

PAPER DETAILS

TITLE: YAZILI GÖRÜNTÜ SANATI

AUTHORS: Johanna DRUCKER,Melike TASCIOGLU

PAGES: 205-220

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255618>

YAZILI GÖRÜNTÜ SANATI

Johanna Drucker*

Çeviren: Melike Taşcıoğlu**

İnsanlık tarihinin her safhasında sanatçılar, şairler, profesyonel ve amatör yazmanlar yazılı biçimlerin görsel özelliklerine karşı duyarlı olmuşlardır. Dolayısıyla yazının görsel bir araç olduğunu destekleyen kanıt hiç de az değildir. Renk, kompozisyon, tasarım ve stil gibi nitelikleri güçlendirerek yazı, anlatımı sonsuz çeşitli biçimlerde şekillendirir. Tarih ve kültür bu somut araçların ayrılmaz parçasıdır: Romalıların yontulmuş büyük harfleri, yeni baştan yazılmış vasiyetin kaygılı eli, takoz şekilli hesaplardaki rakamlarının bürokratik kuralcılığı, Rönesans baskı tasarımcısının karmaşık buluşları, şahitin önemsiz bir işareti ve güçlü bir kalemin cesur darbeleri... Buna benzer sıralayacağımız birçok örnekte olduğu gibi fiziksel özellikler açısından olduğu kadar, metnin linguistik içeriği ile dilin yazılı biçimi doğal olarak önem taşır. İster planlanmış olsun, ister rastlantı, yazılı dilin bu tip özellikleri, onun toplum kültüründeki özgün rolünü anlamamızı sağlar.

İnsan kültürünü diğerlerinden ayıran en belirgin eylem dildir. Bir sembol oluşturmak kadar temel bir insani dürtü yoktur denebilir. Yazılı anlatımın hepsi el üretimi değildir

* Johanna Drucker'in "Figuring The Word" adlı kitabında yer alan "The Art of the Written Image" adlı makalenin çevirisidir.

** Yard. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

ama işaret, şekil, fırça darbesi veya harfler, ne olursa olsunlar, yazının görsel biçimleri maddi varoluşlarında anlatım ögesi olarak fonksiyonları ve görüntü bakımından çifte özelliğe sahiptir. Bu temel ikilik yüzünden yazı çifte özellikler yüklenmiştir. Imago'nun olağanüstü varlığı ile açığa çıkar ama yine de logos'un anlam katan eylemlerini gerçekleştirir. Bu kendini ifade etme hareketi, en kuralcı ve en toplumsal olan insani sistem –anlatımdır. Hem kişisel, hem toplumsal, bensesiz, tek ve kültürel, hem gerçek fiziksel varlığını vurguluyor ve metinlerarası referans ve ilişki zincirlerinde işlevini sürdürüyor. O hem bir obje, hem de bir eylem, bir işaret, anlam için bir baz, kendi içinde var olan ve oluşmakta olan, bir ürün ve bir süreç, bir yazıt ve yazma eylemi.

Yazının anlaşılması, kavranması edebi eleştirilenleri, sanat tarihçilerini, psikologları ve antropologları ve profesyonel çalışmaları yazılı formların incelenmesine odaklanmış eski yazılar biliminde, tipografi tarihinde, kalpazanlık ve eski dillerin çözümünde çalışan pekçok bilimsel araştırmacıyı meşgul etmiştir. Böylece yazılı anlatımın kültürel önemini algılamak için oluşturulan kavramsal kıstaslar pekçok çeşitli çevreden ortaya çıkmaktadır. Somut biçim olarak yazı geniş bir kaynakçaya sahiptir. Bu kaynakça, görsel anlatımın işlevlerini, kültürü insani olarak etkili bir biçimde tanımlayan sembolik kurallar içeren makro seviyeden, yazının psikoanalitik tanımlarla algılanacağı alt seviyeye kadar uzanan bir tartışma alanı çizer. Sanatsal uygulamalarda görsel bir biçim olarak yazı, kişisel ve toplumsal, dünyevi ve sembolik, kavramsal ve maddi, gerçek ve mecazi alanlar arasındaki diyalogları ön plana alır. Zaten bunlar görsel bir biçim olarak yazının ayrılmaz yönleridir.

20. yüzyılda sanat bildirileri sayısı çok ve çeşitlidir. Edebiyat, güzel sanatlar ve grafik tasarım disiplinleri ile kesişirler, yaratıcı yeniliklerin bereketli kesişmesinde yer alırlar. Fransız sembolist şair Stephane Mallarme'in tipografik olarak ilerici, çarpıcı eserlerinin 1900'lerin şiirine etkisi geniştir. Ticari tipografi ve basında seri üretimin futurist, dada, kübist karmasına mal edildiği bir zamanda, yazarların ve sanatçıların görsel denemelerine ilham vermiştir. Görünüşle önceden ilgilenmemiş şairler, formu ve boşluğu şekillendirerek ve yazılı anlatımın dağılımını bir düzene göre gerçekleştirerek sayfanın görsel potansiyelini artırmaya izin veren, formatın anlamla iç içe örüldüğü, alışılmışın dışındaki bu denemelerden esinlenmişlerdir. Sanat tarihçisi Ernest Fenosolla'nın Çin yazısı üzerine çalışmalarıyla Ezra Pound'un sözde –ama gerçek– büyülenmesi modern şiir tarihinin, yazılı anlatımın somut görüntüsüyle birleştiği efsanevi bir andır. Çin yazısını fonetik şekillerin temsili değil de, asırlardır yanlış algıladığımız resim-kelime olarak kabul eden Pound, bu görsel fikri kendi görsel mısralarını kurgulamada kullandı. Öte yandan Velimir Khlebnikov ve Alexei Kruchenyk adlı iki futurist Rus şair 1912 ve 1913'te birlikte ortaya koydukları makaleleri “Başlı Başına Kelime” ve “Başlı Başına Harf” isimleri ile harflere işaret olarak anlamlar atayan asırlarca eski bir geleneğin paralelinde dilin görsel gücüne dair mistik bir inanç oluşturdular. Bütün bu devrimci çıkışların içinde belki de en tanınmış İtalyan futurizminin önde gelenlerinden Filippo Marinetti'nin çalışmalarıdır. 1910'larda “Özgürlükte Kelimeler” ve “Telsiz Hayalgücü” yazılarıyla şiirde görsel yenilikleri canlandırdı. Bu hareketler, diğerleriyle birlikte, 20. yüzyılda görsel ve yazılı sanatlar arasında iletişim devresinin başlangıcı oldu ve “görsel şiir” ve “resmedilmiş anlatım”da art arda gelen başka yaratıcı fikir ve yeniliklerle

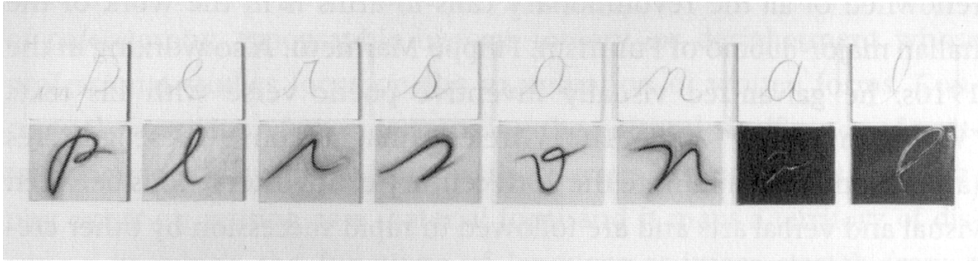
devam etti.

1950 ve 60'larda somut şairlerin (concrete poets) ve harf sanatçılarının (letterists) torik yazıları, görsel şiirin potansiyelini vurgulayan manifestolar gibi bildirgeler listesine eklendi. Onları izleyen Pop Art ve Kavramsal Sanat akımları ressamaları, sanatsal bir form olarak dilin cazibesine kapıldılar. Üretim ve baskı teknolojilerinin hızla geliştiği 20. yüzyıl boyunca deneme olanakları arttı. Sıcak ve soğuk harf kalıpları, baskı kalıpları, fotoğraf işçiliği ve son olarak masaüstü yayıncılık günümüzde aynı derecede yenilikçi olan geleneksel çizim, resim ve grafik tasarım becerileriyle birbirini tamamlayan paralellikte yer almaktadır. Animasyonlanıtılmış sayfalar, holografik eserler, illüzyonizt, boyutlu manzaralar günümüzde hep anlatımı görsel formda şekillendiren sanatsal kelimeler haznesinin parçası olma durumunda.

Dolayısıyla yazı, en basit bir hareketten, standart işarete kadar geniş bir spektrumda yer almaktadır. Tüm yazıların bakılmak ve okunmak, madde olarak var olmak ve olmayan bir anlamın işareti olma görevini yüklenmek kapasiteleri vardır. Kurgulanabilir ve şekillendirilebilir veya sadece standart alışkanlıklara göre çoğalabilirler. Bulunabilir, benimsenebilir, değiştirilebilir ve yok edilebilirler. Kişisel ifade biçimi olarak yazı, kendini oluşturduğu bir görüntüde kendini arayan vücudun bir ürünüdür. Sosyal ve kültürel sistem olarak yazı, dilin kurallarının sınırları içinde anlam üretmede semiyotik şartlara katılır. Yazılı dilin zenginliği bu çok yönlü özelliklerinde yatmaktadır ve bunun sonucu olarak yazı alanında garip zıtlasmalar ve paralellikler oluşmaktadır.

Kişisel İfade ve Sosyal Sistem Arasında

Yazmanın başlıca iki özelliği aynı anda hem kişisel hem de sosyal ifadenin bir örnek olarak işlev görme konusundaki yeteneğidir. Mira Schor'un Personal Writing (*Kişisel Yazım*) 1994 adlı resmi bu önemli iki özelliği içinde barındırır. Çalışma otuz küçük tuvalden oluşmaktadır.

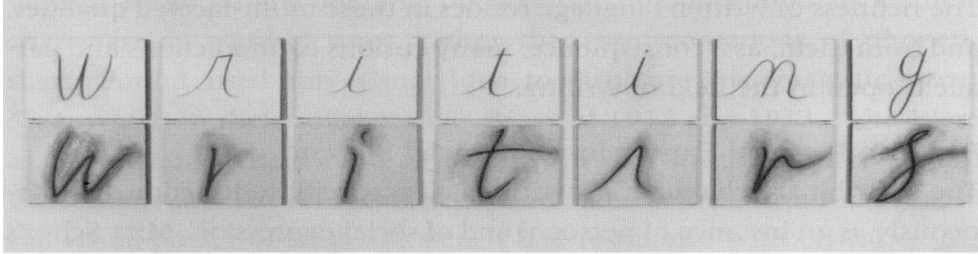


Başlıktaki her harf tüm çalışmada iki kez görünmektedir – bir kez bir kız öğrenci olarak Schor modellerine göre temiz, basit ve düzgün olarak el ile yazılmış, bir kez de aşırı duyarlılığın sanatsal ve görkemli erişkin eli ile yazılmış olarak.

İlk görüntüler grubunun akılcı bir berraklığı vardır; ince mavi çizgiler tuvalin sınırları içine dikkatlice yerleştirilmiş olan iyi çalışılmış bir alıştırma içindeki her bir harfi şekillendirmektedir. Bu harflerin mavi boyası, eğitim sisteminin kurallarının öz disiplini ve iyi davranışın görüntüsündeki güzel tadı gözlemleyerek, okul malzemeleri olan tebeşir, dolmakalem veya grafiti önermektedir. Çocukça mükemmel olarak, eski bir okul kitabındaki alıştırma fotokopilerinden çıkanlarla boyanmıştır. Daha küçük,

hemen hemen bilinçsiz bir elde, Schor dizideki ilk kelimenin önüne, karşıt çift anlamı yaratan iki harfi “im” eklemiştir (personal/impersonal).

Görüntüler grubunun ikincisi Schor’un erişkin eline dayanmakta. Kız öğrenci iken yazmış oldukları ile üst üste koyunca, boyalı her harfin girift görsel ve dokunsal zenginliğe sahip olduğunu gördü. Yumuşak, pembe, ten rengi bir zemine sahip olan arka plana derinden akan kırmızı içinde, harfler bütünsel birliktelik ile titremektedir. İnanç ile gerilmekte, kasılmakta ve uzanmaktadırlar – zaman zaman tuval çerçevesinin sınırlarına çarparak, alıştırma elindeki harfler kadar aynı iyi usulde davranamayarak. Schor, “personal” (kişisel) kelimesindeki son iki harfin renk düzenini değiştirmiştir.



Mira Schor, Personal Writing (Kişisel Yazım), 1994, keten üzeri yağlı boya, her panel 12” x 16” boyutunda.

Yine burada da, bu resim tarzındaki satırdaki yazının “personal writing” (kişisel yazı, el yazısı) ifadesinin “person writing” (yazan kişi) şeklinde okunabileceğini belirterek ikiye bölmüştür.

Schor’un çalışmasında, kişisel kavramı hem romantik hem de kritiktir. Bireysellik fikri, açıkça sosyal eğitim koşullarını, kişiselliği kademeli olarak sistematik kısıtlardan kaynaklanan fiziksel bedeni, ancak sadece sistemin kendisi dahilinde işaret edilmiş bir fark, bir çekim olarak dikkate almaktadır. Yazım kuralları, dil kurallarında olduğu gibi, belirli derecede uyumluluk ve standardizasyon gerektirmektedir. Yazım iletişim olarak işlev göreceksa stile bağlı bir ayrıma izin verilmekte, ancak salt buluşa izin verilmemektedir.

Kültürel sistemlerin ve kanunların yapısı dahilinde bireysel kimliğin oluşturulması fikri – ya da öznellik – yirminci yüzyılda ortak bir kritik düşüncedir. Bireysel öznellik oluşumunun psikoanalitik değerlendirmesi, dilin gelişimsel işlevinin önemini büyük ölçüde kabul etmektedir. Sigmund Freud’un gözlemlediği üzere, dil kazanımı, bir çocuğun varoluşları veya yok oluşları temsil etme aracı sağlayarak ayrılma veya engelleme travmalarını görüşmesine izin vermektedir. Dil, olmayan bir meme, ebeveyn, oyuncak veya başka bir nesne için bir simge veya vekil olarak işlev görmektedir. Psikoanaliste göre, dili öğrenirken, bir çocuğa eşzamanlı olarak, dünyayı temsil eden ve sosyal ve kültürel (büyük ölçüde etnik olarak) düzende bulunduğu yeri öğrenmesi için araç sunulmaktadır. Schor gibi bir feminist için, kişisel dil meselesi, içine dışı öznelliğinin yerleştirilmesinin zorunlu olduğu güç hiyerarşisi tarafından ortaya atılan zorluklar ile sınırlıdır. El yazısının bir kişisel karakter ile kazanılmış işaretlerini çekmek, bunun hem dilin hem de sosyal nüfuz bölgesinin kural ile sınırlanmış olan düzeninin verilenleri

dahilindeki kısıtlarını kabul ederken bir nesnenin konumunun başarılı oluşumunu öne sürmektedir.

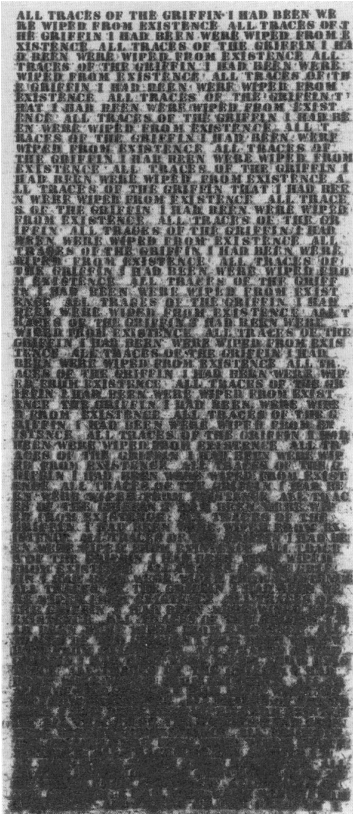
Ancak, yazım sadece dilin bir durumu değildir – aynı zamanda bir görüntüdür ve böylelikle psikoanalitik kuram tarafından vurgulanan başka bir gelişimsel işlev olarak görev yapmaktadır. Jacques Lacan’a göre, görüntüler “ayna evresi” olarak tanımlanan geçişte bir çocuğu dili kazanması için hazırlamada önemli bir rol üstlenmektedirler. Lacan, bir çocuğun bir kişi, beden ve fiziki bir birim olarak tümleşikliğinin anlamını idrak etmesinin aksettirilen görüntü (gerçek veya metamorfik – mecazi) ile sağlandığını öne sürmektedir. Bundan önce, çocuk “imgesel” olarak adlandırılan– farklılandırılmamış, sınırlandırılmamış ve erotik, devimsel ve dokunsal duyular alanları ile bölünmüş - bir koşulda bulunmaktadır. Ayna evresinin idealize edilmiş mental görüntüsü, görüntü olarak öz temsil yoluyla, bir tanımlama şeklini hesaba katmaktadır. Kendisinin bir görüntüsü olan herhangi bir görüntü – boyanmış, yazılmış ya da yansıtılmış – bu terimlerde bir kimliği garanti etmektedir. Böylelikle, kendini işaret yapmanın bütünsel jestlerinde gösteren bireyselleştirilmiş olan bir kimliğin göstergesi – karalama, rastgele işaretler, ya da Schor’un parçasının “kişisel yazım”ı olarak – kendisini ve elle yapılmış işareti birincil psikoanalitik işlevin içinde bağlantılandırmaktadır. Görüntü olarak, yazım bir yazının ifadesel şeklinde öz kimliği olan öznel ve narsisti bir tanımlamaya izin vermektedir. Psikoanalitik bir perspektiften, böylece, yazımın işlevi hem özün görüntüsünü sağlamak hem de bu özü dilin dahilinde sembolik düzenin sistemi olarak konumlandırmaktır.

Schor’un çalışmasında, hem tematik içerik hem de uygulama, yazımın kazanılmasındaki elin ve gözün eğitilmesinin sosyalleşme sürecinin parçası olduğu fikrini perçinlemektedir. Yazımı, sosyal sistemin bir parçası olarak öğrenirken, bir kimse karakter ve kişiselliğin bireysel çekimini, ancak onu yeniden kazanmak için, kısmen bırakmaktadır, ki bir beden birinin kültürel ve sosyal dünyasının normlarına ve beklentilerine göre işlev yaparken, zaman içinde karakteristik bir yürüyüş, duruş ve şekil kazanmaktadır. Yazım, somatik bireyselleşmenin görünebilir izlerini taşımaktadır ve sosyal düzenin ve kanunun; izin, kontrol ve sınırlı kimliğin yapılarını ve kısıtlarını şifrelemektedir. “Kişisel yazım” her zaman sembolik içinde bireyin bir yazıtıdır.

Glenn Ligon’un çalışması, “Black Like Me #2, (1992)” (Benim Gibi Siyah #2)’de, dil, bireysel kimlik ve sosyal gelenekler aynı zamanda yakınsamaktadırlar. Schor’un boyaması gibi, Ligon’unun parçası tematiklerini ifadesinin içeriğinde olduğu kadar üretim yönteminde de barındırmaktadır. Ancak, zengin biçimde Schor’un boyama çalışmasındaki yazım, Glenn Ligon’un çalışmasının metnini oluşturan şablonla yazılmış işaretlerle çarpıcı biçimde karşıtlık sergilemektedir. Metinsel ifadesinin “ben”i ve görsel şablonun harfleri formatlanmış ve formüle edilmiştir ve eş zamanlı olarak, şekil, biçim, renk ve anlamın sabit stereotiplerini barındırmak ve protesto etmek üzere mücadele etmektedirler. Bu şablonları ve kalın, ağır, yağlı siyah pastel kullanarak, Ligon artan biçimde, yazımın yoğun alanını yaratmaktadır. Okumanın konvansiyonel yönünü takip ederek, başlığın tek ifadesi, tuvalin üstünden altına doğru hareket ettikçe katmanlı, üst üste binmiş ve sonuç olarak okunamaz bir metin haline gelene kadar, defalarca tekrar edilmektedir. Siyah beyaz bir çalışma, Ligon’un görüntüsü ırksal stereotipin sorularını şifrelemektedir: “renkli” terimi ırksal iftiraları ve ırksal ayırım politikaların ilintilerinin

tümü ile, sadece beyaz üzerindeki siyahın tek renkli tonlarında sunulmaktadır, başlığın “me (ben)”ine rağmen, artisti tanımlamaktaysa, bir Afrikalı-Amerikalı adamdır. Ancak, İngilizcedeki herhangi birincil şahıs zamiri gibi, “me (ben)” cinsle, ırkla veya başka özelliklerle ilintili herhangi özel bir tanımlama işareti taşımamaktadır. İfadedeki yadsıma hem kişisel bir ifade hem de okuyucunun tecrübe ettiği ve kendi artikülasyonu ile tanımladığı bir ifade olarak okunmalıdır. Yazılı dil, özellikle, seslendirilmemiş olan yazılı şekil yaratıcısının tanımına bazı özel ipuçlarını hesaba kattığı için bu tür kaymaları göz önünde bulundurmaktadır.

Görsel olarak, Ligon’un parçası basittir ve çarpıcıdır – kendi yapımındaki işaretlerde soğurulduğu için metnin kademeli bütünselliğin bozulmasında dolaylı olarak gösterilen şiddet vardır. Harflerin net ayrım sınırlarını kaybetmeleri için balmumu sürülmektedir. Yazım alanı okunma kapasitesini yitirdikçe açık ifadenin bir silintisi vardır. Okunaklı olma durumundaki bu azalma materyalin endişe verici tekrardan kaynaklanmaktadır, ifadede dahi inanç için kaybedilen bir savaşımdır – sürekli iddia eyleminin iptal olması ve etkisiz kalması gibi.



Glenn Ligon, Black Like Me #2, 1992, tuval üzerine yağlı paste ve alçıtaşı, 80” x 30”

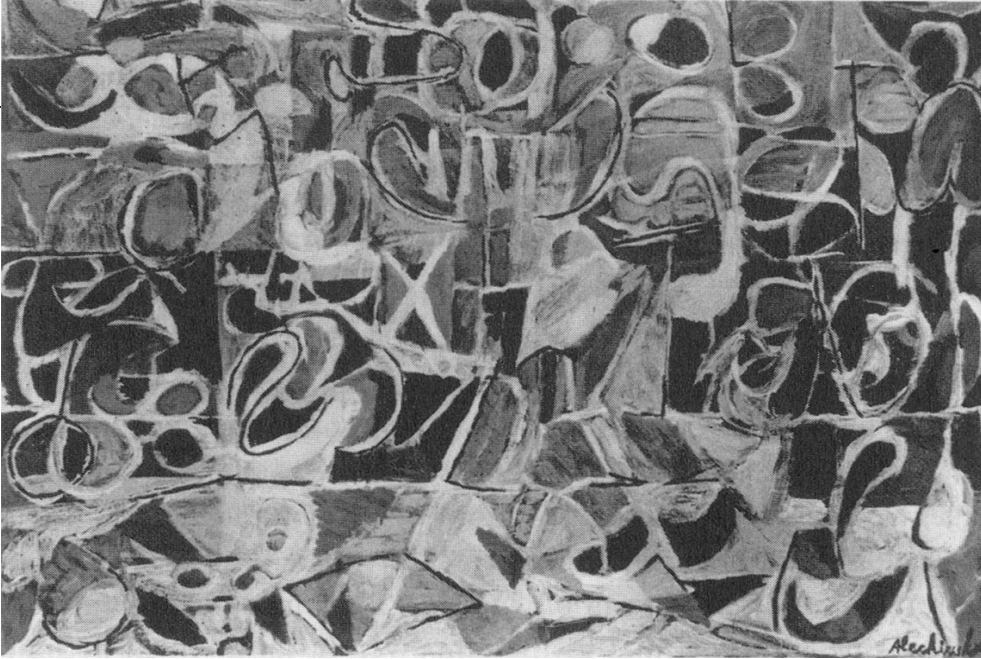
Bireysel protesto veya daha nadir bir olgu ifadesi, çekilen bir bozgunun bir haykırışı veya ifadesi, çalışma rahatça kategoriye çözümlenen ve bu nedenle kişisel ve sosyal

nüfuz bölgelerinin kesişimindeki yazım ile işgal olan bu ara bölgede dalgalanma göstermektedir. Ligon'un çalışmasındaki işaretlerin elle yapılmış olması şablonların geleneksel şekillerinin zorlamaları ile kısıtlanmaktadır ve böylelikle hemen hemen – ancak tam anlamıyla değil – parçanın bir ögesi olarak görünmez olurlar. Bir kimse, metni oluşturmak ve çoğaltmak için önceden buyrulan yönde hareket ettikçe ovalayarak ve sürerek, tuval üzerine yağlı pasteli süren bedeninin hareketsetel varlığını duyar.

Kendi özgün yollarında, hem Schor hem de Ligon ifadenin bireysel kalitesi ile kurallarla sınırlanmış dilbilimsel sistem arasındaki gerilimi dışa vurmaktadırlar. Schor'un ressam olarak gürlüğü romantik bir okumaya, diğer taraftan aynı zamanda onu soğuk biçimde yalanlamaya davet etmektedir ve Ligon'un minimal araçları kültürel düzende yazılı olan eşitsizliklere bir meydan okuma olarak bireysel ifadenin yetersizliklerini protesto etmektedir. Her iki durumda da, çalışmanın görsel özellikleri bu anlamları, nadiren tesadüfi görsel sunum olarak, ancak belli şekilde anlamları yoluyla şifreleyenlerdir.

İzden İşarete: Jest, Harf Karakteri ve İşaret

Yazılı dillerin tümü jestsel ve somatik değildir – yazımın yelpazesi çoğunlukla, tamamen mekanik olanları olduğu kadar özel ve kişisel olanları da içermektedir. Bir uçta, okunabilirlikleri geleneklerine bağlılıklarına dayalı olan işaretler, harfler ve karakterler vardır. Diğer uçta ise, jestsel izler vardır. Ve bu yelpaze üzerinde bir yerlerde, gelenekler dahilinde veya haricinde olmamak üzere, açık saçık anlama yüklenmiş kalite sayesinde kendilerine özgü cazibeyi egzersiz eden gizemli işaretsel şekiller, erişilemez ve deşifre edilemez, ancak etkili biçimde yazılmış bir işaretin görsel karmaşıklığına gizlenmiştir.



Pierre Alechinsky, *Execise d'Ecriture*, 1950 Destroyed.© 1999 Artist Rights Society (ARS), New York/ ADAGP, Paris.

Fizik antropologu olan Andrei Leroi Gourhan, 1964 yılında yayınladığı “Jest ve Söylev” (*Gesture and Speech*) isimli kitabında beyin işlevinin, gelişimin, jestsel etkinliğin ve dilin biçim düzenleri arasındaki evrimsel ilişkiyi özetlemektedir. Leroi Gourhan insan kol ve bacaklarının bir araya gelme, avlanma, yeme gibi var olma işlevlerinin yanında tırmanma, araç yapma, öz savunmanın, lisan için ağzı ve dudakları serbest bıraktığını ve el ve yüz arasında söylevinkine zıt ayrımında ortaya çıkan jest diline izin veren önemli karşıtlıklar yaratmakta olduğunu savunmaktadır. Leroi Gourhan için, jest ritmik, somatik, basit bir öz ifade iken söylev ise sosyal ve iletişimseldir. İşaretlerin ve sembollerin el ile yaratılması ifadesel öz iddianın ve iletişimsel işlevlerin birbirine geçtiği bir şifredir.

Jestsel işaret yapma, dinamik eylem olarak üretimin eyleminin bir izidir. İz materyal yapmanın dinamik hazzında kendini göstermektedir ve böylelikle anlamın eşliğine henüz erişmemiş bir işaret olarak kalmaktadır. Ancak, dile olan sorumluluğunu üzerinden atmasına karşın, Alechinsky’nin Alıştırma (*Exercise*) adlı eseri yine de, bu işaretlerin değerinin gereksiz olmaktan ziyade önemli olduğunu yasallaştırmaya yetkin bir temel yetki olarak dilbilimine başvurmaktadır. Bu döngüleri ve “écriture” darbelerini çağırarak, Alechinsky somatik itkinin sembolik düzenin kuralına getirmesine ve bu işaretlerin anlam taşımayabilmesine izin vermek istemektedir – seyrek olmamak üzere arabesk işaretleri bir grafik uzayının alt bölümlerine çizmektedir. Jestsel öz ifadenin orijinal eylemini yeniden oynatırken, otomatik ve rastlantısal olarak oluşturularak, dolaşarak ve kısıtlı olmaksızın, Alechinsky, buna karşın, sembolik düzenin kuralına kademeli olarak teslimiyetini kabul etmektedir.

Kültürel antropoloji dahilinde, yazımın bu tür kullanımlarını önemli eylemler olarak değerlendirmek için başka bir çerçeve vardır. Claude Levi Strauss, “Yazım Dersi” (*The Writing Lesson*) isimli makalesinde, temel argümanını yazımın, yaratmak üzerine yoğunlaşarak, eşzamanlı olarak kolonileştiğini ve yetkilendirildiğini ortaya atmaktadır. Bu işaretler gerçek bir dili temsil etmiyor olsalar da, yazım yazılı şekillerin seyrek kontrolü yoluyla yetkiyi hiyerarşiye sokma görevini yerine getirmektedir. Bu, yazımın dilin yazılı şeklinden ziyade ritüel bir eylem olarak performans dayalı bir açıdır. Alechinsky’nin çalışması yaratılması ile yetkilendirilmiş hale gelen yetkili şeklin - bu yetkinin bir kısmını; yazarı okuyucudan, yazılmamış olanı yazılmış olandan, işareti farklılaştırılmamış kaosların engin evreninden demarke ederek yazmaktadır. İşaret yapmanın insan kültüründe sihir olarak işlev görebilmesini sağlaması bu kültür güçte saklıdır. İşaret yapmanın gücü temel farklılıkları saptamaktadır: insan sosyal durumu ile ötesindekiler arasında, yasallaştırılmış dünya ile yasallaştırılamayan arasında, sembolize edilebilen ile sembol yapmak üzere erişilemeyen arasında. Dünyanın kavramsallaştırılmasını insan sistemleri ile bölme yeteneğine sahip olan tüm bu kabiliyetlerin kalbinde - anlamın yaratılabileceğine karşı olan demarke etmenin ilk çizgisini oluşturan jestin maddeselleştirilmesi izinin işlevi vardır. Bu tür bir iz, sembollerin konumlandırılabilceği, okunamayacağı, yorumlanamayacağı sembollere karşı referans noktası olarak görev yaparak - anlamı mümkün kılan farklılaştırılan

sınırı yaratmaktadır. Böylelikle, Alechinsky'nin yazımının egzersizi, farklılaştırmanın bir eylemi yoluyla anlamı yaratan olmayı, birinin kendine özgü bireysel ve sonrasında sosyal kimliğini dünyanın dirençli ve fakat yeni düşüncelere açık maddesini üzerindeki kimliği ileri süren ifadesel jesti getiren bir öncelik barındırmaktadır.

Eğer somatik jestin bu tür izleri, sembolik sistemdeki katılımdaki eksiklikleri sona erdirdiği için okunamaz ise, kendisini anlaşılması zor bir anlamın görüntüsü olarak sunan sembolik işaret okunabilirliğe farklı türde bir direnç kullanmaktadır. Sembol ile birlikte gelen cazibe – bu yazılmış şekil şifrelenmiş, kriptede edilmiş, kapalı kutudur ve karmaşıktır – pek çok görsel sanatçının çalışmasında ortaya çıkmaktadır. Albrecht Durer'in çalışması görüntülerin beraberinde Horapollo'nun Rönesans tarafından yeniden keşfedilmiş olan hiyeroglif metinlerini – ya da Pisagoryan sembolizmde ve bilgisinde Geofroy Tory'nin tipografik analizlerini – ya da gizemli anlamın görsel sunuşunu sağlayan on altıncı ve on yedinci yüzyılın pek çok simge kitabını içermektedir –ve hiyeroglif işaretlerin görüntüsel gücüne büyük hediyesi olan, Aldus Manutius'un Hypnerotomachia Poliphilii (1499) adlı eseri zarifçe yapılmış görüntüler içermektedir. Böylelikle, diğer taraftan el yazısı okunabilirlik sağlaması sayesinde belirli bir güç kazanmaktadır, aynı zamanda sembolün şifresel olarak okunaksız koşuldaki cazibenin gücünü egzersiz etmektedir. Bu tür bir güç, yazım konusunun etkili bir güç taşıdığı sanatçıların, yazarların, eleştirilerin ve teorisyenlerin eksikliğinin söz konusu olmadığı 20. yüzyılda devam etmiştir.

Karen Papachek'in çizimlerinde bulunan veya Kenneth Patchen'in aydınlatılmış şiirlerinin resimsel betimlemesinde sunulan sembolik motif, 1940'ların sonunda Romen Isidore Isou tarafından kurulan Fransız Harf Uzmanlığı grubunun çalışmasında ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Harf uzmanları, dilin sembolik kurallarını temel şifresine atak yapma yoluyla yıkmak üzere işaretlerin okunabilirliğine meydan okuyarak, bu tür şifreli yeni şeyler ile oynadılar. Harf uzmanları, otomatik geleneğin jestsel, somatik, iz işaretlerinden hiyeroglif karakterin alternatif geleneği ve onun mistik görsel eğilimi ile birbirine geçen keşfedilmiş işaretlerin tüm tarzlarına kadar olan yelpazeyi işaret etmektedirler. Bu itki, işaretin, bir zamanlar sistematik dile sahip olan normatif düzenin anarşist biçimde çökertilmesini yüce moduna değişimi ile oynayan bu harf uzmanları tarafından inanılmaz derecede yerine getirilmekteydi.

1950'de Harf Uzmanı Maurice Lemaitre tarafından hazırlanan bir çalışma olan Riff Raff'ta bir dizi işaret tek çekirdek görüntüden döne döne hareket etmektedir – Paris'in küçük şematik haritası Seine eğrisi ile ikiye bölünen eliptik bir şekle indirgenmekteydi. Bu parçadaki işaretlerin her biri – kitapların küçük görüntüsü, bir top, mengeneler, bir şişe, tabure, tekerlek, çadır veya Eiffel Kulesi - “kelime”leri gerçek görüntüler olan bir “şiir”i yapmak için doğrudan göze hitap etmekte olduğu görünmektedir. Çalışmanın anlamı açık olmaktan oldukça uzaktır - Fransızcadaki rebus benzeri kelimelerin telaffuzu seslerin belirli dizilişi ile sonuçlanmaktadır, bu seslerin her biri bir cümlelerin elastik fonetik şekline uymak için bir çaba içinde gerilmektedir.



Maurice Lemaître, Riff Raff, 1950, Çizim, 5" x 3 ½

Ancak burada pek az gerçek harf vardır ve doğrudan iletişimsel bir işlev gören görüntü-işaret merakı uyandıran fikir, Rosetta'nın taşının üç dile bağlı anahtarının yararı olmaksızın bir Mısır stelesinin deşifre edilmesine girişen bu engellenen Rönesans polimatlarının çabaları sayesinde Lemaître'in örneği hızlı biçimde bozguna uğramıştır.

Buna karşın, sahte veya kişisel dilin karmaşık görsel formülasyonu içinde Riff Raff harf uzmanı çalışmasının tipik bir örneğidir. Lemaître'in keşifleri burada rastgele değildir, seyrek olarak doğru kabul edene aykırı değildir ve böylelikle stabil hale getiren bir çerçeve olarak anlamın yaratılması adına konvansiyon için önem arz etmektedir.

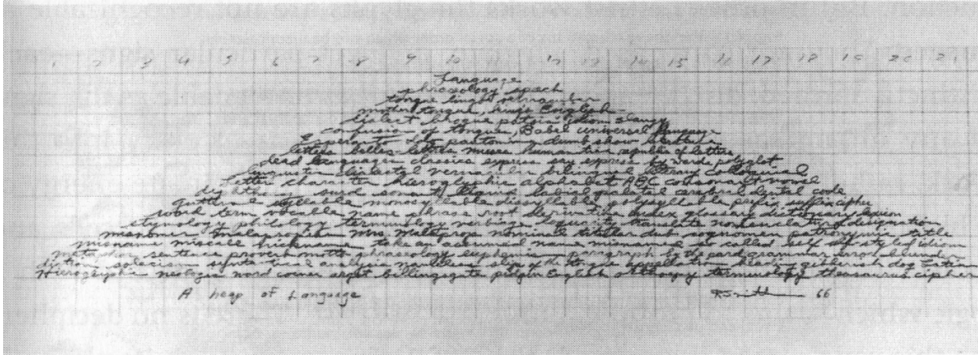
Ancak, harf uzmanlarının diğer çalışmalarında, semboller görüntüler kadar tanınabilir değildirler. Yoğun, okunaksızdırlar ve halen belirli işaretler – her biri ayrı ayrı oluşturulmuştur, kendi karakterlerinde farklıdırlar, ancak yazımlardaki bilinmeyen işaretler kadar okunamaz haldedirler. Bu çalışmaya herhangi bir giriş noktası yoktur, aksine yoğun, çalışılmış alan organik yaratıkların – her biri duyunun evrenini vaat eder görünen bir mantık ile ahenkli oluşturulmuş olan - plankton ve plateletler, hücreler ve moleküller, viral ve bakteriyel varlıklar - kan akımına hayat veren enerji ile

akın etmektedir. Bu şifrenin deşifresi yoktur – yine de birisi Riff Raff şiirini fonetik değerleri aracılığıyla okursa, görüntüler bu dilbilimsel yeniden formülasyon tarafından soğurulmamış kalırlar. Bir kimse, ayçöreği biçimindeki piktogramın boynuzlu eğrisinin içindeki göze çarpan gölgeyi görmezden gelemes ve duruşları “oturmaya” ya da “ayakta durmaya” veya “dalma”yı fiiller olarak öne süren bu şematik şekillerin küreye benzeyen başlarını fark etmeyi veya merak etmeyi ihmal edemez. Bu resimsel denk olmayan nesneler saf dilbilimsel yer değiştirmeyi anlatmayan bir anlama sahiptir – ve sembolün gücü – gerek alşemik, sihirli, anlaşılması zor, veya egzotik – saf anlamın kapalı sistemi dahilindeki reküperasyona bu dirençtir. Görüntünün etkileyici varlığı kendi baştan çıkarıcı enerjisini, fazla miktar olarak değil, nadiren dilin sabit ekonomisi dahilinde kapsanamayan bir kalite olarak kullanılmaya devam edilmektedir.

Kavramsal, Dünyevi ve Maddesel Yapılar

El yazısının somatik izi ve kendi keşiflerinin özendirici sembolleri ile ilgilenen bu sanatçılara ek olarak, yazımın erdemlerinin estetik gündemi motive eden kavramsal ve maddesel yapılar dahilindeki konvansiyonel, hemen hemen nötr olan şekiller ile ilgilenenler de vardır. Bu çalışmalarda ortaya çıkan– özellikle maddesel olmayan idealist kavram nosyonu ile yazılı dilin her durumunun içerdiği maddesellik olgusu arasında - pek çok felsefi gerilim de vardır.

1996’da, Robert Smithson’un bir çalışması olan “Dilin Kalabalığı” (Heap of Language) isimli çalışmada, sanatçı dile atıfta bulunurken aynı zamanda onu içinde barındıran kelimelerin kareli bir kağıt üzerinde architectonic bir şekil yaratmıştır. Çalışma “Dil deyim bilimi konuşma dili vernaküler” ile başlamaktadır. Biriken niteliğe sahip yığınlar, başlığın harfi harfine kalabalığı, “şifre” kelimesi ile sonlanan listenin bulunduğu geniş bir tabana yayılarak devam etmektedir. Okunabilir ve gerçek, el yazısı metnin çok küçük bir ifade kalitesi vardır – yazım çok düzenli ve engebesizdir, minimalist bir çalışmanın tüm düzgünlüğü ve uygunluğu ile kareli yapıya uymaktadır.



Robert Smithson, Dilin Kümeleri, 1966, Kağıt üzerinde (kurşunkalemle) çizim, 6 1/2"x22" Resim John Weber Galery izniyle.

Kelimelerin bazıları, normal dilbilimsel modda, tam olarak var olmayan nesnelere veya

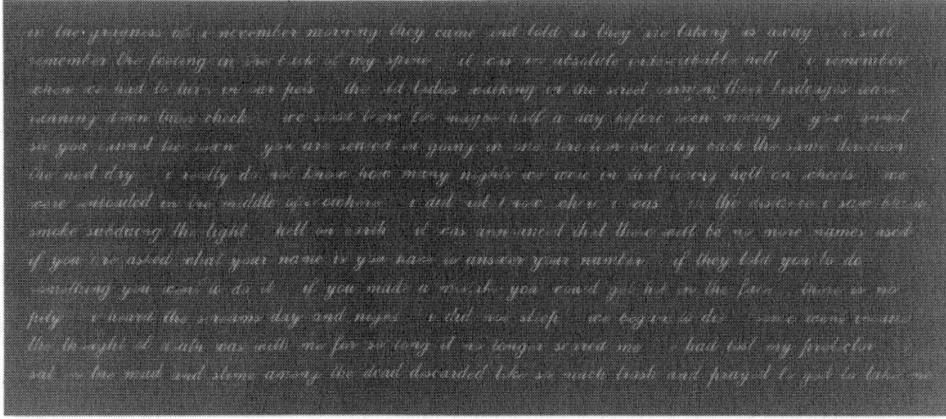
fikirlerle atıf yapmaktadır – “Bayan Malaprop” veya “eşanlamlılar” sözlüğü. Böylelikle, kelimelerin düzgün biçimde ele alınmış hali, her birini bir sonraki ile neredeyse aynı yaparak, kendisi terimler arasındaki ayrı farklılıkları ön plana çıkarmak için bir aygıt haline getirmektedir. Her şeyden sonra, “kök” kelimesi başvurdukları tamamen farklı dünyalara verilen “varsayılan bir isim alın” ile aynı kipte ifade edilebilmektedir. Aynı jeton ile, bu indirgeyici eylem, kelimeler arasındaki farklılıkların bu seviyelendirmesi, Smithson’un bu sayfadaki heykeltıraş yapısının dünya benzeri yığını inşaa ettiği her birini tuğlaya benzer bileşenlere, gerçek, şeffaf maddelere dönüşmektedir. İnşaat sürecini tam tersinde, yığın üstten aşağıya doğru yapılmaktadır, taçlandırılan taş “Dil” en tepeye yerleştirilmektedir, taban desteği ise her zaman genişleyen bir öneri desteğinden oluşmaktadır ve bu yazılı şeklin ustalıkları sayesinde gerçek yapının tüm mantığı ile ters düşmektedir.

Parça, kesinlikle ne olduğunu söylüyorsa odur, ve bu dümdüz olan basitlikte onları aynı aktiviteye yıkmayı başararak, varlık problemlerini ve referansı şaşkına çevirmektedir. Kelimeler ne olduklarını söylüyorlarsa öyledirler ve daha fazlasını katmaktadırlar – bir yapı, bir şekil, yapılmış olduğu dilin maddelerini tanımlayan maddesel olarak yoğun bir çalışma. Dilin bir fikre atıf yapma, platonik terimlere başvurma kapasitesi dilin gerçek maddesel varlığı ile ihtilafa düşürmektedir. Tüm maddesel nesneler ve şekillerin, Aristotle’in dünyayı tarifinde yaptığı gibi, bir tarihe ve karaktere sahiptir. Fikir ve tanım, deneyüstü bir şekil ve kapsanan ampirik şekil arasındaki klasik tezat, kendini kavramsal sanatçıların dile atıf yaptıkları ikilik içinde kendini aşıkâr yapmaktadır.

Belki de kavramsal sanattaki her şeyin en çarpıcı ikilemi “fikri” sunmak için yazılı dilin kullanımı idi – aslında yazım dilbilimsel modların açık olarak ve ısrarlı bir maddesidir.

Smithson’un Yığın (Heap) adlı eserine karşıt olarak, Annette Lemieux’un Cehennem Metni (Helltext) (1991) isimli eseri, birikimin görünen doğal modu sayesinde oluşmaktadır. Çalışmanın parlayan kırmızı zeminine karşı ısı ile oyulmuş parlak beyaz renkte bir kelime bir diğerini takip etmekteydi. Minimal ve rafine edilmiş olan görsel çalışma, zarif yazı harfleri düzgün bir şekilde keten kumaşın boşluğunda dizilmektedir. Yazı türü bunu, düz yazının öyküsü için birinci şahsın sesinin kullanımında aksettiren kişisel ifade olarak işaretlemektedir. Kelimeler bir kimsenin bir yetkilendirmeye ve kontrolün mutlak sistemine tabi olduğu olayların ürperten dizisini tarif etmektedir. Bu, totaliter rejimlerin resmi eylemleri – Musevilerin, Çingenelerin, eşcinsellerin, muhaliflerin, ya da nadiren kampa hedef olan grupların yakalanması ve sınır dışı edilmesi gibi eylemler - ile olan kaçınılmaz ilişkisi olan bir kuyruktur. Metinde tarif edilen “Cehennem” (Hell) belirsiz bir tarihsel konuma sahiptir ve halen herhangi bir sayıdaki belirli olasılıklar ile yankılanmaktadır. Bireysel ve halen jenerik olan, gerçek bir el için çok mükemmel olan yazı ortak özellikler aracılığıyla el yazısını işaret etmektedir. Parçanın şekli dehşeti zarif yazının nazik görüntüsü içinde kapatarak tehdidi örtmektedir. Görsel olarak sakin yineleme çaresizliğin netameli kalitesini ortaya koyan bir okumada görevlendirilmektedir. Eksik olan bazı güçlerin merhametinde var olmanın Kafkaesque duyusu, dehşetin tekrar eden korkunç egzersizi içinde Sartre’ın “kaçış yok”u ile birleşmektedir. Satırın satır ardındaki hareketinin açık uçluluğunun açık bir başlangıcı

yoktur (büyük harfle başlamayan cümle ortası, eğer bir süredir devam ediyorsa metin tuvalin sol üst tarafından başlamaktadır ve aynı şekilde sağ alt köşeden çıkmaktadır) ve çözümlenmiş bir sonu yoktur.



Anette Lemieux, Açık renk metin, 1991, pamuk üzerinde, 54/18”*144”, Resim Washington University Galeery of Art, St. Louis University purchase, Bixby Fund, 1991.

Böylece, metin ve resmi kaliteler birbirleriyle çelişiyorlar – dilbilimsel dehşet ve görsel düzgünlük, vahşiliğe atıf ve açık olarak estetik zarıflığın varlığı. Cehennem (Hell) kendi mantıksal istismarlarının ve hükmeden öykülerinin içinde kavranılmaz olarak amansız olabilen bir sosyal düzenin makineleşmeleri içinde sıkışmış olan bir eserdir.

Dilin birincil madde olarak görev üstlendiği sanatçıların listesi uzunca bir listedir – ve dilbilimsel temsilin görsel formdaki sürekli ve felsefi meseleleri ile ilgilenenlerce yapılan uygulamalar çeşitlidir. Bir kimse John Baldessari’nin bilmece gibi olan ifadelerini düşünmelidir, aksini düşünenler, görsel ve kavramsal ortam olarak dilin kullanımına olan birbirinden tamamen ayrı olan üç farklı yaklaşımı akla getirmek için “Saf Güzellik” (Pure Beauty) veya “Sadece Tek Özelliği olan bir Çalışma” (A Work with only one property)de olduğu gibi blok harfleme içinde veciz ifadeler taşıyan boş tuvali, veya On Kawara’nın basit tarih resimlerini, veya öz dönüşlü “Portakal Rengi Neondaki Beş Kelimeyi” (Five Words in Orange Neon) veya Joseph Kosuth “Anlam” (Meaning) veya “Fikir” (Idea) eserlerinin genişletilmiş sözlük tanımlarını düşünmelidir.

Yazım, hem zamana ait yaratımın bir kaydı hem de zaman tabanlı somatik jestin bir izi olan işaretlerin çoğalmasında içinde zamanın bir kaydını içermektedir. Gören ve okuyan için, bu olgu yazılı bir görüntünün görünüşe göre —bir resim gibi—ani bir algılama içinde kavranabileceği olgusunda kendi gerilimine sahiptir, diğer yandan okuma eylemi metne —yaratım eyleminde yazılı tabii olmayan enerjiden farklı olarak zamana ait başka bir boyut getirmektedir.

Tim Rollins ve K.O.S.’nin “Kırmızı Harf” (The Scarlett Letter)in bir sayfasında, sayfada yoğun biçimde kırmızı harflerle basılmış harfler —yazılı sayfanın doğrusal ilerlemesini boğan çalışmanın koyu, süslenmiş işaretleri— okunan sayfada geleneksel metnin şematik yapısı ile ilintili olarak zorlamada bulunmaktadır. Burada 20. yüzyılda

dilbilimsel felsefenin ilgi alanlarına temel olan bir başka gerilim de bulunmaktadır: dilin mantıksal bir sistem dahilindeki bilgileri içermek konusundaki açık kabiliyeti (basılı sayfanın düzeni ve öyküsel metin gibi) ve kullanılan dilin tüm mantıksız özellikleri ile beraber gerçekliği (elle yapılmış harflerin ayrıntılı, tekil ve ayrıksılık işaretleri) arasındaki çelişki. Esasen, bunların birbirleri ile ne alakası vardır? Dilin soyut yapıları ile dilin kaydedebileceği yaşanmış deneyim arasında hangi gerçek ilişki vardır? Bir kimse mantıkçı ve filozof Ludwig Wittgenstein'in daha sonraki tüm çalışmaları bu tür bir çalışmada beliren, dilin mantıksal yapılarının her zaman kendi mantıksız gerçeklikleri ile çelişki içinde olduğunun ve bu mantıksız gerçeklikler tarafından öne sürülen çelişkiler dahilinde felsefi sorgulamanın yattığının farkına varan ikilem üzerine odaklanmıştır (ve bunun dil ile ilgilenen kavramsal sanatçıların üzerindeki başlıca etkisi olması şaşırtıcı değildir).

Bulunmuş, Uygun Görülmüş, Yeniden Çalışılmış

Eğer sembolün somatik, ifadesel, jestsel izi ve şifrelenmiş kriptosu okunabilirliğin yelpazesinin bir ucunu tanımlıyorsa ve geleneksel yazım diğer kavramsal ve materyal yapıların temeli olarak hizmet ediyorsa, bu durumda mekanik ve teknik araçlarla yaratılan yazılı dil sıklıkla harf şekillerinin, sayfa düzenlerinin standartlaştırılmış konvansiyonlarını, yazımsal ve diğer şekillerin konvansiyonlarını dile kültürel bir şekil olarak en yakın biçimde ilintili olan bir yolda kapsamaktadır. Daktilo, sıcak baskı, foto-dizgi ve diğer bilgisayar çıktıları veya diğer sabit harf şekilleri kümeleri —gerek bir yapı veya bir beyanat ya da her ikisinin bileşimi olarak - kişisel ifadenin ikincil derecede açık biçimde dile getirmesini yaratmaktadır. Teknik ilerlemenin mecaz durumunu ona göre elde ettiği mecazlar- anlamın nötr görünen taşıyıcıları olarak işlev görebilen alfabenin en basit bileşenleri ile ve kendine uygun değer ile dolu öz bilinçli, öz atıfsal üretim işaretleri olarak— bu tür çalışmaların çarpıcı özelliği olarak kalmaktadır. Bir harf, bir sayfa, bir kitap —bunlardan herhangi biri potansiyelin engin boşluğunun görüntüsü olarak, yetkilendirilmiş bir belgenin kapanmış ve çalışılmış dokusu olarak ve benzeri olarak çalışan resmi terimler üzerinde önemli olabilir.

Mevcut veya bulunan dilin tahsis edilmesi ve dönüşümü, Tom Phillips'in, sayfalarında Phillips'in boyadığı, çizdiği ve resmettiği, bazı kelimeleri ve deyimleri ellenmemiş bırakarak, diğer taraftan beyaz görsel bir doku ve şekil oluşturmak adına kalanları yok ettiği, Viktoryan roman olan "Bir İnsan Belgesi" (A Human Document) 1892, adlı eserin çok titiz biçimde yeniden çalışılmış bir sürümü olan çalışması "Humument"i motive etmiştir. Mevcut şekildeki müdahaleye daha geniş bir örnek olarak, sonrasında sıra dışı hale gelen öncesinde banal ve sıradan olan eserde, Phillips'in projesi müdahaleleri dahilinde hem süreci hem de metaforiyi içermektedir. Kitabı görsel ve maddesel bir şekil olarak alan Phillips öyküsel metninin sayfalarından, içinde basılı satır yapılarının, kelimelerin, olukların ve sayfa kenarındaki boşlukların yenilikçi görsel ve sözel yapılarına bir yükseliş kazandırdığı tamamen yeni bir öykü çıkarmıştır.

Kitap hem harfi harfine bulunmuş ve aynı zamanda mecazi olarak burada verilmiştir ve sanatçının eli bu sayfalardaki bilgileri dikkatle izlemiş hem de onlardan bağımsız olmaya çalışmış palimpsestik bir izdüşüm kaleme almıştır. Baskı yapılandırılmış bir grid

olduğu kadar aynı zamanda gerçek bir metin haline gelmektedir, yeni metin orijinalinin pahasına işlev görmektedir ve sıralanmış sayfalar (esasen romanın çoklu örneklerinden alınmıştır) orijinaline sadece kısmen borçlu olan yeni bir kitap yapmaktadır. Üretilmiş ve yapılmış olarak, “Humument” metnin ve görüntünün harmanlandığı yeniliğin gücünü - bazen mukabil diyalog içinde, bazen çözülmeleyen bir bütünlükte, bazen de tek bir sayfa dahilinde birbirine çarpan çelişki içinde-göstermektedir. Phillips’in çalışmasında hiçbir şey gerçekten silinmemiştir, ancak pigmentin katmanlayıcı etkisi tarafından daha önceden yazılı kelimeler ile doyurulmuş alanı doyurarak yok edilmiştir. Ortaya çıkan şey yenidir, ancak sayfaların yeniden yapılmış yapısı içinde atıf yapılan kaynağı her zaman içermektedir ve hiçbir zaman tamamen orijinal değildir.

Phillips’in kitabı, tahsis etmenin bir örneğidir – dilin dünyada yaşıyor olduğu ve ilk yazarının orijinal amacının ötesinde bir yaşama sahip olduğu olgusunun bir takdiridir. Ortadan kaldırıcı prosesler ile çalışarak, yeni bir yapıyı dilbilimsel aşırılığın teninden ve artığından dışarı çekerek, Phillips aynı zamanda dünyevi dilin kazanılan maddelerini çıkartımın becerikli sanatı sayesinde kişisel bir ifadeye dönüştürmek üzere şiirsel ifadenin dilin kalın kütesinden ıssız bir şekle çekilecek, göze çarpacak şekilde düzenlemiştir.

Bunun Phillips’in çalışmasıyla, bu çalışmanın, dili duvardan ve resimden kitabın alemine geri götürmesi nedeniyle, sonlanması uygundur. Kültürel bir form olarak kitabın Kanun ve Dünya olarak uzun ve karmaşık bir kalıtı vardır. Aynı zamanda vernaküler ve laik bir tarihi vardır ve bu çok fasetalı kimlikte felsefi varlıklardan en fazla biçimde yükseltilmiş olanı yaşayan ve en olağan tutanakların tabanı olarak hizmet eden dile benzemektedir. Ancak, kitap, şair ve filozof Edmund Jabes’in belirttiği üzere, hiçbir zaman kapanmamaktadır. Sonsuzluğu, onları işaretleyerek, dahil olmanın olasılığını sorgulama yerini gösteren sınırları tarafından her zaman yazılmaktadır.

Madde ve Hafıza olarak Yazılı Görüntü

Dünyada, yazılı dil düşüncüyü şekle ve şekli tarihe, kültüre ve kayda maddeselleştirmektedir. Ve sadece gırtlaktan geçen, dilin vurduğu damak üzerinde ve dişe karşı sıkıştırılan havanın ritmik geçişinde zariflik vardır, öyleyse kalemi yumuşak kağıda, sivri uçlu yazma aletini kile bastırmanın, bir daktilonun tuşlarına basmanın, ya da ekranın parıltısında görünen harflerin satırlarını izlemenin de benzer zevkleri vardır.

Hafıza, bu madde ile bize iyi hizmet vermektedir, içerdikleri ile belirli anların sayfa üzerinde kayda dönüşmesine şahitlik yapmaktadır, diğer taraftan yazımın zamansal yaşamı - mümkün olan iyileşme için sürerek, defalarca maddenin izindeki bilgiler ile yazılmış olan fiziksel şekil sayesinde - geleceğe uzanmaktadır. Yazım - fikir ve madde arasındaki, kişisel deneyim ve sosyal düzen arasındaki, düşüncenin mantıksal yapıları ile yaşanmış deneyimin mantıksız kaydı arasındaki - pek çok ikilemi ve gerilimleri maddeselliğinde barındırmaktadır.

Kaynakça ve Okuma Listesi

- David Diringer, *The Story of Alphabet*. New York: Funk and Wagnalls, 1948.
- Johanna Drucker, *The Visible Word*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- . *The Alphabetic Labyrinth*. London and New York: Thames and Hudson, 1995.
- Sigmund Freud, “*Beyond the Pleasure Principle*,” The Standart Edition of the Complete Psychological Works, Vol.18, James Strachey, çev., London: Hogarth Press, 1950: s.14-18.
- Dick Higgins, *Pattern Poetry*. Albany: State University of New York Press, 1987.
- Jacques Lacan, “*The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*” Paris: Le Seuil, 1966.
- Andre Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*. Cambridge: MIT University Press, 1993.
- Claude Levi-Strauss, “*The Writing Lesson*,” Tristes Tropiques. New York: Criterion Books, 1961: s.286-297.
- Armando Petrucci, *Public Lettering*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.