hâlâ

basılan kitapların sayfaları ağaçtan işlenir, kodeks sözcüğü, ağacın gövdesini dile getirirdi. Tekniğe dönüşmüş olan *tekhne*, doğa tarafından yazılmamış, asla yazılmayacak olan yasaları yazmakta, ağacı ölçü birimine indirgeyerek doğanın kusurlarını tamamlamaktaydı. Doğa karşısında toplum denen ikinci doğa, kapitalizm olsa gerekti. Defter, yazı tableti, hesap, karar defteri, yasa külliyatı anlamlarına gelen kodeks, (Uzak Doğu'daki gibi) rulo olmayan, katlanıp kesilen kutsal kitapları da kapsardı, kodeksler birer kutsal hazineydi. Türkçede kütük, sadece ağaç kütüğünü değil, bütün resmi kayıt defterlerini ifade ederdi: doğum kütüğü, ölüm kütüğü, evlilik kütüğü, aile kütüğü, ikamet kütüğü. Kütüğe bağlı olunan yer, doğum yeri değil, nüfus bilgilerinin bağlı olduğu, soy bilgilerinin, kimliklerinin, ikamet yeri adreslerinin, aile bağlarının ve vatandaşlık durumlarının saklandığı yerdi. Ağaçların, Amazon ormanlarının, dünyanın milyarlarca yıl alan zamanıyla dijital dünyanın, parayı dataya ve bilgiye dönüştürmeyi *doğru* diye düşünen, kriz anlarında istisna hakkını kullanan nüfus kütüklerinin zamanı *aritmikti*. Doğaya öykünürken doğanın kusurlarını gideren elin kendisi sistemin protezine ve tek protezli





olanın, sadece insan değil, kütükleri doldurmayan bir boşluk olması istenmekteydi.

Bilgisayar programları yazı yazmasa da, Yunanca ve Latince πρόγραμμα, *programma* sözcüğü de yazmaktan gelirdi: önce/ ileri ön takısı *pro-* ile *graphein* yükleminin birleşmesinden türemişti programlar, zamanla ferman, kamu bildirimi anlamlarına gelmiş, 1963'te bilgisayar programları, televizyon programları, çalışma programları, evlilik programları sözcüklerinde kullanıldığı gibi önceden belirlenmiş şekilde davranmaya eğitmek anlamına evrilmişti: ne var ki fordizm-sonrası toplum mühendisliği logaritmik ve yapısal olarak başkalaşım geçirmişti. Bedenler ve beyinler programlanabilirdi. Fordlandia'nın algoritmik programının Amazonlarla girdiği aritmik ilişki gibi, el yazısı (fizik) ile *ChatGBT* (metafizik) arasındaki beraberlik elbette aritmikti, ama bu ilişkiye yeni bir momentum eklenmişti: tüketim alışkanlıklarından sağlık risklerine, seçim sonuçlarından hırsızlık oranlarına toplumsal davranışların tümü hesaplanabilmekteydi. Data ağı toplumsal bütünü kapsayan bir beyin olarak toplumsal bir *network* oluşturmuş, ışık hızıyla işlediği datayı aynı hızla her yere aktarabilmekteydi.

Fordlandia'nın algoritmik programının Amazonlarla aritmik olması, dokumayla metin arasında, Flusser'in vurguladığı aritmiyi de anıştırırdı: metin (*text*) sözcüğünün dokuyu ve dokumayı (*textile*), çizginin (*line*) ise keten ipliği (*linen*) ifade etmesi, metinleri tamamlanmamış dokumalara benzetirdi; basılmış metinler çizgilerden (atkılardan) oluşur ama dokumalar gibi yatay iplikler (çözgüler) tarafından bir arada tutulmazlardı. Matbaanın oluşturduğu ipliklerin, dokumaya dönüşebilmeleri ve dokunabilmeleri için okunmaları gerekir, metin ancak bu sayede anlam kazanırdı. Anlam (metafizik) ile sesin (fizik), el (fizik) ile bilgisayarın (metafizik)

← Yüksel Arslan, *Arture 153 – Capital II A*, 1970, özel koleksiyon

ayrıştırılması, varlığın segmente edilmesini, ayrıştırılıp katlara ayrılmasını beraberinde getiren, Uzak Doğululara (Afrikalılara, Avustralya, Kuzey Amerika yerlilerine vb.) uzak olduğu gibi, Amazon yerlilerinin de aşinası olduğu bir ayrım değildi. Emek ile paranın, bitki ile kütüğün, bilgi ile datanın, bellek ile enformasyonun ayrıştırılması da bu segmentasyona dairdi. Duyusal olanı (ses) ve olmayanı (anlam) birbirinden ayrıştırmak ve iki farklı varlık düzlemi olarak karşı karşıya getirmek yerine her somut varolanın ayrışmamışlıkta olduğunu düşünen, düşünceyi varolmadan ayrıştırmayan bir anlayışa sahipti askeri finans kapitalizminin dünyasından çok farklı bir dünyada yaşamış olan Amazonlular. Düşlemekle düşünmek aynı etkinliğin halleriydi. Bugün iklim değişikliği, petrol şirketleri, tarım endüstrisi ve *ayahuasca* turizmi gibi nedenlerle Amazonluların dünyası da *kökten* değişmekteydi.

Ses ve anlam ayrı düzlemlerde değildi, ses önce bir bedene, sonra bir dile aitti. Farklı diller konuşanların sesi aynı kaldığından, hangi dilde konuşulduğu anlaşılmadan, konuşan kişi sesinden tanınırdı. Sözcükler anlaşılmadığında bile konuşanın ses tonuyla, rengiyle ve ritmiyle belirmeye başlardı anlam. Ressam gibi gören birinin bir süre baktıktan sonra Çin alfabesi okuyabilmesine benzerdi bu.

Amazonların büyük bir bölümünde ise *imge, kene denen, aynı anda duyulan ve görünen çizgilerin oluşturduğu desenlerin alanında kendini açardı.* Dua ve şifa desenleri oluştururdu çizgiler, hedefleri olmadığı gibi çıplak gözle görünürlükleri de yoktu, Çin tıbbının görünmez enerji hatlarını andırırlardı. Vizyon sözcüğü, dünyalar arasında ayrım getirmeyen bir gözün (ya da beynin) gördüğüne dairdi, gözle görünmeyen dünyanın eşiğiydi vizyonlar, göze değil bedene, hücreye, kalbe kaydedilen imgelere benzerlerdi. Yerliler sokakları, duvarları, seramikleri, dokumaları, giysileri, bedenleri süsleyen bu desenleri yazı

ya da nota sistemi gibi okumaya kadirdi. Çizgiler çoğu zaman *ayahuasca* (*banisteriopsis caapi*) ve *chakruna* (*psychotria viridis*) yapraklarından elde edilen bir karışımı içince belirirdi. Kanoa denen kalın çizgilerle daha ince olan kene'lerdi bunlar. Bugün bu her iki çizgi türü için de kullanılan sözcük, sinestetik bir çizgi fenomeniydi, çizgi doğrusal değildi ve tecelli her zaman cilveli, ben her zaman ötekiydi.



Peru'nun doğusunda yaşayan Piro halkından söz ederdi antropologlar: okumayı ve yazmayı öğrenen ilk yerli, gazetede satırların ona seslendiği, yazı onunla konuştuğu için okuyabildiğini söylemişti. Tim Ingold'un, Howard G. Charing'in ve diğerlerinin Shipibo-Conibo'lara dair söylediğine göre, Shipibolar kene dedikleri çizgilerin desenlerine, renklerine, seslerine bakarak onların barındırdığı müzikleri ve *icaro* denen ilahileri, *arkana* denen koruyucu şarkıları dinleyebiliyordu. *İcaro* sözcüğü Keçua dilinde şifa vermek amacıyla duman üflemek anlamına gelen *ikaray*'dan türemişti, duman kokusuyla çimlenirdi şifa. Dünyalar arasında giden gelen dumanın aldığı yollar doğrusal değildi. *İcaro* çizgileri birer yazı ve nota sistemiydi, Shipibo-Conibo evrenbilimi bu çizgiler üzerine tesis edilmişti, doğru sözcüğü yoktu sözlükçelerinde. Sözdizimleri de duruma göre değişirdi, dilleri kinestetikti. Duyan göze görünen sesler, akustik çizgiler, bu çizgilerin renkleri vardı,

↑ Elena Valera Bawan Jisbe, *Shipibo-Conibo Halkı Covid-19 İlacı Hazırlıyor*, 2022

şairlerin de görebildiği sesler ve renkler, duyabileceği kokulardı bunlar: *A kara, E ak, İ al, U yeşil, O mavi, sesliler,/ Diyeceğim bir gün gizli doğumlarınızı da:/ Karanlık koylara, kara sineklere benzer A/ O amansız pis kokular üstünde fır dönerler./ Kır çiçeği, buhar, çadır beyazlığında E'ler,/ Benzer dik buzullar mızrağına, ak krallara;/ Gülüşüne İ, güzelim kızıl dudakların, kana,/ O pişman sarhoşluklar içindeki, o öfkeler/ Çevreler U, yeşil denizlerin çalkantısı,/ Sessizliği onca otların, yüz kırışıklarının/ Bastığı simyanın geniş alınlara damgasını;/ Kutsal Borazan O, yaban çığlıklar, gürültüler,/ Meleklerden, acunlardan geçmiş sessizlikler/ – Sen ey OMEGA, ey o mor ışığı Gözlerinin!* (Rimbaud)

Oysa yazı, matbaa, dokuma tezgâhı, çevrimiçi dünyanın birbirine eklemlenen geleneksel bilgisi iki ayrı varlık düzlemi gerektirmekteydi ki, örtülü ve gizli olan imgenin ardında hakikat gizlenebilsin. Çizgi, bu iki varlık düzeni arasına çekildiği için Batı sanatı tarihinde ayrım çizgisini *ufuk* temsil edebilmişti, ufuk da bir çizgiydi ve bu çizgiyi aşmaya, anlamı sese, görünmeyeni görünürlüğe, duyuötesini duyusala tevil etmeye kadir olan şeye sanat tarihini oluşturan yüzyıllar boyunca imge denmiş, imgenin işlevi tercümanlığa hapsedilmişti. İmge çevirmenlik değildi. Warburg'un, Didi-Huberman'ın anlayacağı gibi *imago, aletheia* ya da *diyalektik imge* (Benjamin) anlamında bir imgenin sarsıcılığının, kavuruculuğunun ve yıkıcılığının alınıp, önsel, arketipsel bir çevirmenliğe kapatılabilmesi, varlığın bu katmanlandırılması sayesinde olabilirdi: görünen imge, hakikatin kendisi değil, hakikate ileten, doğru yolu gösteren bir çizgisellik olarak anlaşıldığı için imgeler (mecazlar ve eğretilemeler) hep kendileri olmayan, ama onların kılavuzluğunda görünürlüğe gelen başka bir şeyi gösterebilmişti. *Meta/pherein*, öteye/ ötelere/ taşıma, *trans/port*, nakliye demekti. Yüzyıllar boyunca imge bu nedenle bir ikame ve temsil mantığı içinde yer alabilmişti. Ne var ki böyle tanımlanan bir imge, aslında imge değil, başka

bir şeyin suflörü gibi bir şeydi, olsa olsa ona kod ya da şifre denebilirdi.

Uzak Doğulular kadar Kuzey Amerika ve Avustralya yerlilerinin, Afrikalıların ve Amazonluların bilmediği bir ayrımdı olanla olması gereken arasındaki ufuk çizgisi ve birini diğerine tevil eden şifre. Düz ya da eğri çizgiler ve doğruluk yerine dalga boylarıyla, frekanslar ve ritimlerle yaşadıkları için dağ bir ritmi aktarabilirdi. Doğru düşüncesi, doğruluğun çizgisiyle, ritmin tekilliğe indirgenmesi demekti, çizgiler hiçbir koşulda doğrusal, imgeler hiçbir koşulda kod değildi. Çizgi, imgeyi ulaşılması gereken doğruluğa (hakikate) ileten düzlük değildi. Günün sonunda nefes ritminde buluşsalar da ritimler çeşitliydi: suların, ormanların, sinekkuşlarının, anakondaların, kalplerin farklı ritimleri ve bütün bu ritimlerin, Amazonluların bir bölümünde *kene*, bir diğerinde *kını* denen kesintili olduğu denli birbirine eklemlenen ritim çizgileri vardı. Cetvelin ve egemenin olmadığı bir dünyaydı bu. *Kene*, bitkilerin bilgisiyle çizilen bir tür haritaydı, her bir *kene* bir başka frekansa denk gelirdi. Dünyanın birçok yerinde, bir durumdan diğerine geçene, evlenene, ölene yakılan bir bitkiydi *kına*, kını ve kene ile bir tür etimolojik bağlantı içinde olsa gerekti, kına bitkisinin birçok cinsi, birçok türü vardı. Ön ve Orta Asya'dan tüm dünyaya yayılan sözcüğe *hinnā, alhena, alcanna, ḥna, Henna, ḥéna, kinna, ḥena, ina, hena, quinaquina/ kınakına*, Pano dil grubunda bile *kını* denmekteydi. Bitkiyle çizgiyi, şifayı ve boyayı yan yana getiren, farklı çağlarda, kıtalarda ve kültürlerde benzer sesle karşılanmış olan bir isimdi bu. Kökboyagiller (*rubiaceae*) ailesinden bir ağaçtan elde edilen kınalar Amazonlar'da seremonilerde, Anadolu'da bayramlarda, kutlamalarda, düğünlerde, ölümlerde yakılıyor, bir yerden başka bir yere gitmenin, geçişin çizgilerini çiziyor, yaşayanın ve ölenin eline, ayağına, yüzüne sürülüyor, damarları boyanıyor, kefenlerin içine serpiliyordu. Ölüm oruçlarının ve direnişin

haritasını çizmek için yakılmışlığı vardı. Kına, bedenin kendisine dışsallaşmasının, bedenin kendisini proteze dönüştürmesinin çizgisiydi.

Örneğin Peru'da, Amazon ormanlarında yaşayan Shipibo-Conibo kabilesi şifacıları, ağaçları resmi kayıt defterlerine, doğum ve ölüm kütüklerine çevirmez, ataları ve şifacıları bilirdi. Evren bir bütündü, eşref-i mahlukat itibar edilen en değerli canlı değildi. Aslında insanlar sadece kara canlıları da değildi; hava sayesinde yaşarlar, atmosfer sayesinde soluk alırlar, ağaçlarla aynı yaşam alanını paylaşır, başkalarının fotosentezi aracılığıyla yaşarlardı. İnsan evrenin ve ormanın parçasıydı, kendisini, düşüncelerini ve duygularını diğerlerinden ayrı deneyimlemesi yanılsamacıydı. Ağaçların dünyasında ve ağaçlardan geçerek yaşayan canlıydı. Ağaçlar kabilelerden bilge ve eskiydi, orman mutfaktı ve eczaneydi. Ağacı yontan bıçağın silaha dönüşebilmesi, sevgiyle okşayan elin boğaza sarılabilmesi neyse, ilacın zehre dönüşebilmesi de aynı şeydi: *pharmakon*. *Tekhne*'nin tekniğe ve teknolojiye dönüşmesi, ilacın zehir olarak kullanılmaya başladığı an mı gerçekleşmişti? Protein ve gıda değeri yüksek koka yaprağı (fizik) laboratuar ortamında kokaine (metafizik) çevrilmiş, diğer şifalı bireşenlerinin yanında dimetiltriptamin de içeren *chakruna* bitkisinin içindeki molekül ekstre edilerek kısa süreli bir kozmik seyahat tecrübesi (dolayısıyla uyuşturucu) olarak piyasaya servis edilebilmişti. Grafenden yapılması tasarlanan uzay asansörü ile anında, dosdoğru, şifacının ve kabilenin kolektif katkısından yoksun, Yakup'un merdiveni gibi dümdüz bir çizgiyle kozmik yolculuğa yükselmek, Amazonluların değil, yüzyıllardır süregelmekte olan bambaşka bir geleneğin, *rectitudo*'nun eseriydi. Kabilelerin şifacıları güç bitkisi, (asıl hekim olan) *ayahuasca* ve onunla beraber içilen (yine hekim olan) diğer ağaçların, bitkilerin (*noya rao, bobinsana, chiriksanango, huara caspi, ayahuma*, vb.)

yardımıyla gördükleri çizgileri okumayı kuşaktan kuşağa aktarılan bilgiyle öğrenmişti. Algıların beklentiler doğrultusunda çalışmasını kıran bu bitkiler, beklentisiz karşılaşmaya izin verince, bulmayı beklenenle, bulunan arasındaki uçurumu açar, peşin hükümlerimizden sıyrılmamızı sağlayan, bizi tokatlayan imgeler sunarken, kendinin ötesine sıçramaya dair yüksek bir haz verirlerdi. Sanat denen alana sıkıştırılan imgelerin yaptığına benzerdi yaptıkları. Kişinin bağımlısı olduğu benlik duygusu kırılana, bitkinin desenlerini giyinene değin sarsarlardı insanı. Çoğu zaman şimşeği ve hatıra boşluklarını anıştıran, kimi yerde kesintili, kim yerde kesintisiz, kimi yerde sarmallanan, tekrarı permütasyona ve kombinasyona dönüştüren desenler olabilirdi bunlar (bitkilerin etkileri sadece bunlardan ibaret değildi), Çin tıbbındaki meridyenleri okumayı bilen hekimler gibi bedenlerin ve şeylerin çizgilerini okur, vizyonlarda karşılaştıkları desenlerin, titreşimlerin oluşturduğu dokuları görsel ve işitsel olarak gözleyebilirdi Amazonlu şifacılar, vizyonlar titreşimdi. Sinekkuşunun ruhu olduğu düşünülen pino'nun gagasıyla yazdığı desenler, akustik ve görsel izleri ipliklere dönüştürür, birbirine dokur, birbirine dokunurdu (Ingold). Kendi oluşturdukları düğümleri çözen ve aşan *meshwork*'lerdi bunlar, dokular salyangoz izleri gibi dolanır, salyangoz izleri gibi silinirdi. Yazma ve dokuma, görme ve duyma, ses ve anlam, aynı jestin hareketiydi. On yedinci yüzyıl Lyon'undaki dokuma tezgâhlarındakiyle isim benzerliği dışında bir ilişkisi olmayan ağlardı: anlam, görsellik ve işitsellik dokunun içindeydi. Seremonilerde şifacı sesin desene dönüşümünü ve bedene sirayet edişini kaydederdi. Kalben bağlanmak şifa getirirdi: *record, recordare. Ayahuasca* sözcüğü ruh, ata ya da ölü insan anlamına gelen *aya* ile *asma*, sarmaşık, ip anlamlarına gelen *huasca*'nın bireşiminden oluşurdu, ruhların sarmaşığı/ asması ya da ölülerin ipi olarak bilinir; bu iple sinekkuşunun çizdiği düşünülen

çizgileri hem duyarak hem görerek kaydederdi şifacı.[32] Ölümün olumsuzlanmasına, yokluğun inkarına, çukurun doldurulmasına değil, hiçbir şey olduğu an her şey olabilen ölüme ve boşluğa teslim oluşun kaydıydı vizyon. Ölülerin ipi, Kuzey Amerika yerlilerinin düş kapanları gibi bir tür kapandı, ölmüşleri, ama ölmeden önce öldürülmesi gereken düz, doğrusal, hedefsel ufuk çizgilerini de kapardı.

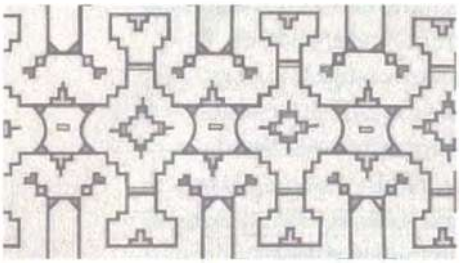
Ataların, ağaçların bir tür akustik aynası olan vizyonları ve şarkıları korumak, yaşayanların yeryüzüyle iletişimi, armağanı ve sorumluluğuydu. Shipibo-Conibo'lar geçmişi bugünden, ölümü yaşamdan fazla sevdikleri için değil, yeryüzünün yüksekliği ve derinliği, hatırı ve hatırası olmadan yaşayamayacakları, imgesizliğin imgesinden bugüne bağlanamayacakları için bu sorumluluğu taşır, yerin yüzünü yere iade ederdi. Amazonlarda çizgiler bu bağla bağlar, bu bağla bağlanırdı. David Hilbert'in soyadını taşıyan geometrik desenlere, Hilbert eğrilerine benzeyen kayıt çizgileriydi bunlar, Shipibo-Conibo'lar onlara *kene* derdi: her biri bir başka ritmi ifade eden *teyen kene, xao kene, pechikonan kene, bero icha kene, peto kene, beibanan kene, ponte kene, maya kene, koros kene, manaxawe kene, kokoro jina kene*. Bir kenarı birim uzunluğunda olan, dört eşit parçaya bölündükten sonra birbirine bağlanarak bir yol oluşturan, her seviyede daha karmaşık ve daha ayrıntılı bir eğri ortaya çıkaran, sonsuza uzanan fraktal desenlerdi Hilbert eğrileri. Matematiksel analizde, iki ya da daha yüksek boyutlu bir düzlemdeki kare ya da küp şeklinin tamamını doldurabilen, sonsuzluk kavramını barındıran

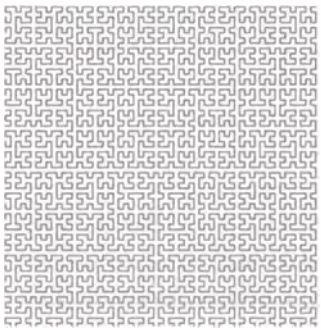
---

32 Laurent Rivier & Jan Erik Lindgren, "Ayahuasca The South American Hallucinogenic Drink: An Ethnobotanical and Chemical Investigation", *Economic Botany*, 26/2 (1972), s. 101-129; Metzner, "Introduction: Amazonian Vine of Visions", *Sacred Vine of Spirits: Ayahuasca*, Park Street Press, Vermont, 1999, s. 1.

eğrilerdi bunlar, boşluğun içini, boşluğu da görünürlüğe getirerek kaplar, ne kadar karmaşık bir şekil alırlarsa alsınlar, karmaşık bir fraktalin tek bir çizgi halini alması gibi, eğri denmelerine karşın eğri sözcüğünü ihlal ederlerdi. Sonsuz bir tekrarı tutan, sonsuza uzanan fraktallerden bir ritme sahipti bu doku. Yapraklarda, ağaçlarda, yılanların, balıkların pullarında, bukalemunların, kaplumbağaların üzerinde, bir deniz süngerinin dokusunda bu desenleri görebilmek mümkündü, belki de şimdilik sadece Shipibo-Conibo şamanları ve diğer şifacılar seslerini duyabilseler de şekiller durmaksızın titreşiyor, bütün varlıklara sürekli sesleniyordu. Çeşitli canlıların beyinlerinin işitsel kısımları, görsel bağlantılar oluşturabilir, çaya batırılan *madelaine* yitik zamanın peşinden koşturabilir, Rimbaud'nun heyecanıyla harflerin rengi, renklerin sesine kıvrılabilirdi. Belliydi ki *kene*, fraktal sistemlerin sese dönüşmesiyle, vizyonun sesle sinesteziye girmesiyle ilgiliydi. Çizgiler sadece doğrusal olmamakla kalmıyor, çizgi olarak bile kalmıyordu. İslam tezyinatında, cami kubbelerinde ve mukarnaslarında, kilise vitraylarında da sonsuza uzanan bu desenleri görebilmek mümkündü, olasıydı ki şamanlar onların da sesini duyabilmekteydi, doğayı taklit ederken doğayı tamamlayacağına doğayı kendine iade eden bir *tekhne*'ydi belki bu, bir tür büyü tekniğiydi. *Pharmakon*: zehri şifaya çevirebilmesi bu yüzdendi sanki. Her neydiyse, *rectitudo*'dan çok başka bir şeydi; kimi zaman insan bedeninin yapı taşlarının maddeyle ne denli iç içe olduğunu, bir bitki ile aynı fraktallerin nasıl parçası olduğunu, çizdiği her çizginin, yazdığı her desenin sonsuza nasıl uzandığını öğrenmişti Shipibo-Conibo'lar ve *ayahuasca*'yla çalışan diğer kabileler. Marey'in çağdaşı Peano 1890 yılında bu sürekli devam eden deseni keşfettiğinde ve 1891'de David Hilbert, eğrisi ile matematik diye diğerlerinden ayrıştırılan alana yeni bir desen daha kazandırdığında, Amazon ormanlarında

yaşayan Shipibo-Conibo şifacıları ve diğerleri, girdikleri derin meditasyon hallerinde karşılaştıkları vizyonların, titreşimlerin oluşturduğu dokuları ve desenleri görsel ve işitsel olarak Hilbert eğrisi gibi sonsuza değin uzatmakta, desenlerin tıkandığı noktada hastalıkları teşhis etmekte ve iyileştirmekteydi. Kene, tekniğe ve teknolojiye dönüşmemiş, doğruluğu buyurganlıkla dayatmamış olan bu çizgilerin kendilerine iade edilmesinin ismiydi. Teknolojiye dönüşmemiş *tekhne*'ye büyü derlerdi. Büyü, imgenin bir başka ismiydi, henüz olmayanı açardı.





Kadınlar kene çizgilerinden kilimler, giysiler, örtüler dokur, grafenden kurşun geçirmez yüz boyalarının yapıldığı bir çağda erkekler ve kadınlar yüzlerine ve bedenlerine kene çizgilerinden dövmeler yapardı. İzlerin ipliğe ve dokumayı aşan bir *meshwork*'e dönüşmesine örnek gösteriyordu Tim Ingold *kene*'yi. Zikzak çizgiler eskiden Shipibo-Conibo köylerinde duvarları, yolları, seramik eşyaları kaplardı, bugün vahşi turizm ve kapitalizm orman köylerinde de geriye dönüşü olmayan biçimde geleneğin felakete uğramasına yol açmaktaydı. Bir yanda doğrudan aya çıkabilecek asansörler, saydam, katlanabilir, süper kuantum bilgisayarlar, distopik çizgi kentler, herhangi bir yerde, çevrimiçi olabilen akıllı lensler, karbon kapitalizm, diğer yanda her şeye rağmen çizgileri kendine ait, ataları olan bitkiler tarafından aktarılan çizgilerin doğrusal olmadığı çizgi dışı yerliler vardı. Hâlâ. Çizgilerin her biri yerli için bir titreşim, dalga ve



ses anlamına gelmekteydi, Shipibo-Conibo'lar bu çizgilerin oluşturduğu desenlere bakarak onların barındırdığı şarkıları duyabilir, onlara söyledikleri şarkılarla, çizgilerle iletişime geçebilir, çizgilerden koruyucu enerji bedenleri oluşturabilirlerdi. Çizginin fiziksel bir bedeni, rengi ve dokusu vardı, yaşamın parçası, örtük matrisiydi. Şifa seremonilerinde söylenen *icaro*'lar ya da *arkana*'lar, dualar, bu desenlerin birer nota gibi okunabilmesiyle ortaya çıkmıştı. *Ayahuasca*'nın vizyonları dudaklara ulaşınca çizgilerden çıkan şarkıya verilen isimdi *rao bewa* ya da *icaro*, bitkilerin ruhuna seslenirdi. *İcaro*, bitkinin izini taşıyan, bu izi ipliğe dönüştüren, havada da eğiren ve büken bir imgeydi. *İmago*. Şarkı hastanın bedenine sirayet edince iyileşme süreci başlardı. Çizgi Amazon'da doğru ve düz değil, kesintiliydi ve kırıktı, müzik partitürü ve yazıydı, göze görünen yazının sesi ve anlamıydı. Önce görünür, sonra yazı olur, kene'nin çokanlamlılığı çizgilerle aldığı yol arasındaki arayüzün çağrışımlarında yatardı. *Shipibo-Conibo düşüncesine göre çizgiler varlıkların hareket ve seyahat ettiği, birbiriyle iletişime girdiği ve bilgi ve güç aktardığı bir yapı oluştururdu. Her makro ve mikro düzeyde olan yollardı bunlar. Gökyüzünde saman yolunun çizgileri olarak düşünülürdü kene. Ormanda nehrin yılankavi akışıydı.*[33]

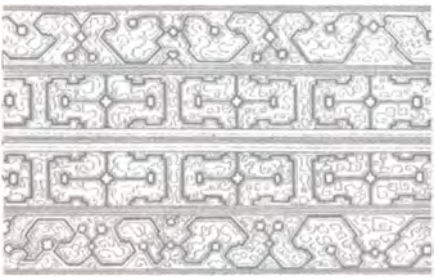
↖ Sara Flores, Shipibo-Conibo, kene

← Hilbert eğrisi

↑ Bedeninden sesler yükselen dansçı Yuruparí, Desena kabilesi sanatçısı Luiz Lena çizimi

33 Luisa Elvira Belaunde, *Amazonia* içinde, Kataryna Botonova & Quinn Latimer (der.), Sternberg Yayınları, Culturescapes, Basel, 2021, s. 316.

Bitkinin yüzüydü ve kaydıydı. Bitki onunla iletişime, *com/municacion*'a girince insanlara bilgisini aktarırdı, bitkilerin insanlardan yaşlı bir ruhu, büyük bir bilgisi vardı, Amazon evreninin haritasıydı. *Yıldızlar ve ağaçlar secde ederdi.* Plantasyon yerine bitki ve *record:* bir tarafta kayıt altına alma, diğerinde kalben bağlanma vardı. *Ne olur beni görmeden geçip gitme/ ben taş kesildim ama sen şarkı söyleyebilirsin:* birinin dayatması, diğerinin şarkısı vardı. Tuz ruhu olsun, ruhu olsun: birinin –ruhsuz– tartısı, diğerinin şarkı olan ruhu vardı. Brancusi'ye, Tenger'e, Alpar'a, Horn'a, kendiyle beraber kendi olmayan diğer ruhu da görünürlüğe getiren imgelere eklemleniyordu şifacının şarkısı, madenlere inen, altın sarısı kanatlarıyla çırpınan kanaryalar gibi öte dünyalardan, ışığın sesinden gelen, uçmak için yaratılmış dualar, felaketin olduğu denli şifanın habercisiydi. Hastalık ve felaket olmadan şifa gerekmezdi. *İcaro*, gelmiş ve geçmiş felaketlerin hatırasını tutarken hatıralar ona yapışmayabilir, kalmış olanların duygusundan silkinebilir, yıldızlara doğru süzülebilirdi. İmge ve *icaro*, bu nedenle çağdaştı, *con/temporary:* çağının içinde ve dışında ve çağına aykırı olan, çağının dilini konuşurken çağ/dışı dilleri de hatırlayan, aynı anda bir araya gelmesi imkânsız denen fazları, tempoları, ritimleri bünyesinde buluşturan, zaman katmanlarını biriktiren, biriktirdiklerine yapışmayan, geçip giden zamanların ismiydi *con/tempus*... Eğer imge bunu yapamaz, unutursa, kendini farklı zamanlarla dolduramaz, tek bir zaman çizgisinde





donarsa hastalanır, ölmüş olanların ve olmayanların ruhlarıyla konuşamaz, ses çıkaramaz, şifa veremezdi: *kıvılcım patlayıcıya ulaşmadan fitili kesmek gerekirdi.*

Bizim Batılı dokumalarımız ya da desenlerimiz nota gibi okunmazdı ama deneyimli bir örücünün dakikada yaptığı altmış hareket, kalp ritmiyle aynı sayıdaydı, gözün her birini takip ettiği ilmeği altmış hareketle yapardı el. Örücünün dikkati ve özeni, mütemadi bir şekilde ilerleyen bu harekete eşlik etmesine bağlıydı, gözüyle ve eliyle koordinasyon içinde olmayan bir örme biçimi yoktu, bir tür ritim etüdüydü örme. Sessiz bir müzik olan örmenin ritminde yineleme, yenilemeye yol açardı. Ritmin kavranması, tekrarları ve tekrarların ürettiği farkları yakalardı. Hiçbir tekrar, bir diğerinin aynısı değildi, her tekrar, yeni bir fark içerirdi. Ritim, tekrar eden örüntüler arasında oluşan farklılıklarla biçimlenirdi. Tekrar eden, farklılık gösterendi. Ellerinin ne yaptığını düşünmezdi örücü, gördüğüne yoğunlaşır, gördüğüne dalar, şifacının hastalıkların izini sürmesi ve iyileşmenin geleceğini kestirebilmesi gibi, yünün izini takip ederken bitecek olan örgüyü, elişini görürdü. Örgü örerken ördüğü yumağa benzediğini düşünen kadınlar vardı: kazağa dönüşmeyi bekleyen yumak gibi bedene dönüşmeyi bekleyen yapı taşları, karbon, su, organik madde vardı. Kazağın yünü, dokumanın deseni yeniden yumağa geri dönebilirken, beden onu oluşturan elementlerin bütününe, toprağa geri dönecekti.[34] Eski Anadolu erenleri gibi Amazonlular da yaptıkları her şeyde, attıkları her adımda yaşadıkları mekânın, ormandaki ağaçların bilgi sahibi olduğunu, ataları olduğunu, onlardan öğrenmeyi, onlar gibi

↖ Kene çizgileri

← Yüksel Arslan, *Arture 651, E. Varèse*, 2008, Yüksel Arslan varisleri kolesiyonu

34 Bernadette Murphy, *Zen or the Art of Knitting*, Adams Media Corporation, Avon MA, 2002.

olmayı, ormana dönüşmeyi düşler, kendilerini ormandan ayrı görmez, ormanın nabzıyla hareket ederdi. Göğün nabzıyla uçardı kuşlar. Kapitalizmin ritmi, dokuma tezgâhıyla kalp ritmine meydan okumaya, montaj hattıyla ormanın ritmine savaş açmaya mecburdu. Aritmi, bu uyumsuzluktan ve savaştan kaynaklanan bir bozukluktu: kalp ritmi bozuklukları, kalp atışlarını düzenleyen elektriksel sinyallerin yanlış ya da düzensiz iletimi nedeniyle ortaya çıkardı. Hatalı sinyal iletimi, kalpte çok hızlı (taşikardi), çok yavaş (bradikardi) ya da düzensiz atımlara neden olur, yıkım, yapımı aşardı. Ritim bozukluğu sırasında kalp bedene yeterince kan gönderemez ve bu durumda nefes darlığı, bayılma, baygınlık, dahası ani ölümler olabilirdi. Yeryüzünün de bedeni vardı, kalp ritmi bozukluğu yaşayanlar (tıbben) göğüslerinde kuş çırpınıyormuş gibi hissederdi. Kanaryalar ve sakalar sinyal vermekteydi. Yeryüzü kalbini ihmal etmişti, şaman bu kalbi tedavi ederdi. Dünyanın iyileşip iyileşmeyeceği belirsizdi ama şifa, çevrimiçi karbon kapitalizme karşı yürekliydi.

Elbette ritmin olduğu her yerde, ormanlarda da çöllerde de, örmede de dokumada da tekrar, ölçü, hesaplanmış ve öngörülen yükümlülük, tasarı vardı,[35] ritim sözcüğü de aynı anda ilaç aynı zanda zehir olabilirdi, olmuştu, olmaktaydı. Ne var ki ritmin tekrarında ve ölçüsünde, Brancusi'de, Tenger'de, Horn'da, Alpar'da, Friedlaender'de, Amazon yerlilerinde olduğu gibi, *rectitudo*'nun ölçümlemesini aşan, ölçülemez olanı da kendine katan bir açığa çıkarma vardı; Eski Yunanlıların anladığı anlamda *aletheia* sözcüğüne uygun, her türlü doğruluğun dışına fırlatan bir ölçüsüzlük içerirdi ritim. Kene de bunun kanıtıydı. Lefebvre birçok düşünürün anlasa da kullanmadığı ritim sözcüğünü, tekrarın aynılaştırıcı mekanikliğinden farklı olarak ölçülemez olanı, tekrardan farklılık doğuranı düşünen bir yerden dile

35 Lefebvre, *a.g.y.*, s. 8.

getirir, nicelik bazen nitelik yaratabilirdi. Kapitalizm ise tercihini her zaman devinimsiz ve yaşamsız olandan yana kullanmak zorundaydı. Kalp durduğu zaman kalpte elektrik akışı durur, elektrokardiyagram çizgisi dümdüz olurdu. Kapitalizmin yazdığı yazı bu nedenle sessizleşmek, kaydı unutmak, bellek data olmak, öldürmek zorundaydı.

X.

"Kutsal ot, toprak ananın saçlarıdır ve bu otları örmek, onun esenliğine duyduğumuz yakın ilgiyi gösteren bir gelenektir. Üç şeride ayrılıp örülen otlar, iyilik ve minnetin simgesi olarak hediye edilir."
Robin Wall Kimmerer

Göçmen bir kadının kaçarken teknede ağırlık yapmasın diye kestiği saçlarının fotoğrafını gördükten sonra hiç tanımadığı bir kadının saçlarını örmüştü Fulya Çetin, her iki taraf için de dinginleştirici bir ilişkiye dönüşmüştü örme: mülteci olmaya zorlayan kapitalizmin içinde, bradikardiye düşmeden kalp atışlarının yavaşladığı bir meditasyon ritmini yakalamıştı sanatçı. Örme pratiğini iki yıl gibi uzun bir zaman boyunca çizdiği 517 kurşunkalem desene (saç örme) ve bir dakikalık bir videoya yaymış, örmenin (85 dakika), çizmenin (2 yıl), seyrin (1 dakika 2 saniye/ kesme) ömürlerini dolamıştı birbirine. İçi içe geçmişti örmenin ve kesmenin ritmi. Saçların uzama zamanı, saçları örme zamanı, saçları çizme zamanı, saçları kesme zamanı, videoyu kesme zamanı: yıllarla dakikalar süperpozeydi, üst üsteydi bir imgede. Montaj hattıyla video montajı birbirinden farklıydı: biri düzlüğü ve doğruluğu sonsuzluğa uzatmak isterken diğeri çizgiyi keserdi. Yaşamda kalmak için saçlarını kesen kadın, yaşamda tutmak, yaşama bağlanmak için kurşunkalemle çizilmiş saçları kesen video, güncelliğini ve çağdaşlığını, kesme sayesinde kazanan imge, zamanların beraberliği anlamına gelen

→ Fulya Çetin, *Karabiber ve Saç*, 2021

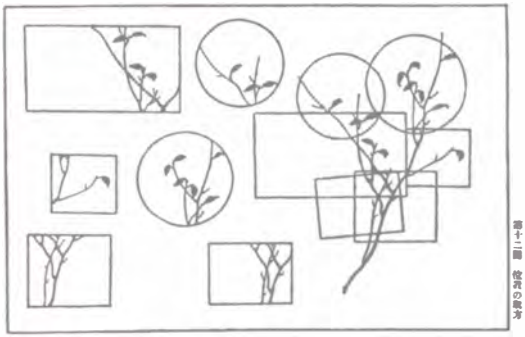
çağdaşlık… *Con/tempus, con/temporary*, yaşam uğruna yaşamdan kesilen, kesitlenen, saklanan, belleğe davet, hatıraya armağan edilen faz kaymalarını ve zamanları barındıran, Japonların *kesme-uzay-zamanı* dedikleri, kesmeye benzeyen bir şeyin, yaşama ağırlık yapmasın, yaşam canlansın diye yaşamdan kesilen canlılığın diliydi: 切れ, *kire*…

Aslında çizgi her zaman, sonsuza değin uzayıp gitmek istediği zaman da, kırık ve kesikti. Canlılıktan canlılığın kesildiği videonun ve sinema nedeniyle oluşmuş beklentilerin tersyüz olduğu, düz olmayan filmlerin diline de benzer, onların montaj yapılarına benzer bir şekilde çalışırdı *kire*.[36] *Yapıldığı şekliyle klasik sinemayı bıraktım. Aslında, artık çok ilgilendirmiyor beni; televizyonda da olsa, büyük bir ekranda veya* Netflix'*te de olsa. İlgilendirmiyor beni, çünkü dümdüz. Benim için yeryüzü düz değil* demişti Godard ölmeden önce, eğer reji sinemanın bakışı ise, montaj onun kalp ritmiydi (Godard). Geçen yüzyılın başlarında (sesi, görüntüyü aynı anda içeren, *kene* gibi yazı diye okunan) sinemayı kesme ve montaj ilkesi (kesmeye kurgu denirdi) diye düşünen Ayzenştayn, Çin ideogramlarının da kesme pratiğiyle çalıştığını, kesilen her bir çizginin başka bir anlama yol açtığını



36 Jean-Luc Godard'ın verdiği son söyleşi, *Medyascope*, 22 Eylül 2022: https://medyascope.tv/2022/09/17/jean-luc-godard-ile-son-soylesi-konusamayiz/

yazmıştı. Matbu hale geldiğinde bile ses ile anlamı birbirinden ayrıştıran bir dizge değildi ideogramların düzeni. Her bir kesme eyleminde görsellikle beraber değişen bir sesin, ideogramı Amazonlar'daki *kene* ile yöndeştiren bir yanı vardı, görsellik ve ses aynı anda açılırdı, ideogram da *kene* gibi okunan bir yazıydı, metinlerin sesi vardı. Sinemada kesme ya da montaj ilkesi, neredeyse Çin'den ya da Japonya'dan alınmış bir *tekhne* gibiydi, Japonya'da resim dersi Batılı ülkelerdekinden farklı verilirdi; beyazlar çocuklara bir boş beyaz sayfa verir, öğrencinin sayfayı doldurmasını beklerken ideogramla yazan ülkelerde hocalar, öğrencilerine dünyadan kesit almayı, dünyayı bir kadrajda kesmeyi önerirdi.[37] Çizgiye ve sınıra dönüşmeden kes dünyayı: çizgiyi sürdürmek değil, kesmek dirimseldi. Başka bir ülkede, başka bir yerellikte ve başka çağlarda kat etmek, kesmek sözcüğünden gelen kat'ı sanatı da kağıdı keser ve oyar, kağıdın boşluğunu satırlarla dolduracağına ortaya çıkarır, marj yaratır, satırlar kat'ı boşluklarının içinde yer alırdı. Sadece kesmek, ara vermek, bir şeyden noksan bırakmak değil, yol almak, başka bir yere varmak, bir yeri geçmek de demekti kat etmek. Bahçe peyzajı gibi kesilen kağıt peyzajları yapılmıştı yüzyıllar boyunca Osmanlı'da, kire'yle yöndeş bir yaklaşımdı bu.



37 Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", *Film Form*, Jay Lenda (yay. haz. ve çev.), Harvest/HBJ, New York-Londra, 1977, özellikle s. 28-45.

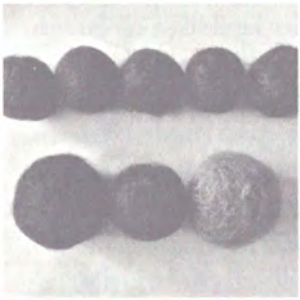
Amazon yerlilerinin *kene*'si de budanan ağaçlar ya da bonzailer gibi çizgiyi keserdi. Kesilerek, çatallanarak, sarmallanarak sonsuzca çoğalan çizgilerden oluşan evren, evlerin iç ve dış duvarlarını, dokumaları, seramikleri, giysileri, vizyonları kaplardı. Yüzeyin bir bölümünü eksiltmek ya da çizgilerin yer aldıkları yüzeyi genişletmek ya da çizgiye ortadan başlamak bir şey değiştirmezdi. *Kene* kesitleri her yerde başlayabilir, her yerde bitebilirdi, sinematografik birer kat etmeydi her biri. Calvino'nun öykülerinden birinde, kent yaşamını ayakta tutan bağları belirlemek için evlerin köşelerine beyaz, siyah, gri, siyah-beyaz ipler gerilir, ipler artık aralarından geçilmeyecek kadar çoğaldığında kentliler çekip gider, evler parça parça sökülse bile vizyonlar gibi iplerin izleri yine de kalırdı.[38] *Rectitudo*, sonu yola koyuluşunda bitmiş yapıtların ve tarihlerin, ölü doğaların çizgisiyken çizginin sonsuz kapsayıcılığı uğruna budanan çizgilerin evreniydi *kene*, çizgiler kesildikçe canlanırdı. Kesilemeyecek bir hal almışlarsa, o çizgileri ve yer aldıkları mekânları, salgından kaçar gibi terk etmek gerekirdi. *Rectitudo* kesilemez, iletişim kuramaz bir haldeydi. *Kene* çizgileri bazen düğümlenir, bazen düğümlenmez, çizgilerin ara alanlarında Peano eğrilerine, karalamalara, çiziktirmelere benzeyen meditatif, ağır, uzun metraj karalamalar, eskizler belirir, onların da hepsi bir noktada kesilirdi. Sadece çizgiler değil, ağaçlar ve saçlar da terk edilir, bırakılır ve kesilirdi, ağaçları budamak da bir kesimdi, hayatta kalmak uğruna saçlarını kesen kadınlar, yaşama bağlamak için budanan bitkilerin ve dalların kağıtta bıraktığı izleri alan, saçları bu izlerin ortasında kesen, kesilenleri ören ve çizen sanatçılar, Fulya Çetin vardı. Hapishanede topladığı kesik saçlardan örülecek yumaklar, dikilecek iplik makaraları toplayan,

---

38 Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, Işıl Saatçıoğlu (çev.), YKY, İstanbul, 2019, s. 120.

topçu birliklerinin topları gibi (*canon*) bedenleri delerek imha edeceklerine yumuşakça çarparak bedenlere dolaşan, bedenleri istila eden saçtan gülleler yapan, gülle sözcüğünün çiçekle (gül) bağını kuran, Doris Salcedo'ya selam çakan Fatoş İrwen vardı. Egemenin kuralları içeriden yumuşaklığa dönüştürülebilir, başka bir dil kurulabilirdi.





Hayatta kalmak için saçlarını kesen göçmen gibi saçlarını ipliğe dönüştürmüştü Fatoş İrwen. İplik olarak kullandığında bile çocukluktan beri iğne iplikle yaptığı şeyi yapmış, saçı kendi derisinin altından geçirmiş, kendi avuçiçlerini dikmiş, elinin derisine hasar verdiği için parmak izi almak isteyen devlet görevlilerine, kimliğinin çizgisi olan parmak izinin alınması için izin vermemişti. Rebecca Horn'un kurşunkalem maskesinin çizdiği çizgiler gibi eliptikler, eğriler, düğümler, ilmekler derinin altından ilerlemekte, *Ceza Sömürgesi*'nde derinin üzerine yazılan infaz metnini içeriden sabote etmekteydi. Parmak izleri düz ve doğrusal çizgilerden oluşmazdı, her biri kendine özgü, bir seferlikti. Düzleştirdiği her çizginin kaydını tutmak zorundaydı egemen: zamanın ritmini ele geçirmek gibi parmak izini ele geçirme yöntemiydi kimlik tespiti, biyo/metrik pasaport zorunluluğuna riayet etmemek uğruna yolculuğa çıkmayan düşünürler vardı. Fatoş İrwen biyo/ metrik (canlı/ ölçümleyici) kimlik kaydı anlamına gelen parmak çizgilerini terk etmiş, onları bozmuş, başkalaştırmış, kendi bedenine,

kendi bedeninden uzayan ve kesilen saçları dikmişti. Canlılığı, cansızlaştırıcı ölçümlemelerden kesmek gerekmiş, yaşamı yaşamdan, yaşamı ölümden kesmişti. *Kire*. Sanatçıyı öldürücü silahlarıyla tutukevine (Diyarbakır Cezaevi) kapatan memurlara karşı direnişin izine dönüşmüştü Fatoş İrwen'in kendi derisinde saç teli sayesinde açtığı, performans olarak videoya çektiği yaralama süreci ve yara izleri, devletin kimlik tespiti yapmasına ve kimlik kaydı almasına engel olan, kuşkusuz yeni cezalara yol açacak olan birer suçtu izler. Henüz belirlenmemiş olan bir geleceğin tanıklığını yaptıkları, ama geçmişe dair sakladıkları izlerin gücünü harekete geçirdikleri için imgelere ceza keserdi egemen. Noktalar (boşluklar) arasında kurduğu iletişimle bir dizge oluşturan, atkılarla ve çözgülerle ilerleyen dokumanın ya da balıkağlarının, boşlukları birbirine düğümleyen kuş kapanlarından farklı, salyangozun izine benzeyen, metin (*text*), dokuma (tekstil) ve *tekhne* sarasındaki bağlantının ötesinde örülen bir dokuydu bu. İki farklı ağdan söz etmişti Tim Ingold: navigasyon sistemi gibi amacı belli, kazanım odaklı, bağlantıları kendi düzlüğüne ve doğruluğuna yediren, birbirine bağlı cihazların ve sistemlerin iletişim kurabilmek için oluşturdukları, süreçleri hızlandıran, işlemcilerin, sermayedarların ve ilişki, sonuç ve kazanım elde etmek isteyen herkesin kısa yoldan sonuç almasını sağlayan, sosyal medyada, aynı ağda işlem yapan birkaç bilgisayarın ittifakı gibi insanların da kurduğu bağlantıların, aktarılan bilgilerin toplamı anlamına gelen bir dizgeydi bunlardan biri, *network*. Noktaların oluşturduğu çizgiler yerine birbirine karışan, üst üste binen, birbirinin yörüngesine giren, çevresinde dönen çizgilerin birbirine sıkıca bağlandığı düğümlerden oluşan, salyangozun izine benzeyen çizgilerden oluşan bir başka ağ daha vardı ki, kaçış çizgilerini

↖ Fatoş İrwen, *El dikişi*, performans videosu, 2016

← Fatoş İrwen, *Gülleler*, 2019

anıştıran (Deleuze) oluş çizgilerine benzerdi bunlar. Bağlı oldukları düğümleri aşar, çizginin yüzyıllar boyunca egemen olmuş olan doğruluğunu ve düzlüğünü, düğümlerin kesildiği bir düş ağına dönüştürür, bir başka dünyanın dünyaya sızmasını sağlarlardı: *meshwork*.

Çizginin yüzyıllar boyunca egemen olmuş olan doğruluğu ve düzlüğü, düğümlerin kesildiği bir düş ağına dönüşür, bir başka dünyanın kapanın içine akmasını sağlardı *meshwork*. Başka bir bağlamda Hale Tenger'in *dreamcatcher*'ları ya da *ayahuasca* vizyonları sayesinde açılan *kene* gibiydi Fatoş İrwen'in *meshwork*'ü, düş görerek direnen çizgiydi, direnişin ve düşün kilidini açan anahtardı. Düşünmenin, beklemenin, dinlenmenin, işbirliğindeydi, Fulya Çetin'in ördüğü, karakalemle çizdiği saçlar gibi meditatif, ağır, uzun, zamana yayılan, çizgiyi kesen bir süreçti. Bir başı ve sonu olması gereken, hedef, sonuç, üretim odaklı buyurganlığı yarar, içinden geçerdi. Çizerken ve dikerken nereye varacağını kestirmenin mümkün olmadığı, henüz görünmeyen bir şeye refakat eder, biçim olarak değilse de, etki olarak çizdiği şey oluverirdi.

Kişinin kendisinin olmadığı bir çizgiyi, düzlüğüyle kıstıran bir çizgiyi kesmek, hayat kurtarır, hayat kurardı. Kesildiği an her yere dolanırdı çizgi. Çiçekli Karabağ halılarının göbeğindeki madalyona dönüşürdü Fulya Çetin'in saç örgüsü, kuraklığa dayanıklı karabiber yapraklarının izine dolanırdı. Budanmış ağaçların, dalların, kurumadan önce alınan karabiber yapraklarının izleriydi çizgiler, yapraklar canlılıklarını kaybetmekteyken, henüz kaybetmemişken alınması gerekirdi çizgilerin. *Kire*. Eylemsiz bir eylemde, eylemsiz bir direnişte bulunurdu Fulya Çetin, Uzak Doğulular buna *wu wei*, yapmadan yapmak, Yunanlılar *acheiropoieton* derdi: Bartleby, *yapmamayı tercih ediyorum*. Bulutların ne zaman yağmur yağacağına karar vermemesi, su toplarken sadece

beklenmesi, tekneyi hareket ettirmek ve manevra yapmak için motorla değil, doğanın gücüyle, rüzgârla hareket etmek gibi bir eylemsizlikti *wu wei*, edilgen bir etkenlikti. *Acheiropoieton* ise tekniğe ve teknolojiye dönüşmeyen, çizgisel olmayan, boşluk kapatmayan, insan elini protez olmaktan kurtararak jesti sadece jeste dönüştüren bir *tekhne* biçimiydi: madde, kendi izini başka bir maddeye kendi kendine, elin değmesine gereksinmeden, asgari müdahale ile aktarırdı. İmgenin başka bir şeyi temsil etmemesi gibi, kendisi dışında bir şeyi ifade etmekten kurtulurdu bu sayede jest gibi el: *tekhne* olan yapmanın kendisi bir fazlalık, bir *surplus*, bir artıydı. *Tekhne*'nin evrenden aldığını armağan gibi evrene iade edip etmeyeceği, zehre dönüşüp dönüşmeyeceği, onunla kurulan ilişkiye bağlıydı. Çünkü "insanlığın tarihi *kendi insan olmaklığının yabancılığı* ile başlardı... Ya da *kendi yabancılığının insan olmaya başlamasıyla.* İnsan olmaya başlamanın içinde yerleşirdi şimdiye: şimdiyi açar, figürleştirirdi... İnsan, *kendi mevcudiyetinin bir yabancılık olduğundan, ama bu yabancılığın kendisine benzediğinden* başka bir şey bilmiyordu... Tasavvur edilemezi tasavvur edelim: ilk ressamın jestiydi bu. Ne bir rastlantının ne planın peşindeydi. Eli boşluğa dokunuyor, elin hareketi boşlukta kendini açarken kendinden ayırılıyor, varlığını kesintisiz bir biçimde ellemeye/eylemeye dönüştüremiyordu. Ama bu ayrıştırma, varlığını eylemenin tamlığıyla harekete geçirirdi. Böylece henüz kendi olmaya başlamadan, kendisinin dışındaydı. Kendisi olmadan kendinin dışındaydı. Gerçekte bu el, dolduramayacağı boşluğu açardı sadece. Mevcudiyetin esneyen boşluğunu yararlardı..."[39]

Kendi yabancılığını, kendinin yabancısı olarak mevcuda getirmek, kendi karanlığını kamusala açarken boşluğu yarmak,

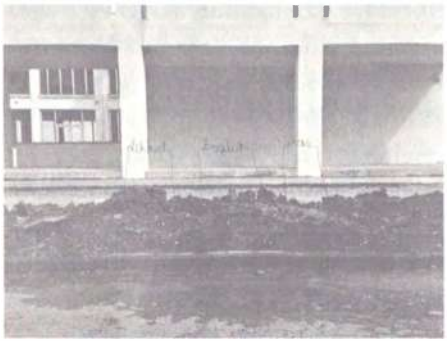
---

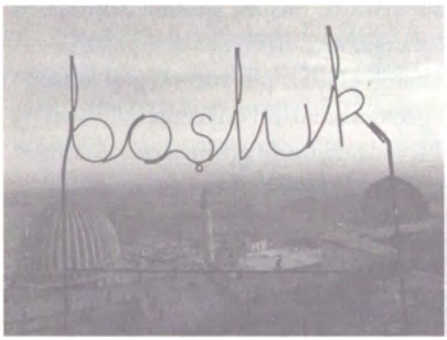
39 Jean-Luc Nancy, *a.g.y.* Dili geçmiş zaman benim metni değiştirmemden kaynaklanıyor.

boşluğu, kendinden arta kalan bir fazlalık ve noksanlık olarak boşluğa iade ve armağan etmek…: *aletheia.* İplikle iz arasındaki farkı açıklarken birinin yüzeyde biçimlendiğini (iz), diğerinin havada gerilen bir çeşit filament olduğunu (ip), havada asılı kalabileceğini söylerdi Ingold: elin dokunuşuna ve kavrayışına bağlı olarak tutulan ve manipüle edilen bir şeydi iplik. Birbirlerine geçit verebilseler de iz ile ip arasındaki en önemli ayrım; kumsalda ayak, çamurda hayvan izleri, İsa'nın suretinin çıktığı kutsal mendil gibi, iz kendini kendi kendine maddeye aktarabilirken ipliğin el sayesinde eğilmesi, el sayesinde bükülmesiydi: yüzeyi yaran şey (iz), demir bir ipliğe dönüşürdü Evrim Kavcar'ın işinde, yazı olan bir iplikti bu. *Acheiropoieton* değilse de, yapmadan yapmanın iziydi. *Dikkat Boşluk Var*'da boşluk (iz) boşluktan (yüzey) ayrışır, kendini kendine olan yabancılığıyla açılır, havada asılı kalan boşluk (demir ip) kendi kendine, bir şey yapmadan mekân açardı. Arapça *kwn* kökünden gelen *makān,* مكان, yer, var olunan yer, varoluş, konum, uzam, uzay anlamına gelmekteydi, tekvin (yaratılış) ve belki yabancısı olduğu geleceği öngörebilen kahin sözcüğü ile akrabaydı. Boşluk, *kendi mevcudiyetinin bir yabancılık olduğundan, ama bu yabancılığın kendisine benzediğinden* habersizdi. Mardin'de 8 milimetrelik inşaat demirini kendi eliyle bükemediği için bir demirci ustasından yardım aldığı, çocuk yazısına benzeyen, satır tutturamayan, eğreti kıvrılan bir çizgiyi, bir çizimi, bir yazıyı, *boşluk* yazısını sırtlanmış, kentte boşluk hissiyle nerede karşılaştıklarını sormuştu sanatçı yoldan geçenlere. İşin yazgısı kendi kendini belirlemiş gibiydi böyle: değirmenlere, terk edilmiş köylere düşmüştü yolu *Boşluk*'un. İnşaat ya da trafik tabelalarını anıştıran, ikili bir oyun oynayan, yazıya bakınca yazının boşluğu içinden geçen kenti görmekte zorlanan, kente odaklanınca yazıyı ıskalayabilen, ikisini aynı

→ Evrim Kavcar, *Dikkat Boşluk Var*, 2015

anda görebilmek için bakanın kendi merkezinde durmasını gerektiren bir işti bu. Boşluk da yazı da, kendine yabancıydı, kendi yabancılığını gittiği her yerde içinde taşımaktaydı. *Dikkat Boşluk Var*'ı farklı güzergâhlarda görüntülemiş, görüntülerden bir sanatçı kitabı (Mezopotamya ovasına yukarıdan açılan Atamyan Konağı'nda teğel gibi telle tutturulmuş bir Boşluk yazısı daha) oluşturmuştu Evrim Kavcar. *Getirin tarih atlaslarını*: tarih dersinden sınıfta kalanların, yazmayı öğrenemeyenlerin yazacağı türden bir yazıydı bu, dokumanın kendisi değil, astarı gibiydi.





Demirden boşluk iki ayrı (eski ve yeni) Mardin arasındaki bir kayanın üstüne yerleşmişti sonra, *bir kaya oyuğu alıştırıyordu kendini boşluğa* (Edip Cansever). Çocukların uçurtma uçurduğu, gençlerin içki içtiği eski Mardin'e tırmanan yolda, virajda, kör bir noktada kalan bir kayaydı bu, yerleştirmenin bir yüzü geriye dönüşü olmayan felaketlerden sonra geleneğin ardında bıraktığı boşlukla, ufukta yükselen inşaatlara, üzerine stadyum inşa

edilmiş Ermeni mezarlığına, jandarma komutanlığına, kaledeki radara, evlendirme dairesine açılmaktaydı. Eski şehirden yenisine bakınca düzünden okunan bir yazıydı bu, tersinden bakınca görünüyordu eski Mardin. *Patlayana kadar en azından iki zamanla doluydu imge* (Benjamin) ve *Boşluk* bir işlemdi, sürekli bir işlemeyi gerektirmişti. İmgeler sübut halinde değil, hareket halindeydi; imge olmak demek, hareket halinde, sürecin içinde olmak demekti. Ortasından ikiye bölünmüş bir kentti Mardin, doğrunun sınırı tarafından yarılmış, *rectitudo* içinden geçmişti. *Shibboleth*. Yezidilerin, Nesturilerin, Yahudilerin, Yakubilerin, Süryanilerin, Arapların, Ermenilerin, Kürtlerin yaşamış, yıkımların, soykırımların yaşanmış olduğu kentte *boşluk* yazısı Süryanice ya da Kürtçe değil, Türkçeydi. Türkçenin egemen olduğu, istisna hakkını kullandığı coğrafyalar vardı. Ne var ki *boşluk* yazısı, boşluğu boşluğa iade ediyor, ikiye bölünmüş kentin ortasında boşluğu boşluktan kesiyor, boşluğu görünürlüğe getirirken kendiyle de dolduruyordu. Boşluk kendini boşluğa aktarıyor, paylaşımsız bir fazlalığa, artı ürüne, lanetli paya dönüşen teknik her türlü ustalığı aradan çekiyor, sanatçı kentin kendisinin yazının içinden geçmesine izin veriyordu. Michael Heizer'in onlarca yıl önce Nevada çölünde açtığı *mevcudiyetin esneyen boşluğu* gibi, Francis Alÿs'in yeşil sınır çizgisine *mirror display*'lik yaptığı *meshwork* gibi bir işler bütünüydü bu, kentin iki yüzünü iğne deliği gibi içinden geçiriyor, kenti ipliğe çeviriyor, iplik ize dönüşüyordu: *mirror display*. Dumanın ateşin izi, sivilcenin karaciğerin semptomu, fotoğrafın görünenin yazısı ve izi olması gibi kentin iziydi boşluğun deliğinden geçen, kendi olmayışıyla, bu olmayışın yol açtığı başkalaşımla mevcuda gelen, bilgisayar ekranını perdeye yansıtır gibi bir başka yerde gösteren, *imago*...

Fulya Çetin ise bitkilerin resmini yapmaz, fotoğrafını ya da videosunu çekmez, ortasında boş bir alan kalan kağıdın üstüne

yerleştirir, bitkilerin izini çıkarırdı. *Dikkat boşluk var.* Bitkinin izi kağıda geçer, bitkilerin bilgisi bir zamanlar kendisi de bitki olmuş olan bitkiye (kağıda) sirayet ederdi. Dalların üstüne akıttığı, sıktığı özel karışımlar, sprey boyalar, çözen sıvılar sayesinde madde (dal) kendini maddeye (kağıt) aktarır, dalları kaldırınca geriye dalların bıraktığı boşluk kalırdı. Gezegenlerin hiçbir şeyin çevresinde dönmemesi, hareketsiz kalmaları ve yer çekiminin üzerlerinde etkili olmasına izin vermeleri, resim dersinde öğrencilerin boş alanı dolduracaklarına mekândan kesit almaları gibiydi bu. Fulya Çetin'in karakalemle çizdiği saç örgüsü bu dalların ortasına, ağacın izi kağıdın üstüne çıkar, dalların zamanı kağıdın zamanına akar, saça karışırdı. Sanatçının yerelliğine Orta Asya'dan gelmiş bir *tekhne* olan, su üstündeki desenlerin kağıda geçtiği ebrulu kumaş boyama tekniklerine benzerdi bu, imgelerin bir ikincisi mümkün değildi.

Tekhne, *wu wei* ile *acheiropoieton* arasında yer almak, yapmadan yaparak bir yerin yerlisi olmak Hale Tenger için de geçerliydi: *Su çatlağını bulur dedi/ Su gibi çatlağını bulabilir misin?/ Ağaçta, bir kuş olabilir misin?/ Her şeyin içinde bir çatlak var dedi/ Çatlaktan giren ışık olabilir misin?/ Yapmadan olabilir misin?*

Teknolojiye ve dünyayı ele geçirme lojistiklerine dönüşmüş olan yapma/ etme ile yapmama/ etmeme'yi, şeyleri kendi oluşuna bırakmayı aynı anda açardı Hale Tenger'in işleri: ağaçlar, kuşlar, kayalar adına konuşmak yerine onlara kulak vermek, onların dilini duymak, dahil olurken müdahale etmemek ne demekti? Bir şeyi olmaya bırakacağına kendi doğrultusunda olduran, tekniğe dönüşen *tekhne* yanılsamacıydı, dayatmasını gerçeklik diye örgütlüyor, yapma/ etme teknikleriyle gerçeklik duygusunu değiştokuş ediyordu. Yunandan bu yana insanlara, insan olmayanlara ve kuşlara müdahale etmek, onları kandırmak maharetti, Zeuxis ve Parrhasius'un yanılsamacı resim tarihini

başlatan yarışmasında yaptığı, gerçekçi denen üzüm resmine küçük bir kuş hızla kanatlarını çarpmış, üzüm tanelerini gagalamaya başlamıştı.

Evrim Kavcar'ın demirden *Boşluk*'u yapmaya yapmamakla ayna tutuyor, yanılsamacılığın ve temsil mekanizmalarının içinden geçiyor, kentin demirden izi, ateş çemberinden atlatılan arslan gibi, insan eli değmeden, yazının içinden geçiyordu. Sesin de içinden geçtiği bir yazıydı bu: kırlangıçlar uçuyor, çocuklar bağırıyor, yoldan damperli kamyonlar geçiyor, havalı fren sesleri duyuluyor, anlam bir kereye özgü haliyle geçip gidiyor, kendini her an yeniden açıyordu. Yaşama müdahale eden sonsuzluk isteği, sanatçının müdahalesi olmadan, kendini kendinden kendi kendine kesmişti *Boşluk*'tan, yerleştirmenin üstünden üç ay geçmeden iş yanmış, bükülmüş, Kafka'nın niteliksiz baş harfini anıştırır biçimde, geriye *Boşluk*'tan tek bir harf kalmıştı: K.

Budanmış dalların kağıtta bıraktığı izlerden oluşan Fulya Çetin sergisinde mekânda akustik bir iz, kuş sesleri vardı, sanatçıların kuşları yangın alarmıydı. Fatoş İrwen Dicle nehri üstünde kuşların uçuşunu filme çekmiş, videoyu, mekânın tavanına yansıttığı enstalasyona eklemişti. *Boşluk*'un K'sı kalmış gerisi yanmaktaydı. İstisna halini her an harekete geçirebilen egemen, geçmiş olan felaketlerin izini sürmez, gelmemiş felaketlerin uyarılarını duymazdı. Hale Tenger, Fatoş İrwen ve Fulya Çetin egemenin söylem düzenine dahil olmaz, yapmayı yapmamakla yüzleştirir, düğümlenmeleri aşan bir ağda birbirlerine dolanırdı. Ormanda, ağaçların arasına gerilen kuşların alçaktan uçmaya alıştırıldığı ağdan farklı bir *meshwork*'tü sanatçıların oluşturduğu, 1980'lerin ortasında Louis Sarno'nun kaydettiği müziğe benzeyen, Orta Afrika ormanlarında yaşayan bir kabilenin, Aka pigmelerinin ördüğü, miselyum ağlarını izleyerek mantar toplayan, ormandaki hayvanlara öykünerek onlarla birlikte şarkı söyleyen kadınların

şarkılardan ördüğü dokuydu sanki, şarkılar gibi işler de iç içe geçiyor, yeniden sarmallanmak üzere ayrışıyordu. Hiçbir kadının ana ses olmadığı, her birinin farklı bir ezgi söyleyerek ses haritaları oluşturduğu, ezgilerin farklılığını koruyarak birbirine dolandığı bir akustik ağdı bu: *mantar toplayan kadınlar.* Shipibo-Conibo'ların *ayahuasca* seremonilerinde de bir an gelir, herkes şifacıya dönüşerek ayrı bir *icaro* fısıldamaya başlar, sesler birbirine dolanır, ortaya dolaşık bir biçim çıkardı. Hale Tenger'in enstalasyonunda fısıldayan ses, Fulya Çetin'in ve Fatoş İrwen'in sesleriyle birleşerek her biri kendi başına olan, hiçbirinde tek başına varolmayan ortak bir ses ve imge ağına katılmaktaydı: *Ormana ağlar kurdu adamlar/ Ağaçların arasına alçaktan gerili./ Aşağıda hapis kalan/ kuşlar,/ bundan böyle yükseklere uçamaz oldular./ Söktüler ağları daha sonra/ parti başlamadan önce./ Artık sadece alçaktan uçmaya alışmış kuşlar,/ yükseğe uçmayı unuttuklarını bile anlayamadan, insana av oldular./ Ağaçta, bir kuş olabilir misin?/ Yapmadan olabilir misin?*

Ele geçirme lojistikleri, doğruluğun ve düzlüğün çizgisi, yaşamdan çokseslileği ve maddenin, ölüm olarak başkalaşımını çekip almak içindi ve bu, yerin yüzünün öldürülmesi demekti. Zamana muhalefet eden, zamansallığa meydan okuyan, yerin yüzüne bakmayan bir yanı vardı yaşamın, zamana meydan okumak, yaşamda kalmaya direnmek demekti, *ölüm gelecek ve bir gün onda senin gözlerin olacaktı.* Doğrunun sonsuza uzandığı evrende çizginin maddi olarak korunması, her yirmi yılda bir sökülüp yeniden yapıldığı için dünya mirası listesinden çıkarılan İse tapınağının ahşabına taşla betonun yeğlenmesi gerekirdi. Ağaç gövdesi lifleri belirip yok olabildiği, ağacı tahtakurusu kemirebildiği, ağaç ölümlü ve geçici olabildiği için her yirmi yılda bir tapınak sökülür, sedir kokusu ahşabın kesilmesiyle tazelenirdi. *Ahşap tapınağın bize öğrettiği şuydu: sürekli, biricik ve sonsuz zaman boyutuna girmenin tek yolu, onun karşıtı*

içinden geçmektir. Bitki dünyasının sürekliliği içinden, birbirini izleyenin, yayılanın, tomurcuk açanın, kuruyanın ya da çürüyenin parçalı ve çoğul zamanı içinden.[40] Fulya Çetin dalından kesilmiş cansızları (mimoza, erik, katırtırnağı, gülhatmi, hayıt, zakkum) yeniden canlılığa bağlar, bir tür *ikebana* (ya da neredeyse kat'ı) yaparken işlerine ölümün gözlerini katardı: açan çiçeğin dalından kesilmesi, ağacın kökünden kesilmesi, canlılık uğruna yaşamdan, zamana karşı direnmekten kesilmesi, yerin yüzüne, yerliliğe bakılması, yeryüzüyle yüzleşmek anlamına gelirdi. Japon bahçeleri gibi onu oluşturan öğeleri ne gizler ne düzeltirdi Fulya Çetin. *Kire*. Amazon, Afrika ve Avustralya yerlileri hâlâ yerin yüzüne baktıkları için yerliydi. Nehirde karşıya geçmek için köprü inşaatına girişmez, ağaç dallarını sardırır, yapmadan olabilirlerdi. Yaşamdan yaşamı kesmek, kesilene, her bir dala duyulan özeni beraberinde getirir, sonsuzu tutan bir özen gerektirirdi. *Kire. Yapmadan olabilir misin?* Bartleby: *yapmamayı tercih ediyorum*. Çizgiyi sürdürmemeyi, yeryüzüne bakmayı tercih ediyorum. Japonya'da ahlaki olduğu için (yapmamaya gayret eden her kategori her ülkede ahlakiydi) estetik de olabilen, geleneğe eklemlenen bir kategoriydi bu. *Kire* sayesinde yaşam içinde gizlenen zamansallığı yakalardı imge, artık olmayışın izi geçmişi geleceğe, cansızlığı canlılığa bağlardı. Ölü doğaya dönüştürmek (*nature morte*) yerine doğayı diriltmek, kesmek sayesinde olurdu: *yapmamayı tercih ediyorum*.

Ölümü dalından toplamak ve kesmek, kalan boşluğun izini kağıda aktarmak vardı. Yaşamın ötekisi olmayan ölüm, yaşamın içinde, çevresinde, ortasında yer alır, yaşamı başkalaştırırdı. Matbaanın, dokuma tezgâhının, analitik makinenin, çevrimiçiliğin dünyasında olmayan şey, bu

---

40 Italo Calvino, "Ahşap Tapınak", *Kum Koleksiyonu*, Kemal Atakay (çev.), YKY, İstanbul, 2023, s. 171.

başkalaşımdı. Varolanda, varolmayanın kullandığı imkânlar vardı. Fazlalaştırmak, çoğaltmak isteniyorsa, ağaçlardan, dallardan kesmek, eksiltmek gerekir, buna budamak denirdi. Kapitalizm ölümü, kesmek yaşamı büyütürdü. Daha fazla hayat için vardı ölüm. Kopuk olanın bağlayıcı gücü sayesinde *kene* sonsuza uzanırdı. Çizgiye çizgiselliğini iade eden bir jestti, geçen yüzyılın başında resmin gramerini değiştiren sanatçı (Kandinsky) öyle demişti: *Çizgi iskemle gibi bir şeydir. Resimde çizgi bir nesneyi isimlendirmek amacından özgürleşince, içsel tınısı yan rollerle zayıflamaz ve bütün gücünü kazanır.*[41] *Acheiropoieton* jesti elden özgürleştirip, jesti jeste iade eder, ona bir şeye gönderme yapma yerine bir şey olma özelliğini geri verir, çizgi kendini bulur, sesi, anlamı, görselliği, yazmayı açar, dünya kurardı. Montaja belki bu nedenle kesim değil, kurgu denirdi. İmge ile simge arasındaki fark buradan hareketle açılırdı. Simge kendiyle sabit, gül ve bülbül gibi kendi olmayan bir şeyin ifadesi ve temsili iken, imge her seferinde satırdan taşar, çizgiyi keser, ezberi bozar, kendini yeniden bir başka biçimde var ederdi. Kesilen çizgiyle beraber ses ve anlam değiştirirdi ideogram çizgileri, *I Ching* gibiydi. Başkalaşımı sağlayan ve tutan şeydi çizgi. Fizik ve metafizik, varlık ve varoluş, orası ve burası diye evreni katlandırmaz, araya sınır çekmez, imgeyi (imge olmayan görüntüyü) birinden (metafizik) diğerine (fizik) çeviri yapan, görünene tekabül eden (*homoiosis, adaequatio*) bir yere hapsetmezdi.

Çelenk gibi boşluğu saran, boşluğu taçlandıran hıyat ağacı izleriyle silikleşen bir olmayışı ödüllendirirdi Fulya Çetin, solan ve koyulan iki rengi degrade ederdi. Çifte bir boşluğun renkleriydi bunlar, dalların izinden arta kalanın renkleriyle

---

41 Wassily Kandinsky, "Über die Formfrage", *Der Blaue Reiter* içinde, Wassily Kandinsky & Franz Marc (der.), 1912; Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Max Bill (der.), Stuttgart, 1955, s. 32.

zaten olmamış olanın renkleri: bitkilerin ölü maskesiydi işler, *imago*'suydu, *aletheia*. Kuzey Amerika yerlilerinin yaz ortasında, yaprakları uzayıp parladığında toplanan, tek tek ayrılan, rengini koruması için gölgede kurutulan, *Gliseria* cinsinden tatlı kokulu, kutsal sayılan otlar gibi canlılığa ölümüyle davet eden bir hıyat ağacı vardı, bir dil ve ses oyunuyla işin ismi *Hayat*'tı. Doris Salcedo'nun *Shibboleth*'indeki akustik fark düşmanlığa değil, sahipsiz bir konukseverliğe evrilmişti. Sağ ve canlı olmak demekti Arapça *hayat, hayy, hayvan; imago* çizgiyi kesme sayesinde canlandırmaktı. Bedenin saçlarının örülmesi gibi, örülürdü saçları toprağın.



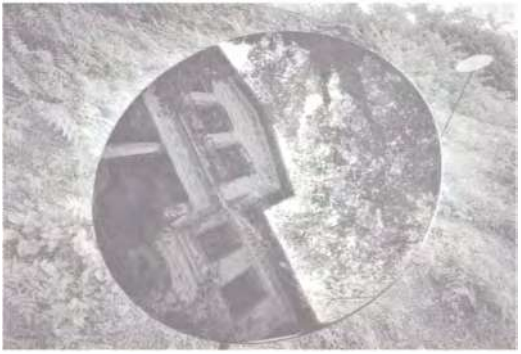
Çiçekleri yaşatmak demekti *ikebana*, göçmen kadın saçını yaşamı çoğaltmak için kesmişti. Batı Torosların yerli bitkileriydi budanan dallar. Bir yerin yerlisi olabilmek için o yerin yüzüne bakmak, yüzün sözcüklerin altında yatan dilini, mimiklerini, jestlerini, hallerini öğrenmek, yeryüzüne iade edebilmek gerekirdi. Kutsal bitkilerle çalışan, bitkileri atası, büyüğü, öğretmeni bilen kabileler bugün de vardı, Fulya Çetin öğrenmekte olduğu bitkilerin dillerini kağıtta ve kumaşta izlerdi, iz sürmek demekti izlemek. Dilsel ilişkileri yansıtırdı sözdizimleri, yapılar, gramerler, sözlükler, egemenlik ilişkisiydi dilsel ilişkiler. Dillerimiz dünyayla değil, dünya üzerine, bitkilerle değil, bitkiler üzerine konuşur, birbirimizle olan ilişkimizi, dünyayla kurduğumuz iletişimsizliği yansıtırdı. Ağacın kim değil, nesne olduğu söylendiğinde iletişim (*com/munus*) kopar, sorumluluk ve armağan (*munus*)

uzaklaşır, sömürünün kapısı aralanırdı. Amazon yerlilerine, Shipibo-Conibo, Jivaro, Açuar, Yawanawa ve diğerlerine göre bitkilerin ve hayvanların insan ruhuna benzer bir ruhu vardı, heyecanlanabilirler, kendi aralarında ve diğer türlerle haberleşebilirler, düşüncelerini dilsel bir aracıya gerek kalmaksızın muhataplarının ruhuna gönderebilirlerdi. İnsanlarla insan olmayanlar arasındaki kopukluk insanların dillerindeydi sadece.

Elbette Hale Tenger de evrene ve dillere iade-i itibar derdindeydi. Diller canlıydı, yaşatabilirler ve yok edebilirlerdi, kopukluktan kurtulmaları, insan olmayan her şeye bağlanmaları için kesilmeleri gerekirdi. Saygınlığını, güvenilirliğini iade etmek, özen göstermek demekti itibar, Arapçada bir akarsuyun öte yakasına geçme, atlama anlamına gelir, Mardin'de üstü ev altı yol olan geçitlere *'abara*, عبر, geçit denirdi. *Communication*, bir yerden diğer yere geçebilme, itibar etmeye bağlıydı. Canlılara ve cansızlara, bitkilere ve hayvanlara itibarlarını iade edebilmenin bedeli karşı tarafa geçebilmek, hayy'ın, hayvan'ın, hayat'ın karşılıklı, geçişli, dolaşık olduğunu takdir edebilmekti. Tenger'in Büyükada'da önce Rum Ortodoks Patriği III. Sofranios'un yazlığı, sonra devlet ortaokulu olan, yapılan tadilatta inşaattan çıkan molozların bahçeye dökülüp üstünün toprakla kapatıldığı binanın bahçesinde, Taş Mektep'te yaptığı yerleştirme, doğakırımla soykırımın aynı şiddetten, çizgiyi sürdürmek ve iletişimi (*com/munus*) koparmaktan soluk aldığını meydana çıkarıyordu. Bir yandan Ateş Alpar'ın Hasankeyf'te yaptığı oluyor, *imago*'ya dönüşüyordu molozlar: bir binanın ölü maskesini almıştı sanatçı. Binayı soyarken tarih katmanları ortaya saçılmış, meydana çifte bir ortadan kaldırma çıkmıştı: istisna haline uygun olmayan özdeşliklerin ve bu ortadan kaldırılanların izlerinin ortadan kaldırılışı. Devlet kütükleriyle soyulan sadece tarih değildi: ağacın çepeçevre kabuğu da soyulmuştu. Bir yapıyı

← Fulya Çetin, *Karabiber*, 2021

soymakla ağacı soymak aynı şeydi; soymak derisini yüzmek, giysisiz ve çıplak bırakmak demekti. Yapının, toprağın ağacı, yüzün, tarihin yüzü soyulmaktaydı. Bilezik alma deniyordu botanik biliminin kurucusu Theophrastus'un söz ettiği bu yönteme: bir ağacın dış kabuğu çevresinde bir yarık açılınca ağacın havadan aldığı karbondioksidi ve ışığı kullanarak fotosentez yoluyla ürettiği enerjiyi, kaynağı olan şekerler ve yağları, köklerine göndermesi, karşılığında topraktan fosfat ve azot gibi besinler alması engelleniyor, besin meyvelere gidiyor, meyveler daha çabuk olgunlaşıyor, ağaç köklerini besleyemiyordu. Bilezik almakla *kire* aynı şey değildi: biri (bilezik) üretim ve sermaye uğruna ağacı soyuyor, bağlanma yerine ayrılık oluşturuyor, değdiği her şeye kıtlık bulaştırıp, açgözlülüğü büyütürken diğeri saksıda ağacın köklerini keserek, canlılığa, bolluğa özen gösteriyor, minyatür ağaçlar, bonzailer yapabiliyordu. Bonzai toprağa ekildiği andan itibaren yeniden büyüyebilir, kendi boyutlarına ulaşabilirdi. Bilezik alınan ağaç ölür, ölmediği zaman yaşam süresi eksilirdi. Ağacın köklerini kesmek, özen terbiyesiydi. Taş Mektep'le elma ağacının ortak yazgısıydı özensizlik ve bencillik. Hormonlar bilezik almaktan zahmetsiz olduğu için terk edilen bir yöntemdi



† Hale Tenger, *Suret, Zuhur, Tezahür*, 2019

bilezik, enstalasyonda bir elma ağacı fısıltıyla hikâyesini anlatıyordu. Kökensel fısıldaşmanın gücüydü bu, Amazon ve Afrika büyü tekniklerini öğrenmiş gibiydi Tenger.

Sözün tanımladığı ayrımlar tanımlanan şeyde değil, *rectitudo*'yu ve doğruluğu kurgulayan dildeydi. Sözcüklerden eski bir dil varsa, dünyanın, bitkilerin diliydi ve fısıldaşmak isteyen bitkiler vardı.[42] *Yapmadan olabilir misin?*[43] Evrim Kavcar'ın havada gerdiği ipin ucunu Fulya Çetin biber, Hale Tenger elma ağacıyla tutuyor, sanatçıların işleri birbirine düğümlenmiyor, birbiri içine geçiyor, *kene* gibi sonsuza uzanır ve çoğalırken

---

42 Monica Gagliano, *Thus Spoke the Plant,* North Atlantic Books, 2018; Eduardo Kohn, *How Forests Think,* University of California Press, 2013.

43 Yansırdı sulara suretim, nereye düştüğünü bilmeden/ Görmeden kendimi, olurdum/ Bir meyve ağacıydım ben./ Köklerimle topraktan aldıklarımı, yollardım yukarıya dallarıma. Öylece büyütürdüm meyvelerimi./ Verirdim, karşılık beklemeden/ Yollardım sonra geriye, dallarım ve yapraklarımla topladıklarımı/ Beslerdim kökümü ve toprağı/ Bir meyve ağacıydım ben/ Onlar ki/ önce sularda gördüler suretlerini/ sonra aynalarda/ ve bundan böyle/ yapmanın büyüsüne kapıldılar. Yaparak oldular./ Ve böylece/ gözlerinin değdiği herşeyde kaldı izleri./ İşte öyle günlerden bir gün, gövdeme/ demir mıhlamak/ geliverdi akıllarına/ Nereden mi? Buradan/ Zamanından önce, daha büyük ve daha şekerli meyveler vereyim diye/ Bana bu yapılanı/ bundan ikibin üçyüz yıl önce *Bitkilerin Tarihi* kitabında Eresoslu Theophrastus yazdı/ Barbarca bulmuş olacak ki, bitkilerin cezalandırılması diye tanımladı/ Şimdilerde, bilezik almak diyorlar adına/ Hâlâ yapılsa da, azaldı/ Çünkü yevmiye hormonlardan pahalı/ Açılınca kabuğumda çepeçevre bir yarık, daha hızlı/ daha büyük/ daha tatlı/ meyveler veriyorum/ Nasıl mı? Şöyle/ Yollarım gene yukarıya köklerimle topraktan aldıklarımı, dallarıma, yapraklarıma/ Çünkü Yol derininde gövdemin/ Ama kabuğum yaralanınca, yapraklarımda topladıklarımı geri yollayamam köklerime/ Çünkü/ Yol dışına çok yakın gövdemin/ Hapsolur yukarıda tüm özsuyum./ Besleyemem artık ne kökümü, ne de toprağı./ Bütün gücüm meyvelerime zorlanır/ Sonra ne mi olur? Şu olur/ Toplarlar arsızca büyüyen meyvelerimi. İyileştiririm sabırla kabuğumdaki yarayı, sessizce beklerim bir sonraki baharı/ Neden mi? Çünkü/ Buradayım ben Köklerim derinlerde/ Gidemem bir yere/ İstemem de/ Söyle şimdi bana/ Yapmadan olabilir misin?

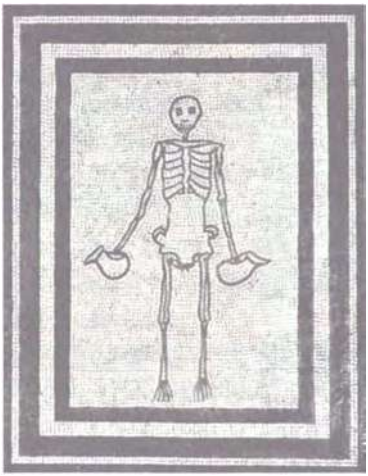
kendi düğümlenmelerini aşıyordu: *meshwork*. Bir zamanlar Uzak Pasifik adalarındaki yerlilerin birbirine bağlanmış iplerden yardım alması gibiydi bu. Dikensiz, dalları silindirik çalılar, katırtırnakları, boylamasına yivli gövdeleriyle kağıdın ortasından nezaketle göğe yükselir, dimdik durur, ardlarındaki ağaçlarla konuşurken Tenger ve Çetin fısıltılarını duyuyordu: ölmüş olanların ve ölü olmayanların fısıltılarıydı bunlar, dokununca kapanmamayı öğrenen, bilgisini sonraki kuşaklara aktaran mimozaların dilleri, titreşimleri, halleri, bilgileri, bellekleri vardı. Alçak ve sık dallı, yuvarlak, dallanma şekli değişik yönlere, toprağa ya da göğe uzayan her bir bitkinin bir hikâyesi, güneşle ve komşularıyla kurduğu ilişkisi vardı. Canlılığının tükenme noktasına geldiği bir çağda, çizgiyi kesmenin ve yeniden canlandırmanın bilgisine ihtiyaç vardı. İmgelerin ve bitkilerin belleği bu bilgiyi taşır, aktarırdı.

XI.

"Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak ver rüzgâra/ Ataların soluğudur/ Hıçkıran çalı/ Onlar, ölülerimiz, yitip gitmediler:/ Sararışında gölgelerin/ Kararmasında gölgelerin/ Toprağın altında değil ölüler:/ Titreyişinde ağacın/ İç çekişinde ormanın,/ Akışında suyun/ Uyuyuşunda suyun,/ Kulübede,/ kalabalıkta./ Ölü değildir ölüler./ Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Ateşin sesi yüksek/ Ve duyulur suyun sesi/ Rüzgârın esintisi/ Hıçkıran çalı./ Ölü atalarımızın soluğu/ Yitmemiş olan/ Toprakta olmayan/ Ölü olmayan atalarımızın./ Yitmemiştir ölülerimiz:/ Kadının kucağında/ Bebeğin çığlığında/ Yanan korda/ Sönen ateşte/ Ağlayan çimende,/ İnleyen kayada,/ Ormanda, evde,/ Ölü değildir ölüler./ Şeylerin içindeki özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak ver rüzgâra/ Ataların soluğudur/ Hıçkıran çalı/ Hatırlatır her gün,/ Yazgıyı yasaya/ Yazgıyı o büyük soluğa bağlayan/ Ahdi bize,/ Ölü olmayan atalarımızın yazgısına/ Bizi yaşama bağlayan ahdi./ Bizi birbirimize bağlayan ağır yasa/ Ölüm yatağında yatan soluğa/ Yatakta ve kıyısında nehirlerin/ İnleyen kayada ve ağlayan çimende/ Hareket eden soluğa/ Soluk aldıkça hayatta kalan/ Gölgenin sararmasına ve kararmasına,/ Ağacın titremesine, iç çekmesine ormanın,/ Akmasına nehrin ve uyumasına suyun,/ O büyük soluğa bağlayan ahid,/

Ölü olmayan ölüleri soluyan,/ Gitmeyen ölüleri,/
Toprağın altında olmayan ölüleri./ Şeylerin içindeki
özü/ Dinle daha sık/ Sesini ateşin/ Suyun/ Kulak
ver rüzgâra/ Ataların nefesidir/ Hıçkıran çalı."
Birago Diop, 1948

XII.



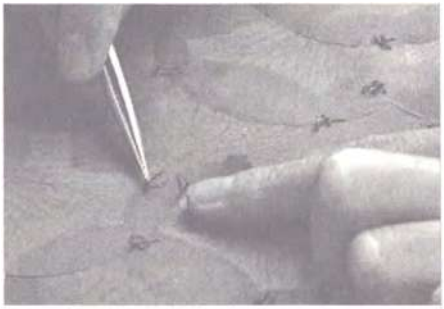
Tabiata ölüm borcumuz olduğunu söylerdi eskiler, gübre gibi serpmeliydik cesetlerimizi, armağan gibi sunmalıydık toprağa. Budamanın bir başka biçimiydi gübre, çizgi kesilir, yaşam kesilir, maddeye dönüşürdü madde. Yaşama dönüşürdü yaşam. *Griot* denirdi, yazılı kaynaklarla geleneklerini sabitlemeyen, sözü imgeden ayırmayan, bellekte tutan Batı Afrikalı dengbejlere, aşıklara, şiir belleği tutmak, sesli okunmak içindi, Birago Diop Senegalliydi. Sonsuz uzunlukta bir ipe bağlı bir dikiş iğnesi diye betimlerdi Sibo Bangoura yaptığı müziği, nerede çözülme varsa orayı teyeller, orayı dikerdi. Eski Yunancada bir ozan tarafından söylenen şiir anlamına gelen rapsodi ile aynı kökten gelen *rhapsodos*, ῥαψῳδός, şiirleri ve

↑ Pompei, mozaik, Napoli Arkeoloji Müzesi

şarkıları birbirine ekleyen, ince bir dikişin görünmez ipleriyle diken kişiydi. Hasarı onardığını söylerdi Louise Bourgeois iğnenin, bir araya gelmesi imkânsız görüneni birbirine dikişlerdi. Yaralar da dikilirdi, taziye dilemek yaran iyileşsin demekti: *başın sağ olsun*. Baş ise eski Türkçede ayakları yürüten, bedeni ve toplulukları harekete geçiren önder, başlangıç, başbuğ, başkan, sermayenin ser'i değil, sayı birimi ve – üç baş sarımsak ya da koyun gibi – pastoral bir birikim değil, yara ve çıban anlamına gelirdi. Sağ olsun sağaltmak, iyileştirmek, sağ kılmak, canlılığı korumak demekti. Çinli hekimler akupunktur iğnesi ile meridyenleri deler ve keser, enerji hatlarını birbirine dikerdi. Amazonlarda şifacılar vizyonlar sayesinde açılan hastalıkları *kene* sayesinde diker, vizyonlar tarafından görünen iplikler çekerdi. Görüntü oluşturmayan imgeler, gözle görünen sözcükler vardı, imgenin değeri görünmesinde, sözcüğün değeri okunmasında değildi. Anlam, seslerden ve vizyonlardan ayrı bir dünyada değildi. Afrikalı *griot*'ların, Kürt dengbejlerin, Türk aşıkların, Avustralya yerlilerinin, düş haritacılarının, sanat imgelerinin ortaklığıydı bu, hiçbir ortaklığı olmayan görünenlerin ortaklığıydı: sağaltmak... Verdiğimiz peşin hükümlerin kör noktalarını gösterirdi imgeler gibi vizyonlar; bu sayede iyileştirir, yüzyılların yükünü atar, özgürleştirirdi. *Ayahuascero*'lar, *curandero*'lar, *maestro*'lar ve onların gördüğü ve gösterdiği desenler gibi şifacıydı imgeler; bir başka zamanın mekânını açar, o diğer zamanın, zamansızlığın, eşzamanlılığın şimdiye sızmasını sağlarlardı. Başka bir tarihin dilini konuşan, şimdiki tarihi kesen imgeler şimdiki dilin şifresi olurken, yeni bir dilin kapısını aralardı. Başka bir dünya yoktu imge bu ikili işleve sahip olmadan.

Terzilikten gelen yazarlar iğne gibi kalem tutar, dili parçalar, metnin parçalarını yamar, yazmak ile çizmek arasındaki ayrımı yararlı: Benjamin, Burroughs, Sevim Burak, Bilge Friedlaender, Louise Bourgeois ve diğerleri kesmelerle/ biçmelerle, makaslarla,

bıçaklarla, ipliklerle, çengellerle, iğnelerle çalışır, sözdizimini keser, grameri parçalar, olmakta olan imgelere ilmek atardı. Başlangıçta kesme, sonra montaj vardı: *cut-up*. *Kire* ile sinemayı buluşturan uzay-zamandı montaj, değmek, dokunmak demekti ilmiklemek. Bitki dikmekti, ev kurmak, su içmek, kumaşı, deriyi iplikle tutturmak, dik durmak, direnmekti. Farsça درز, derz dikiş anlamına gelir, sağlamlaştırmayı ve ağaç dikmeyi ifade ederdi.





Ağacı nüfus ve soykütüklerinden kesmek, insanı ve ormanı özgürleştirmek bir kaçış çizgisi, dikmek bir diğeriydi. Makas ve dikiş iğnesi ayrılmaz ikiliydi. Diklik yalnızca ereksiyon, doğrultma, doğrulama, doğruluk değil, aynı zamanda direnmekti ve direnişti. Fatoş İrwen avuç içlerini kesilmiş saçlarla dikmişti. Vizyonlarda görülen kene dokumalara dikilmiş, vizyonla dokumayı birbirine geçirmiş, imgeyi giyinmişti. Doğruluk sınırlandırır, sınırlarını muhafızlarla korurken iğne ipliği kumaşa/ kağıda batırır, deler, dikerdi... *Her şeyin bir deliği vardı, ışık içeri delikten sızardı*. Dikmek Türkçede ne zaman buyurganlaşmış, ereksiyon ve *rectitudo*'ya ne zaman evrilmişti?

↑ Doris Salcedo, *Teninin İçinde*, 2013

İğne iplik: Fatoş İrwen saçlarla kendi derisini dikerken yüzlerce gül yaprağını birbirine dikmişti Doris Salcedo, Kolombiya'da işkenceyle öldürülen bir hemşirenin parçalanmış cesedini gördükten sonra



hemşirenin mezarına güller götürmemiş, cerrahi ipliklerle gül yapraklarını birbirine eklemlemişti sanatçı, şiddete maruz kalanlara sunulan bir armağan, güllerden bir sunaktı iş, kırılgandı, dokunur dokunmaz dağılabilir, unufak olabilirdi, kırılganlık sertliğe, katliama, mezara karşı direnmekteydi. Gül yaprakları mı bedenler mi daha narindi? *Ah kimselerin vakti yok/ Durup ince şeyleri anlamaya!/ Kalın fırçalarını kullanarak geçiyorlar/ Evler çocuklar mezarlar çizerek dünyaya…* (Gülten Akın). Şiddetin, kalın fırçalarla çizilen mezarların ayırdığını birbirine dikerdi özen, incelik ve nezaket. Cinayetlerden, katliamlardan, soykırımlardan, geriye dönüş olmayan felaketlerden, dikenli tellerden, çizginin yaptırımlarından sonra da özen barbarca değil, insanın elinde kalan yegane direnişti. Yaraları iyileştirirdi. Şiddetin bıraktığı boşluğu, şiddetten arta kalanı, felaketlerden sonrasını korumak, gül yapraklarından dikilmiş sunağa dokunabilmek için parmakların, parmak uçlarının, ellerin letafetle davranması, eldiven takması, sunağı hatırlaması, kalben bağlanması, güllere kelebek kanatlarına dokunur gibi dokunması gerekirdi. Sergilendiği mekânda dağılmasını engellemek için müze yöneticileri ince bir film şerit teyellemişti gül yapraklarına; hayattan kesilmiş haliyle hayatta tutabilmek için gereken özen, Rebecca Horn'un protez takılan kelebek kanatlarını, Hasankeyif'te tozları kefenden dökülmesin diye zarafetle taşınan cesetleri gözetir, artık olmayan bir bedenin

↗ Louise Bourgeois, *İyi Anne*, 2003

güllerden izini, artık olmayışa duyulan bir şefkatle hayata geçirir, hayata şefkate davet ederdi. *Kulaklarımızı tıkıyoruz: Para para para/ Kulaklarımızı açıyoruz: Kavga kavga kavga/ Sorar belki biri: Kavga ama neden kavga/ Komşumuza sonsuz balta, karımıza yumruklar içinde/ – Bilmiyoruz neden kavga* (Gülten Akın).

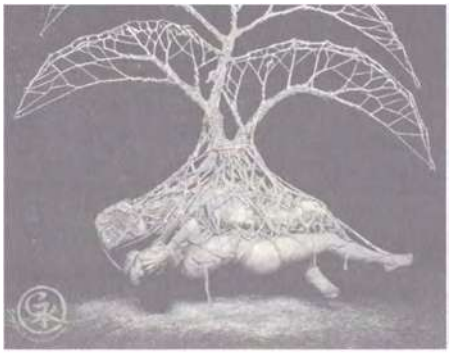
Gül yaprakları, kanaryalar, sakalar: misk otuna konan mavi kelebekler sadece soykırımların, toplama kamplarının dedektifleri ve şifacıları değil, diğer dünyaların, vizyonların, düşlerin bu dünyaya kanat çırpmasına izin veren Amazon yerlileriydi (mavi *morpheus*), şifacıların vizyonlarında süzülen tarih melekleriydi; melekler de dikiş dikerdi. Diğer kıtalarda, Polinezya'da, şiirlerini ipliklerle, iplerle ezberlerdi aşıklar. Her ilmeğe bir söz karşılık gelir, iplere *sözün kökeni* denirdi: gül yaprakları insanın derisi, sözler ağacın kökü, iplikler imgenin kökeniydi. Dokuma makinesi ile düğüm haritaları aynı şey değildi. Düğümler ipten, iplikten atılır, insanın boynunu kıran ilmek burada hayat kurtarılırdı: *tekhne*, bir şeyle nasıl iletişim kurulduğuna, öldürmeye değil, yaşama direnen ölüm direncini yaşamdan kesmeye, ölmeden önce ölmeye bağlıydı. Şiirin ritmi, sözün sesi, sözün anlamı parmakların arasından geçen ilmekçe belirlenirdi. Tekrarlanan ritimler boncuk tanelerinin ipe geçirildiği tespihlere tutturulur, yeryüzü kıtalarında tespih boncuklarına dua boncuğu denir, boncuklar düğümlerle yer değiştirirdi. Dengbejler, budist rahipler hikâye anlatır, dua okur, şiir söyler, tespih çekerdi. Gökler ve yerler, ağaçlar ve ipler iletişim halindeydi. Japonya'da düğümleyiciler denen tanrılar çizgilerle ayrışan gökleri yeryüzüne, ruhları bedenlere bağlar, izler ipe, kesikler düğüme dönüşür, doğrudan ve dokumadan kaçardı. Çevrimiçi dünyanın yitirdiği titreşimle, solukla, ruhla, ritimle temasını koruyan kaçış çizgileriydi bunlar, çizginin tarihi çizgisel değildi. İmgeler dünyanın her yerinde aralıksız olarak evrenin titreşimine dikişlenmeyi denerdi. Süt yerine ipliklerle

doyururdu Louise Bourgeois'nın dolgun memeli, yamanmış kuklaları, bebekler dikiş makaralarıydı, anneler örümcekti.

Japonya'da zaman içinde (günümüze karbon kapitalizme uygun ucuzlatılmış erotik bir eyleme) *shibari*'ye 縛る dönüşen (Roma'da yalnızca soylulara özgü olan *imago* gibi, zamanında kıpırdanması istenmeyen tutukluları bağlayan, bu sayede bir tür öğretiye dönüşen) *hojo-jutsu*, ipler yardımıyla hareketi bir noktadan diğerine giden doğrusal bir çizgi olarak tanımlamak yerine, canlılığın ve metabolizmanın zaten *hareket* anlamına geldiğini hatırlatan bir bağlama yöntemiydi. İğne yerine kalın bir iplik, bir sicim ve halat vardı. Tamamen sessiz harflerden oluşan Arap alfabesindeki harflerin okunmasını sağlayan, sesi anlama düğümleyen işaretlere *hareke, harekat* denirdi. Durmanın, hareketsizliğin değil, hareketin ve bağlamanın sözcüğüydü *hareke*, bazen kalın dikişli bir giysi anlamına (*hereke*) da gelirdi. *Shibari*'de bedensel anlamları, bedene atılan düğümler belirlerdi: düğümler sözcüklerdi ve hareket, bir noktadan diğerine uzanan doğru değildi. *Teninin İçinde, Dikkat Boşluk Var*, *Hayat* hareketsiz değildi, hareket halindeydi. Fulya Çetin'in tuvallerine, bonzailere, ikebanalara benzerdi *shibari*, dallar yerine kollar, bacaklar budanırdı. Kayalara, taşlara, toprağa, kök salmış ağaca benzediğini hatırlardı beden.

↗ Japon bağlama sanatı, *shibari*

Afrikalı griot'lar baobab ağacının köklerine gömdürürdü cesetlerini, baobab kutsaldı, düzlüğün, doğruluğun, sermayenin, birikimin, mülkiyetin olmadığı yerdeydi, önceki kuşakların bilgisini ve kaydını tutardı. *Recordare.* Düğümler, bağlar, sicimler, ipler bedeni keser, yaşamı çoğaltır, beden ile bitki arasında denklik kurar, kayıt altına almaz, kalben bağlardı. *Recordare. Hojo-jutsu* bedeni ip yığınına, *meshwork* haritasına çeviren bir canlı bellekti, düğümler kendi üstlerinden atlar, geçmişi gelmemiş olana ilmiklerdi. Bir şeyin başka



bir şeye dönmesi, yön değiştirmesi, başkalaşmasıydı metabolizma, μεταβολή, durmanın hareketi meta/bolikti, güneş ışığının enerjiye ve şekere, oksijenin karbondiokside dönüşmesi gibi çizgisel ve doğrusal olmayan bir hareketti, kimyasal bir dönüşüm sanatıydı. Çizgiyi kesmek ve kesileni düğümlemek, asla eskisi gibi olmamak, ölmeyi göze almak, bilinmezliğe teslim olmak demekti. *Semenderlerin, dünyanın yaydığı manyetik hatları izleyerek atalarının doğduğu göllere geri dönmesi, tütün tohumlarının duman kokusuyla çimlenmesi, otların bufalo salyası sayesinde büyümesi* (Robin Wall Kimmerer) çizgisel değil, metabolikti, sürekli madde geçişi olan bir hareketlilikti bu. Hareket, zamanın başkalaşımıydı. Bağlanan beden, her şeyin birbirine bağlı olduğunu (bildik bir şeydi bu), ama biten her şeyin geri dönmediğini, başka bir maddeye dönüşen maddenin geri çekilebildiğini, bazen sadece imkânsızlığın, arta kalanın dolanıma girerek, gelmekte olana armağan edilebileceğini gösterirdi. Çizgisel olmayan dünyalarda cesetler toprağa armağan diye iade edilirdi, *com/municacion* bir μεταβολή idi, iletişim metabolikti. Emtia, servet, gayrimenkul dolanımı değildi iletişim, nezaketti, özen, incelik, şölen, ritüeldi, ayindi, seremoniydi, eğlenceydi, neşeydi, bayramdı. Bir sorumluluk paylaşımı, armağan iadesiydi. Her türlü pazarlığı dışlamak, ölmeden önce ölmeyi öğrenmek gerekirdi. Çizginin sermayesi, çoğaltmanın ve bolluğun değil, kıtlığın ekonomisiydi.

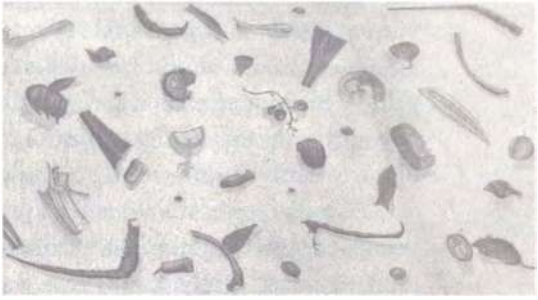
Doğa Tarihi yazarı yaşlı Plinius, Roma'da konukların ağırlandığı mekânların süpürülmemiş zemin mozaikleriyle kaplandığını söylerdi, Bergamalı Sosus ilk örneklerini yaptığı için Roma'da Yunanca kullanılan bir sözcüktü bu, *a/saraton*: *a/letheia* gibi silinmişlikten silinmemişliği çekip çıkarmanın, gizlilikten gizsizliğe, evin mahremiyetinden imgenin kamusallığına çıkmanın kipiydi *a/saraton*; bu mozaiklerin bulunduğu mekânlara *asarotos oikos* (süpürülmemiş ev) denir, σαρόω silmek, düzeltmek anlamına gelirdi, ἀσάρωτος οἶκος. Evlerinin temizlenmişliği yerine yerlerin silinmemişliğini gözler önüne seren mekânlardı bunlar, dağınık, kirli bir lezzetleri vardı. Davet sonrası sofradan atılan yemek artıkları yerde, ölenlerin ruhları evlerde kalmıştı, fareler ceviz kabuğu kemirmekteydi. Artıklar toplanmamış, süpürülmemiş, mekân atılan yemeklerin izini sürerken, mozaikler yeryüzünden kesildikten, toplandıktan, parçalandıktan, yendikten sonra kalan fazlalığın imgesini yerin yüzüne iade ederdi. Yerin yüzüne bakmanın, giden yemişleri, etleri, bedenleri ağırlamanın biçimiydi *a/saraton*. İkebana, *kire*. Ceset, *imago*. *Yansıtan boşluk*. Çoğu zaman davetler kapalı etkinlikler değildi, isteyen başkasını beraberinde getirebilir, gelen yemeğe katılabilirdi. Elbette armağan ekonomisinin çokmerkezli işlediği toplumlardan farklı olarak Roma merkezi bir imparatorluktu ve cömertlik aristokratik bir armağan ekonomisinin gerekirliğiydi. Yine de biriktirilen, dağıtmak, savurmak, saçmak içindi ve hayat, biriktirilebilen bir şey değildi. Sistemin içinde gedik açma potansiyeli taşıyan bir şeydi armağan, gedik de, çukurlardan biriydi. Armağan ekonomisine göre yaşayan, aldıklarının bir kısmını, balığın kılçığını, bedenin kemiğini, meyvenin çekirdeğini toprağa iade eden yer/lilerin yaptığını yapmanın, çizgiyi kesmenin, lanetli payı (Bataille) biriktirmemenin

↗ Asaraton, 5. yüzyıl, Chateau de Boudry, İsviçre

→ Asaraton, 2. yüzyıl, Vatikan Müzesi, Roma

Roma içinde, Roma'ya rağmen imgesiydi bu, sınırlamaların ve anlamlandırmaların belleğine sahip olduğu için onların içinden geçer, belleği, düğümlendiği yerin ötesine taşırdı. Fransızca *hôte* gibi, Yunanca *xenos* gibi dönüşümlü bir sözcüktü, ev sahibini ve konuğu eşzamanlı dile getirir, ayrımı ev sahibiyle konuk arasında değil, bu ikisiyle onları kendinden ayıran dizge arasında konumlandırırdı. *A/saraton*'un konuşlandığı yer burasıydı: ayrımı konukseverlik/ konuk ikilisinden, onları aşan biçimde insan/ doğa ayrımının kalktığı yere kaydırırdı: incelikle insan yapımı mozaiklerde, madde sanki maddeye kendiliğinden aktarmış (*acheiropoieton*), incirler, deniz kabukluları, tavuk butları kendiliğinden zeminden süpürülmemiş görünmeliydi. Elbette yanılsamacılığın da izini süren bir yaklaşım ve teknikti bu, yine de imge, kendi yanılsamacılığını da açık eder biçimde, artık olmayandan, olmayacak olandan geriye kalan bir artık, bir atıktı. Philostratos, Roma İmparatorluğu'nda bu imgeleri *imagines* (Εἰκόνες) diye anlatmıştı. İmgeler artık olmayanı, olmayacak olanı ağırlar, bitki vizyonları gibi aynı anda olacak ve olmayacak olanı çağırırdı. İmgeyle vizyonu buluşturan, bitkiyi atası kılan uzamdı bu: *Sarhoşluk, içimizdeki*





bitkinin muzaffer patlamasıydı (Deleuze). *Ataların soluğuydu hıçkıran çalı* (Diop). *Yüzünü geçmişe, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp ayaklarının dibine fırlatan felakete çevrilmiş olan tarih meleğinin kanatlarına cennetten esen öyle bir fırtına dolanmıştı ki, kanatlarını kapayamayan bir melekti bu, sürekli onu sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürüklemekteydi* (Benjamin). İmparatorluğun buyurganlığında imparatorluğa direnen imgeler vardı, gelecek felaketleri ihbar ederken henüz gelmemiş olana doğru itekler, gelmekte olana dayanıklı kılardı. Biriktirilenden, tüketilenden (yemeğe de tüketmek denirdi) arta kalan, artı ürüne, ürün fazlasına, lanetli paya dönüşemeyendi. Sunaklara, türbelere, yatırlara, ziyaretlere, ağaçlara, topraklara bırakılan, her türlü kullanım alanını aşan, hiçbir çizgiyi göstermeyen, hiçbir çizgiye sığmayan, çizgiyi aşan gıdalar gibiydi, birikirse paylaşılamayacak, lanetlenecek, lanetleyecek olan şeydi. Değer ve anlam ötesi olduğu, ekonomiye sığmadığı için kutsal denen fazlalıktı; çizgiyi, ölçüyü, ölçütü, ölçümü, sınır ekonomisini öteleyen bir hesapsızlıktı. Bourgeois, her türlü anlam ötesi bu besleyiciliği (*İyi Anne*) ipliklerle o yüzden ilişkilendirmişti. İplik diker, ilmikler, imge çizgiyi kesmezse fazlalık birikir, bolluk yerine kıtlık, yaşam yerine ölüm gelirdi. Birikim ve sermaye, çizgi ekonomisiydi. İmgede ölümün payı vardı, yaşam uğruna kesilirdi çizgi. Belleği korumak için olmayışı silmez süpürmez, konuk ederdi imge.



Asaraton: ceset tüketilenden arta kalandı, balık kılçığıydı, yemek artığıydı, gübreydi. Mülk edinilmeyecek, sahip olunamayacak, çizgiyi kıran, aşan, yaran, kesen fazlalıktı.

Ölüm, daha fazla yaşam içindi: yerliler ve sanatçılar imgenin gelmekte olmaklığını görür, kapıyı aralar, yanılsamacılığa kapıldıkları zaman bile, yanılsamacılığı gizlemedikleri, kendi yanıltıcılıklarının karanlığını imgeye dahil ettikleri zaman, olmazsa mevcuda asla gelmeyecek olan imgeyi davet ederlerdi. Ölüm gibi, varlığı belirlenmemiş, belirlenemeyecek olanın tanıklığıydı imge, geleceğe dair henüz ortaya çıkmamış olan izlerin gücünü harekete geçiren geçmişle gelecek arası bir geçitti. Yerlilerin, yerel geleneklerin, yerel şarkıların ve bitki vizyonlarının bu geçidi hâlâ tutabiliyor olmasının nedeni, yüzyıllar boyunca sermayenin çizgisinden uzakta kalmış, atalarının izini, kendilerini aradan çekerek alan açmayı bilen, bir tür katalizatör olan bitkilerde sürüyor olmasıydı. Bitkiler ve ağaçlar secde ederdi. Olasıydı ki, sömürü o boyutlara ulaşmıştı ki, yakın bir tarihte bitkiler de kalmayabilir, yerliler de yok olabilir, unutkanlığa gömülebilir, geriye sadece imge kalabilirdi. Dünyasızlaşmadan arta kalan, hatırlamayı koruyan yegane şey, yegane eylem, yegane süreç, yegane direniş, yegane atık olurdu o zaman imge.

Kahramanmaraş depremi öncesi kazıdan, toprak altından, elinde kadeh, ekmeğe yaslanan bir iskelet mozaiği çıkmıştı: *mundus*. Romulus'un, Roma'yı bulduğunda, geldiği yerden bir avuç toprak fırlattığı bir çukur (*mundus*, dünya) kazdığını, yaşayanların dünyasını ölülerin yeraltına bağladığını, *manalis lapis* denilen bir taşla kapatılan dairesel bu çukurun yılda üç kez açıldığını, ölülerin o günlerde şehre girdiği, yaşayanların varlığında yer aldığını hatırlatırdı Agamben. Dünyanın, Yunanca *kosmos* sözcüğünün çevirisi olmadığını, ölüler dünyasına açılan, yaşayanlarla ölülerin, geçmişle şimdinin iletişim kurduğu eşik olduğunu hatırlatırdı. Kendiyle özdeş, sonsuza uzamak isteyen

↖ Asaraton, 1. yüzyıl, Aquileia Ulusal Arkeoloji Müzesi, Aquileia

çizginin asıl buyurduğu ve ayırdığı buydu: ölülerin dünyasıyla yaşayanların dünyası, ölmesi gerekenlerle yaşaması gerekenlerin dünyası, yaşayanlarla yaşayanlara hizmet etmesi gereken şeylerin dünyası. *Shibboleth*. Yeraltıyla yeryüzü arasında bu yüzden bir arayüzdü imge, bu nedenle politikti, sınırı kırmak bu yüzden aynı anda ölümcüldü ve ΕΥΦΡΟCΥΝΟC, *euphrosinos*'tu, neşeliydi: *a/saraton*. Neşeyi temsil eden, yüzleri güldüren Euphrosyne, bitkilerin büyümesini, özeni, güzelliği, letafeti temsil eden doğa güçlerinden, bereket tanrıçalarından, Kharit'lerden biriydi. İmgeleri doğuranlar da onlardı. Hayat, özen ve güzellik, yalnızca ölümün olduğu, çizginin kesildiği bir dünyada vardı. Çizgi varlığını kesilmeye, hayat ölüme borçluydu.





Hatay'da zemin mozaikleri ölümden kalan yaşam artıklarını zeminden süpürmemiş, belleklerden silmemiş, yendiği zaman artık olmayışlığıyla kalan ekmek gibi tutmuştu ölülerin ve ölümün belleğini. *Kire*. Bir parça kemik, bir somun ekmek gibi somut bir değeri olmuştu imgenin: tokat atmış, sallamış, dik tutmuş, dirençli kılmış, hatırlatmış, doyurmuş, beslemiş, büyütmüş, şifalandırmıştı. Şifalandırmaktaydı. Mozaiklerde kılçık gibi iade etmişti kemiklerini depremle gelen, geriye dönüşsüz politik bir felaketin

vurduğu toprağa; gizli ve saklanmış şeyleri deliğinden çıkaran ve ortaya koyan bir imgeydi bu, *a/letheia*'ya dönüşmüştü *a/saraton*: belleksizlikten (*lethe*) ve süpürülmüşlükten/ silinmişlikten (*sero/ saratos*) kendi artıklığıyla, fazlalığıyla, karanlığıyla çekip çıkarılan, açıklığa ve kamusala iade edilen imgeydi, kutsaldı, armağandı. Egemen bu yüzden onu istemez, yerin yüzünü bu yüzden yerden alır, *yüzle ilişkisinden yoksun yaşayan canlıları, dijital aygıtlarla ne kadar iletişim kurmaya çalışsalar da onarılamaz bir biçimde* bu yüzden *yalnız* bırakırdı (Agamben). Dayanışamazdı yalnızlar, direnemezlerdi. Data bu yüzden bellek değildi. Bellek bu yüzden hatıranın izini süremezdi. Çizginin müttefiki medya tarihi bu yüzden yüzsüzleştirme tarihiydi, kesme borcunu, dikme borcunu, örme borcunu, ölüm borcunu yerden almak peşindeydi. Sermaye borcu, kredi borcu, banka borcu değildi ölüm borcu, ölçümü ve ölçütü aşan şeydi, fazlalıktı, noksanlıktı, armağandı, vizyondu, imgeydi. Borcun bedel olmadığı zamanlardan kalmaydı. Ateş Alpar düz çizgi çizen balkonların, uzay asansörlerinin, çizgi kentlerin depremde nasıl kırıldığını bu yüzden göstermişti. İmge deprem alarmı gibiydi, titretirdi. Sınır çekemez, ölümü mülk edinmezdi. Ölüler ölmemişti.

↖ Ateş Alpar, Hatay, 7 Şubat 2023

← Hatay'da bir evin yemek salonunda bulunan mozaik, İ. Ö. 3. yüzyıl

Bir çizgi çekince (füzenle, kalemle, keskiyle, vb.) biçimi açan elin (Dürer), ayağın (Richard Long), başın (Rebecca Horn), dans eden bedenin (Aydın Teker) aynı anda hareketi ve iziydi jest. Elin jesti çizgiyle biçimi açınca, en eski mağaralardaki, Lascaux'daki, Karahantepe'deki, en eski tapınaklardaki gibi, insanlığın başlangıcındaki hayreti, insan olmaklığın kendine duyduğu şaşkınlığı, henüz tanışı olmadığı, asla tanışamayacağı bir yabancılığı davet ederdi biçime. Aynı anda fazlalık, aynı anda eksiklik olan, uzaklardan gelen bir yabancılıktı bu. Kendi yabancılığını, evrenin yabancılığını, kendine yabancılığı ağırlardı çizgi.

Z. S.

n

THG
0482677
YGZ

9 786257 917308