

ULUSLARARASI KÜRATÖR YARIŞMASI - 2013
INTERNATIONAL CURATOR COMPETITION - 2013

KÜRATÖR / CURATOR
FRANZ THALMAIR

BU SAYFA BİLEREK BOŞ BIRAKILMIŞTIR
THIS PAGE INTENTIONALLY LEFT BLANK

19 MART -17 MAYIS 2014
MARCH 19TH - MAY 17TH 2014

AKBANK
SANAT 

INTERNATIONAL
CURATOR
COMPETITION
2013

Possible Content for 18 Pages (18 sayfa için olası içerik)

Franz Thalmair

Possible Content for 18 Pages, yazı üzerine bir araştırmadır. Vilém Flusser’in farklı dillerde yayınlamakla kalmayıp aynı zamanda farklı dillerde yazdığı *Die Geste des Schreibens*[1] başlıklı makalesi, projenin tematik ve biçimsel-estetik temelini oluşturuyor. “Yazmak için”, der filozof bir yazının tamamlanmasını sağlayacak koşullar hakkında, “– diğerlerinin yanında – şunlara ihtiyaç duyarız: yüzey (bir sayfa kağıt), araç (dolmakalem), simgeler (harfler), düzen (harflerin anlamı), kurallar (imla), sistem (dilbilgisi), dil sistemi tarafından tanımlanmış bir sistem (dilnin semantik bilgisi), yazılacak bir mesaj (fikirler) ve yazı.”[2] Ancak yazı farklı gereksinimlerin, işlevlerin ve becerilerin salt pragmatik amaçlı sıralanmasından öte bir şeydir. Flusser, yazma eylemini “delen” ve “içe işleyen” bir jest olarak tanımlar. “Dünya içindeki mevcudiyetimizin bütün bir boyutunu şekle sokan (en-forme eden)”[3] ve bunu büyük ölçüde başaran bir jest.

Vilém Flusser konuşma, boyama, yapma, zarar verme, tıraş olma veya birisine telefon açma gibi gündelik insan jestlerini incelerken yazıyı da sayar. Tüm bu fenomenler içinde jestten kastı “bedenin ya da ona bağlı bir aracın hareketi”dir; ancak onun asıl ilgisi, söz konusu olanın “tatmin edici nedensel bir açıklaması olmayan” bir hareket türü olduğu gerçeği üzerindedir.[4] Yani jestleri bedenlerin, beden parçalarının veya olası uzantılarının mekanik hareket dizileri olarak ele almak yeterli değildir. Jestleri bedensel ve psikolojik, kültürel, toplumsal ya da herhangi türden faktörlerin bileşimi olarak görmek de Flusser’i tatmin etmez. Onun jest anlayışını kabul ettiğimizde söz konusu olanın “jest yapan birini diğerleri önünde açığa çıkarmak ya da gizlemek için özgürlüğün

ifade edildiği” bedensel-motorsal bir eylemle birlikte “bir niyet ifadesi”[5] olduğunu görürüz. Gündelik hayattaki jestlerin anlamı, yapaylığı ve bu yüzden simgeselliği sadece jesti yapan bedenler, araçlar ve özellikle de ilgili beden hareketi aracılığıyla aktarılan niyetin alıcıları arasındaki etkileşimde anlaşılabilir.

Küratöryel-editoryal Possible Content for 18 Pages projesi dilsel, görsel, bedensel ve mekânsal iletişimin kesişimindeki kültür tekniğini araştırmak ve böylece yazma eyleminin üretken ve çoğaltkan karakterini vurgulamak için Flusser’in yazıya ilişkin analizinin bağlamsal, biçimsel ve maddi yönlerini kullanıyor. Projenin adından da anlaşılacağı üzere, orijinali daktilo ile yazılan ve bugün taranmış bir PDF dosyası olarak internette dolaşan metin[6] sadece tematik çerçeve olarak kullanılmıyor. Aynı zamanda projenin – sanal ve gerçek anlamıyla – ilk objesi ve biçimsel-estetik niteliği ile de araştırmada payı olan bir eser. *Possible Content for 18 Pages*, Vilém Flusser’in yazmasının kapsamına uygun olarak 18 birim halinde yapılandırıldı. Çalışmasının her sayfası için, Flusser’in yazı hakkındaki fikirlerini formüle ederken kullandığı kelimelerin tekrarlanma sıklığından türetilen bir anahtar sözcük belirlendi. *Die Geste des Schreibens*, metin malzemesine bedensel araçlarla, fiziksel anlamda yazma eylemiyle yaklaşmak ve sonraki bir adımda yeniden üretilen bol miktarda kelimeyi tekrarlanma sıklıklarına göre sayfa sayfa düzenlemek ve bu şekilde özetlemek için daktilo ile kelimesi kelimesine yazıldı. Bu sürecin sonucu olarak ortaya çıkan ve *Page 1—surface* ila *Page 18—universe* bölümlerini kapsayan kelime listesi nihai olarak araştırma projesinin temelinde

[1] Vilém Flusser: *Die Geste des Schreibens. Gesten. Versuch einer Phänomenologie* içinde. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, s. 32-41.

[2] a.g.e., s. 33.

[3] a.g.e., s. 32.

[4] a.g.e., s. 10.

[5] a.g.e., s. 221 f.

[6] Vilém Flusser: *The Gesture of Writing* [yazma]. Rainer Guldin ve diğerleri (dü.): *Flusser Studies 08* içinde, Lugano, May 2009, <http://www.flusserstudies.net> [1 Ağustos 2013 tarihinde erişildi]

yatan yapıyı belirliyor. 18 kavramın her biri, farklı yazma biçimlerini ayrıntılı bir şekilde formüle etmeye yarayan düşünce modelleri işlevi görüyor. Kelime listesi ise bir bütün olarak Vilém Flusser’in yazma jestinin biçimsel bir analizini temsil ediyor.

Possible Content for 18 Pages, sanatsal yazma stratejilerini küratöryel-editoryal perspektiften, kendi araçlarıyla –yazınınkilerle– tartışmak için yine bu stratejilerinden faydalanıyor. Metodoloji bakımından proje *Uncreative Writing*[7] eylemi olarak yorumlanabilir. Kenneth Goldsmith’e göre söz konusu olan, dijital teknolojiler dolayısıyla yazılan sükelerin rolünün “geleneksel olarak salt üretimsel birimler olma pozisyonundan organizasyonel niteliklere sahip enformasyon yöneticiliğine” dönüştüğü ve “yazarların eskiden sadece programcılar, veri madencileri ve kütüphanecilere ait olduğu düşünülen işleri üstlenmeye hazır halde bulunarak arşivciler, yazarlar, yapımcılar ve tüketiciler arasındaki ayrımı bulanıklaştırdıkları”[8] çağdaş yazma deneyimidir. Bununla birlikte, araştırmanın temelini şekillendiren küratöryel-editoryal süreç “davranışın kalıtsal kod ve kurallarını kullanan ve benimseyen, uyarlanabilir bir disiplin”[9] olarak düşünülmüştür. Başlangıçtaki malzemenin –Vilém Flusser’in daktilo ile yazdığı metin bağlamsal, biçimsel ve maddi anlamda sahiplenilerek– uyarlanmasıyla, sanatsal olarak üreten sükeler, biçimler ve malzemeler ile alıcılar arasında sürekli akışın ve geri dönüşün kolaylaştırıldığı bir tür yankılaşım alanı ortaya çıkıyor. Bu arka plan ışığında, *Possible Content for 18 Pages* projesinin amacı sadece sanatsal stratejiler ve yazma yöntemleri sunarak, bunları çağdaş bir bağlamda araştırmak değil aynı zamanda özdüşünüm yoluyla kendi küratöryel-editoryal deneyimine odaklanmaktır.

This Page Intentionally Left Blank (Bu Sayfa Bilerek Boş Bırakılmıştır)

This Page Intentionally Left Blank bir dizi sergi projesinin ilkidir ve geniş kapsamlı *Possible Content for 18 Pages* araştırmasını temel alır. Yazınsal, sanatsal ve küratöryel-editoryal faaliyet alanlarını kapsayan sergi, toplam on sekiz araştırma bölümünün sekizini ön plana çıkarıyor ve dilsel, görsel, fiziksel ve mekânsal düzlemde yazma eylemini yansıtıyor. Araştırmanın Vilém Flusser’in *The Gesture of Writing* adlı makalesine dayanan yapısını

canlandıran anahtar sözcükleri takiben, yazma eyleminin farklı yönleri ele alınarak mekânsal bir düzenlemeyle sunuluyor. İlgili anahtar sözcüklerle birlikte sergi mekânında kurulu araştırma bölümleri şunlardır: *Page 1—surface*, *Page 2—habit*, *Page 5—situation*, *Page 6—choice*, *Page 7—fact*, *Page 10—language*, *Page 13—spoken* ve *Page 16—reading*.

This Page Intentionally Left Blank sergisinin hareket noktası, yazma eylemini ve küratörlüğü kararlı bir şekilde etkileyen mekanizmaları referans alan *Page 6—choice* bölümüdür. Metin yazımlarının ve sergi kompozisyonlarının özünde, gerçekliği (yeniden) düzenleyen bir boyut bulunmaktadır. Yazma eyleminin edimsel gücü [10] her şeyden önce yazarların hangi düşüncelerini bir metin tasarımına dökeceklerine ve hangi biçimsel yöntem ve araçlarla bunları diğerleri için görünür/okunur kılacaklarına ilişkin karardır. Buna kıyasla, sergilerin gerçeklik oluşturucu işlevi, mekânsal bir düzende anlatı inşa eden ve sonuç olarak yazarlık, küratöryel bir yazarlık ortaya koyan sanat eserlerinin seçiminde bulunmaktadır. *Page 6—choice* bölümünde sanat eseri sergilememe ve ana konsept olan “seçim” ile bağlantı kurmama kararı, sadece yazının ve küratörlüğün asıl nedeni olan kapsama ve dışlama mekanizmalarını konulaştırmaz. *This Page Intentionally Left Blank* sergisinin başlığı da aynı zamanda baskı dünyası kökenli, bütün araştırma projesinin özdüşünümsel devinirliğinin altını bir kez daha çizen bir fenomeni işaret eder.

This Page Intentionally Left Blank, boş sayfalardan bahsediyor. Bu sayfalar kitapçılar tarafından kasten boş bırakılır ve artakalan kitap alanını doldurması veya içeriğin yapılandırılması için yer tutucu işlevini görüyor. Bu “beyaz sayfaların”[11] basılı bir çalışmanın sayfalandırmasında yer alması, bunların basitçe tesadüfi veya unutulmuş öğeler olmadığını, aksine bu boş sayfaların ardında mutlak bir kasıt bulunduğunu gösteriyor. Okuyucularda bir baskı ya da cilt hatası olduğu izleniminin oluşmaması için, boş sayfalara kimi zaman “This page intentionally left” (Bu sayfa bilerek boş bırakılmıştır) notu düşülür. Bu yazılı nottaki çelişki, cümlenin metni kullanarak, tam o anda ifade etmeye çalıştığı ve gayet de boş olan alanı ortadan kaldırması ve böylece kendi altını oymasıdır.

This Page Intentionally Left Blank sergisi, okuyucuların dilsel olarak bildirilen içerik, metin biçimi ve taşıyıcı ortam arasında sonsuz bir algısal döngüye

savrulduğu ve aksi durumda boş olacak olan bir kâğıt parçasının maddi ve haptik özellikleriyle yüzleştikleri bu devinirliğin zıtlığından yararlanıyor. Formata, yüzey kalitesine, kullanılan kâğıdın gramajına ve rengine ek olarak, sözüm ona boş bırakılmış sayfanın gömülü olduğu bağlam da algısal anlamda ön plana çıkıyor. Bu, bakışın basılı harflerin mikrokozmosundan, bir kısmı tekrar “*This page intentionally left blank*” kelimelerinden oluşan basılı çalışmanın bütünüünün makrokosmosuna doğru gezinmesini sağlıyor. *Page 6—choice* bölümü, seçilen bir dizi sanat eserinin araştırmanın on sekiz anahtar sözcüğünün her birine atandığı bunlara ve farklı bağlamlar yüklendiği kesintisiz küratöryel-editoryal süreçten ayrılıyor. İçeriğin bulunmayışıyla bu bölümde kişinin kendi eylemleri yani yazması ve küratörlüğü üzerine düşünmesini sağlayan bir düşünme alanı oluşturuluyor. Son olarak bu düşünme alanı, *This Page Intentionally Left Blank* sergisinde yazımsal ve görsel bir kesinti, bir boş yer olarak ortaya çıkıyor.

Page 1—surface (Sayfa 1 - yüzey)

Possible Content for 18 Pages araştırmasının ilk bölümü ve *This Page Intentionally Left Blank* sergisinin başlangıcı, “yüzey” kavramını irdeliyor. “Bir zamanlar Mezopotamya’da bir yerlerde insanlar yumuşak kil tuğlalarını dal parçalarıyla kazmaya başlamışlar ve kazılan yüzeyi sertleştirmek için onları yakmışlar”,[12] der Vilém Flusser yazma jestinin tarihinden bahsederken. Aslında *Page 1—surface*, yazma eylemi aracılığıyla kalitesi değişmiş olan yüzeyin ötesinde, bu değişikliklere yol açan eylemleri konu ediyor. Sanatçıların 21. yüzyılda bir düşünceyi düşünceler dünyasından, sanal bir dünyadan kopararak maddi bir yüzeye yerleştirmek, böylelikle ona bir gerçeklik atfetmek için kullandıkları yöntemler ve araçlar tartışılıyor.

Wade Guyton’ın sanat kitapları *Zeichnungen für ein großes Bild* (2010), *Zeichnungen für ein kleines Zimmer* (2011) ve *Zeichnungen für lange Bilder* (2013) resim, çizim ve fotoğraf arasındaki sınırların gözden tamamen kaybolduğu sanatsal bir uygulama için yer tutucudur. Guyton, soyut geometrik şekiller içeren tuvaler basar ve ortaya çıkan sonucu “ressamlık” olarak adlandırıyor. “Çizimlerinin” taşıyıcı ortamı olarak eski sanat dergilerinden kestiği ve mürekkep püskürtmeli yazıcılarla işlediği sayfaları kullanıyor. Sanatçının bilgisayardaki standart kelime-işlem programıyla geliştirdiği soyut dil ve bu iş sürecinin sonuçları, baskı kalitesindeki dalgalanmalarla bir kez

daha güçlendiriliyor.

Wade Guyton’ın geleneksel bilgisayar programlarıyla çalıştığı gibi Joséphine Kaepelin de Microsoft Word yazılımını ve monokrom renk yüzeyleri ile grafik desenleri kâğıda dökmek için tak-kullan yazıcıları kullanmayı tercih ediyor. *Untitled* (2012) çalışmasında da metin işleme enstrümanı olarak bilgisayar, sanatçının soyut kompozisyonlar tasarlamasına ve bunları normalde sanayi makinelerindeki kaplamalarda bulunan alüminyum plakalar üzerine kazınmasına imkân sağlıyor. Bilgisayar programları ve ürettikleri sonuçların öngörülebilirliği de onun sanatsal simgesel dilinin temel yönlerinden biridir. Kaepelin kâğıt üzerindeki yazıtlarında, makinenin ortak yazar olarak çalışmasında görünür olduğunun daima bilincindedir.

Wade Guyton ve Joséphine Kaepelin’in aksine Anita Witek kolajlarında, keserek küçük parçalar halinde yeniden kullandığı yaşam tarzı ve moda dergilerinin yüzeyleriyle çalışıyor. Ancak Witek sanatsal uygulamasında, fotoğraflarda görünen objeler ve insanlardan çok, tasvir edilen sükeleri sahnelemek için kullanılan arka plana yoğunlaşıyor. Sanatçı, *Surface Treatment*(2014) çalışmasındaki abartılı reklam posterlerini katmanlayarak gerçek ve tasvir, madde ve suret, orijinal ve röprodüksiyon arasındaki farklar ile günlük kültür ve sanat arasındaki çağdaş görüntü üretiminin koşullarını tartışıyor.

Page 2—habit (Sayfa 2 - alışkanlık)

“Yazma bizim için alışkanlıktan öte bir şeye, bir çeşit ikinci doğaya dönüştü”, diye yazar Vilém Flusser yazmasının ikinci sayfasında ve devam eder: “Jest yaparken onun üzerine düşünmememizin nedeni budur.”[13] İkinci bölüm *Page 2—habit*, gelenekleri ve yazma eylemiyle bağlantılı, kısmen de bilinçsiz olan alışkanlıkları konu ediyor. Yazma, aslında kültürün biçimlendirdiği bir davranıştır ve dile benzer şekilde, mutabakata dayalı bir sistemdir. Ancak yazma yöntemleri yazılan sükelere, onların psikolojik ve fizyolojik koşullarına ve özellikle de içinde buldukları toplumsal bağlama daima bağımlıdır. *Page 2—habit* etkisel ve çizgesel jest olarak yazma jestinin farklı ifade biçimlerini tartışıyor.

Daniel Hafner’in heykeli *Travelling Waves* (2014), analog ve dijital çalışma yöntemleri arasındaki çok

^[1] Kenneth Goldsmith: Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age. New York City/NY: Columbia University Press, 2011.

^[2] a.g.e., s. 15.

^[3] Paul O’Neill (Hg.): Curating Subjects. Amsterdam: De Appel, 2007, s. 13.

^[4] John Langshaw Austin: How To Do Things With Words. 2. baskı, dü. J. O. Urmson ve Marina Sbisa, Cambridge/MA: Harvard University Press, 1975.

^[5] Thomas Macho: Shining oder: Die weiße Seite. Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (dü.): Weiß içinde. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, s. 17-29.

^[6] Flusser: 2009, s. 1.

^[7] a.g.e., s. 2.

yönlü, çizgesel bir oluşum sürecine dayanıyor. Sanatçı, elle yapılan çizimleri bilgisayar ile oluşturuyor ve oluşun farklı çizgisel hallerini elde etmek için bunları adım adım dönüştürüyor. Hafner, insani bir jestin el çiziminden dijital bir grafiğe çevrilmesi sürecini en sonunda üç boyutlu bir biçime dönüştürüyor ve böylelikle de analog âleme geri getiriyor. “*Travelling Waves*’in çizgi ağına gizemli bir şekilde yerleşen oluşum sürecinin estetik ‘artığı’ işte bu çoklu medya transferidir.”[14] Bundan dolayı, heykelsi şeklin doğruluğu, başlangıçtaki çizimin orijinalliğiyle çelişiyor.

Daniel Hafner’den farklı olarak Marianne Holm Hansen *Typing (Not Writing)* (2011-) dizisinde dijital araçlarla değil, sadece analog yöntemlerle çalışıyor. Daktilo ile yazdığı çalışmalarında yazma eyleminin kendiliğindenliği ve dolaysızlığı odak noktasında. Sanatçı *écriture automatique* ile benzer şekilde, yazmanın sansür ve denetim amaçlı müdahale olmaksızın tanımlandığı bir yöntem kullanıyor. Kasıtlılık mümkün olan en geniş kapsamda terk edilerek kelimeler, cümleler ve kelime zincirleri, kâğıt parçalarında tekrarlanıyor ve nihayetinde metin görüntüleri oluşturuluyor. *Typing (Not Writing)* çalışmasında, yazıda imla, dilbilgisi veya noktalama ile ilgili genelde hatalı sayılan her şeyin daktilo ile yazmanın kendisinin görselleştirilmesi için arzu edilen ve zorunlu bir yöntem olduğu ortaya çıkıyor.

Stefan Riebel de tekrarlama yöntemi ve bu tekrarlamamanın sonucu olan varyasyonlarla çalışıyor.

I AM HERE BECAUSE YOU ARE HERE (2014) performansında Riebel, aynı kelime dizisini üç gün boyunca sergi alanının duvarına karalıyor. Riebel’in ziyaretçilerin önünde sergilediği performansı sanatsal çalışmayı sadece zamansal değil, aynı zamanda ve her şeyden öte mekânsal bir bağlama yerleştiriyor. Fiziksel sınırları zorlayan ve bu şekilde tekrarlanamayan yazma eylemiyle Riebel, kendisi eylemi gerçekleştiren sanatsal süje - ilgili sanat kuruluşu ve sergi ziyaretçileri arasındaki ilişkiyi mekânsal bir boyut ve nihayetinde karşılıklı bir iletişim eylemi olarak gösteriyor.

Page 5—situation (Sayfa 5 - durum)

“Yazmada iki durumdan söz edebiliriz. İlk durumda yazarın yanında bir metin vardır, ikincisinde böyle bir metin yoktur. [...] Birinci durumda harfleri seçme kriterlerinin yazarın okuduğu metinden çıktığı açıktır. Bu nedenle, ikinci durumda seçimin, yazar tarafından görülen gizli bir metin ‘içten okunarak’ gerçekleştiği sonucuna varabiliriz.” [15] Vilém Flusser’in burada “kopyalama” ve “gerçek yazma jesti” olarak tanımlayarak farklılaştırdığı şey bir kez daha *Page 5—situation* sergi bölümünde VALIE EXPORTS performansı *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE]* (1973) ile örtüşüyor.

Sanatçı el yazması sayfalarla Michel Foucault’nun *Psychologie und Geisteskrankheit*[16] kitabından tek ve aynı pasajı kopyalayarak yazmanın psikolojik ve fizyolojik koşullarını-kelimenin gerçek anlamıyla-gösteriyor. Yazma eylemini neredeyse zorlayıcı bir şekilde karakterize eden bedensellik algının önüne geçiyor ve sürecin değişkenliği farklı bağlamlarda tekrar tekrar görselleştiriliyor. *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE]* için VALIE EXPORT, Foucault’nun konu ettiği “bedenin kopyalanması ve *alter ego*’nun oluşturulması”nı hızlandırmak ve yazarken kendini farklı bedensel durumlara, yazma durumlarına koyuyor. Kâğıt parçalarında okunabileceği gibi, sanatçı Foucault’nun metin pasajını beş farklı şekilde kopyalıyor, tekrar ve varyasyon yöntemiyle yazma eyleminin içselliğini kelime görüntülerine dönüştürüyor.

“Her iki elle aynı anda yazıldı / Yoğunlaşma sağ elde” (sayfa 1), “Her iki elle aynı anda yazıldı / Yoğunlaşma sol elde” (sayfa 2), “Dikte edilerek her iki elle aynı anda yazıldı” (sayfa 3), “Dikte edilerek her iki elle aynı anda görmeden yazıldı” (sayfa 4), “Metin önce sol elle daha sonra sağ elle kitaptan kopyalandı” (sayfa 5).

Page 6—choice (Sayfa 6 - tercih)

This Page Intentionally Left Blank

Page 7—fact (Sayfa 7 - bulgu)

John Baldessari 1970’li yılların başında Kanada’daki Nova Scotia Sanat ve Tasarım Okulu tarafından bölgeye özel bir sanat eseri üretmekle görevlendirilmişti.

Ancak sanatçılar eserini geliştirmek ve uygulamak için yerlerinde bulunmadıklarında Baldessari öğrencilerine şu cezayı verdi: “İşiniz şu: biriniz ya da birkaçınız, tavandan yere kadar alt alta şu cümleyi yazacak: ‘Daha fazla sıkıcı sanat yapmayacağım’. Cümlemin en az bir sütunu yerden tavana kadar sergi açılmadan tamamlanmış olacak ve cümlelerin yazımı her gün, mümkünse sergi süresince devam edecek. Sergi kapandıktan sonra bana cümlemin kaç kez yazıldığını söylerseniz sevinirim. Cümle elle, imla kurallarına uygun ve açık bir şekilde yazılmalı.”[18] Benzer şekilde Baldessari de aynı cümleyi tekrar tekrar not defterine yazar ve bu yazarak tekrarlama eylemini yaparken kendini videoya kaydeder.

Page 7—fact bölümünde yazma, olgulara dayalı ve aynı zamanda olguları ve gerçeklikleri meydana getiren bir eylem biçimi olarak konulaştırılıyor. “Yazma jesti bu yüzden ‘facta’ (ifade edilecekler), ve ‘data’nın (yazma araçları ve nasıl kullanılacaklarına ilişkin bilgim) bir araya gelmesinin sonucu olan bir harekettir. Olgular olmadan datalar faydasızdır ve olgular olmadan datalar etkisizdir”[19] diye yazar Vilém Flusser yazmalarının yedinci sayfasında. Yazma eyleminin, dili düşüncelerin sanallığından kâğıda geçirmek için kullanılan araçlardan ayırmanın imkansızlığı, *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) videosunda tekrarlama ve ironi yöntemiyle ortaya çıkıyor. Yazma araçları ile yazma eyleminin, sanatçı ile sanat eserinin ve özellikle biçim ve içeriğin belirgin bir şekilde ayrılmasıyla Baldessari gönüllü işe bir karşısürüm yerleştiriyor: daha fazla sıkıcı sanat yapmamak.

Page 10—language (Sayfa 10 - dil)

The Gesture of Writing yazmasının sekizinci sayfasında Vilém Flusser, “her dilin belirli düşünce türleri, belirli bir ‘söylem evreni’ için bir program olduğu gerçeğini kabul etmemiz gerektiğini” ifade eder. Ayrıca, dilin içten formüle edilmesi süreci, metnin yazılmasından önce gelen bu süreç, yazılan süjeye “düşünce ağacının farklı dallarının benim içimde ve dilin içinde büyüdüğü” ölçüde bağlıdır. (Bu noktadan sonra kendim ve dil arasında bir ayırım yapamıyorum).”[20] *Page 10—language* bölümü dili, anlamlı en küçük biriminden –yazı dilindeki grafemler ve konuşma dilindeki fonemler– üst ve düzenleyici sistemlerine kadar –morfoloji, sözdizimi ve dilbilgisi– insan özellikleri addedilmiş fani bir madde olarak ele alıyor.

Fiona Banner’in kavramsal sanat deneyiminde dil hem ilgi odağının merkezinde hem de genel şüphe altında bulunuyor. Sanatçı göstergebilimsel ve heykelsi bir birim olarak metin ortamıyla çalışıyor ve dilsel anlatımın sınırları ile görüntü ve dil arasındaki karşılıklı ilişkiyi araştırıyor. Banner’in *OR Nude Wing Version* (2006) kitap enstalasyonu ve *All The World’s Fighter Planes* (2005-2006) videosu, belirsizliğin takdiri ve dilin açıklığı olarak okunabilir. Fiona Banner’in farklı çalışmalarında sürekli karşımıza çıkan “or” kelimesi, dilsel olan her anın belirsizliğini vurguluyor. Banner, dili sadece konuşurken değil, yazarken de aktif olarak kullanan bir süje olarak kişinin karşılaştığı seçeneklerden söz ediyor.

Bethan Huws kendi kelime vitrinlerinde daha çok kamusal alanlardaki bilgi ekranlarında kullanılan standart metal panoları kullanıyor. İhtiyaca göre beyaz, tak-çıkart plastik harflerle donatılabilen kutular sanatçının kendi metinleriyle dolduruluyor. Sonuç olarak sanatsal üretim sürecine, sanat tarihine, gündelik hayata ve sanatçının o an kullanmakta olduğu kelimelerdeki anlam bulanıklığına gönderme yapan zekice kelime oyunları ortaya çıkıyor. *Untitled (Le Ready-Made...)* (2008) çalışmasında Bethan Huws dilin keyfiliğine[21] ve eşzamanlı simgesel gücüne dikkat çekmek için LE READY-MADE / WORDS ARE EQUALLY READY-MADES / BUT LANGUAGE IS NOT kelime dizisini kullanıyor. Avangart bir kavram olarak ready-made, güzel sanatlardan alınarak aynı yöntemlerle tartışılması için dil âlemine aktarılıyor.

Jörg Piringer *abcdefghijklmnopqrstuvwxyz* (2009’dan itibaren) çalışmasında Fiona Banner ve Bethan Huws’tan farklı olarak sabitlenmiş harflerle değil, dilin değişkenliğini bir kez daha vurgulamak için hareketli metin görüntüleri ile çalışıyor. Bu, görüntü ve tınının gerçek zamanlı üretildiği işitsel-görsel bir ses performansıdır. Kendi geliştirdiği bir yazılım sanatçının sesini performans süresince kaydediyor ve eşit ölçüde görüntü, metin ve tınıdan meydana gelen soyut bir kompozisyon elde etmek için bunu analiz ediyor. Hareketin otonomisi ve görsel malzemenin tutumu gerçek zamanlı üretiliyor ve tınıyı etkiliyor. Bu karşılıklılıktan yazı, tını ve biçim arasında otopoetik bir performans gelişiyor.

[14] Gerd Zillner: *Daniel Hafners Zeichnungen*. Monika Pessler (dü.): *Dialogue(s) – Reflecting on All Things Merely Experienced* içinde, Wien: Kiesler Stiftung, 2012, S. 5-10, bkz.: s. 6.

[15] Flusser: 2009, s. 5.

[16] Michel Foucault: *Psychologie und Geisteskrankheit*. 15. baskı, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

[17] a.g.e., s. 38.

[18] John Baldessari: *Handlungsanweisungen zu "I Will Not Make Any More Boring Art"*, "Curator Chrissie Iles on John Baldessari's "I Will Not Make Any More Boring Art" videosunun transkripsiyonu ve alıntısı, Whitney Museum of American Art, Aralık 2010, <http://youtu.be/YuvZcSXBrkY>, [1 Ağustos 2013 tarihinde erişildi]

[19] Flusser: 2009, s. 7.

[20] a.g.e., s. 10.

[21] Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. baskı, dü. Charles Bally ve Albert Sechehaye, Berlin: Walter de Gruyter, 1967.

Page 13—spoken (Sayfa 13 - sesli)

Page 13—spoken bölümünde, yazılı kelimeye ilişkin bir kontrast aracı olarak konuşma eylemine odaklanılıyor. Vilém “düşünce bakımından yazma ve konuşma arasındaki fark dolaysızlıktır”, diye yazar. “Şu an ‘düşünme’yi, görünmeyen bir metnin içten konuşulan bir dilde okunması olarak tanımladığımızı aklımızda tutarsak, bu ‘konuşma’nın ‘sesli düşünme’ anlamına geldiğinin kanıtıdır, yani içten konuşulan dile ses vermek okumaktır.”[22] Yaşamı basitçe tasvir eden anlatımların aksine, edimsel konuşma eylemleri adeta kendilerini gerçekliğe kayıt ederler – gerçekliği yazarlar. *Page 13—spoken* gerekli bir karşılıklı ilişki olarak konuşma ve yazma dili arasındaki akış ve geri geliş konu ediyor.

Falke Pisano sanatsal etkinliği, soyutlama potansiyelini ve objeler ile gözlemcilerinin diyalogisitesini araştırmak için hem dilin hem de yazının araçlarını kullanıyor. Sanatçı, 20. yüzyıl sanatındaki dil kuramsal yaklaşımlar temelinde *Figure 4 (Production of Speech)* (2009) heykeli ve *Figures of Speech* (2010) kitap enstalasyonu ile sanat eserlerinin farklı üretim, dokümantasyon ve dağıtım yöntemleri ile nasıl değiştiğine ve çağdaş sanatsal üretimde gözlemci katılımının ne rol oynadığına ilişkin sorular ortaya atıyor. Yazılı metinler, konferanslar ve kayıtlı okumalar aracılığıyla *Figures of Speech* yazıyı fikirlerin formulasyonu ve reformulasyonu olarak, edimsel bir jest olarak sunuyor.

Karin Sander’in *4 Audio Pieces* (2009) çalışması, sanatçının *Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin* başlıklı sergi için geliştirdiği bir yayındır. Sandler bu proje için sanatçı arkadaşlarından kendi yöntem ve stratejileri ile sanatsal çalışmalarını sözlü katkı şeklinde tanımlamalarını istedi. Bu süreçten, şarkı halinde söylenen kelime bağışından serbestçe söylenen ve okunan kelime bağışına değin uzanan çok yönlü bir akustik söz derlemesi ortaya çıktı. *4 Audio Pieces*, kullanılan kelimelerin anlamlarıyla değil, onomatopoetik kalitesiyle ve insanın sesle ilgili organlarının seslendirme potansiyeliyle ilgilenen seçmece konuşma eylemlerinin transkripsiyonunu sergiliyor.

The History of the Typewriter recited by Michael Winslow (2009) videosu için Ignacio Uriarte 62 farklı

daktilonun tuş vuruş tınısını kaydetti ve aktör ve ses/tını taklitçisi Michael Winslow’dan bunları yorumlamasını istedi. Aktör farklı teknolojilerin kullanıldığı, farklı çağ ve ülke kökenli daktiloları kronolojik sırada canlandırdı ve böylece neredeyse yüz yılı kapsayan bir zaman yolculuğu sergiledi. Ignacio Uriarte’nin rehberliğinde *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow*, daktilonun akustik kalitesine ve günlük ofis hayatının geçmişte kalan varlığına saygı duruşunda bulunuyor.

Page 16—reading (Sayfa 16 - okumak)

Page 16—reading bölümünün *This Page Intentionally Left Blank* sergisinde özel bir yeri var. Bu sefer var olan sanat eserleri değil, araştırma için özel olarak ısmarlanan çalışmalar küratöryel-editorial konseptle bütünleştirildi. Vilém Flusser, “yazma jestinin başkaları tarafından okunacak olan metinlere yönelik olduğunu, bunun bir ‘iletişim’ jesti olduğunu, üzerine harflerin izini bıraktığı yüzeyin jestin nihai amacı değil, sadece jestin okuyuculara yönelmesine yarayan bir ortam olduğunu”[23] yazar. Farklı katılımcılar arasındaki iletişim eylemi olarak yazma anlayışı, *Page 16—reading* bölümünde Flusser’in makalesine kendiliğinden uygulanıyor. Metni kendi buldukları konumlardan ele almaları ve böylelikle *The Gesture of Writing*’in küratöryel yorumunu kendi yöntemleriyle geliştirmeleri için bir yazar, bir görsel sanatçı ve iki tasarımcı davet edildi.

Uncreative Writing kitabının yazarı Kenneth Goldsmith, “kelimeler bundan böyle birinci şeffaf içerik taşıyıcıları değil; artık maddi kaliteleri de dikkate alınmalı. Kelimeler arasındaki negatif alanlar harflerin kendisinden daha fazla anlam kazanırken, sayfa tuvale dönüşüyor. Metin aktifleşiyor, boşlukları sessizlikler olarak kullanarak onu gerçekleştirmemizi istiyor.”[24] diye yazar. Her biri en fazla 200 kelime uzunluğunda on sekiz metin ile Goldsmith *Possible Content for 18 Pages* araştırmasının yapısına atıfta bulunuyor. Goldsmith, Vilém Flusser’in yazmalarından küratöryel-editorial yöntemle çıkarılan anahtar sözcük listesini, metni okuduktan sonra kendi yazma eylemiyle karşılık vererek genişletiyor.

Görsel sanatçı Michael Kargl “okuma” kavramından yola çıkarak sergi ile Vilém Flusser’in

makalesinden bir pasaj ve aynı zamanda kendi sanatsal deneyimi ile bağlantı kuran bir obje geliştiriyor. Serginin giriş alanında ziyaretçiler heykelsi bir objenin parıltısıyla karşılanıyor. *Untitled (...at readers)* (2014) yanından geçenlere sanal olarak sesleniyor – Flusser’e göre daima yazar ve okuyucu arasında iletişim kurmayı amaçlayan yazılı bir metin gibi. Ayrıca 1:414213562 görünüm oranına sahip ışık kutusu, heykel olarak kalitesini kaybetmeden yaygın DIN kağıt formatını çağırştırıyor.

Kenneth Goldsmith ve Michael Kargl gibi tasarımcı Ulrich Kehrer ve Agnes Miesenberger de tipografi üzerine araştırmalarını Vilém Flusser’in orijinal yazmasının biçimsel-estetik nitelikleri ile ilişkilendiriyor. Daktilo ile yazılan makale tüm tipografik tutarsızlıkları, satır düzenindeki hataları ve Flusser tarafından kullanılan özel noktalama stiliyle sadece serginin grafik tasarımı için kullanılan yeni bir yazı tipinin geliştirilmesine yaramıyor. Araştırma ayrıca, ziyaretçiler tarafından deneysel tipografi olarak okunabilen ve aynı zamanda enstalasyon olarak incelenebilen mekânsal bir aranjman olarak kendini gösteriyor.

Possible Content for 18 Pages

Franz Thalmair

Possible Content for 18 Pages ist eine Recherche über das Schreiben. Als thematische wie formal-ästhetische Grundlage dient Vilém Flussers Essay *Die Geste des Schreibens*[1], ein Text, den der Autor nicht nur in unterschiedlichen Sprachen veröffentlicht, sondern auch geschrieben hat. "Um Schreiben zu können", so der Philosoph über die Voraussetzungen, die zu einem abgeschlossenen Schriftstück führen sollen, "benötigen wir –unter anderem– die folgenden Faktoren: eine Oberfläche (Blatt Papier), ein Werkzeug (Füllfeder), Zeichen (Buchstaben), eine Konvention (Bedeutung der Buchstaben), Regeln (Orthographie), ein System (Grammatik), ein durch das System der Sprache bezeichnetes System (semantische Kenntnis der Sprache), eine zu schreibende Botschaft (Ideen) und das Schreiben." [2] Das Schreiben ist jedoch mehr als nur eine pragmatische Verkettung der unterschiedlichsten Erfordernisse, Funktionen und Fähigkeiten. Flusser bezeichnet den Akt des Schreibens auch als eine „eindringende, eindringliche Geste“, eine Geste, die "eine ganze Dimension unseres Seins innerhalb der Welt in eine Form bringt (in-formiert)" [3] und dabei sehr weit reicht.

Vilém Flusser reiht das Schreiben in seine Untersuchung menschlicher Alltagsgesten wie etwa der des Sprechens, des Malens, des Machens, des Zerstörens, des Rasierens oder des Telefonierens ein. Bei all diesen Phänomenen versteht er die Geste als “Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs”, sein vorrangiges Interesse gilt jedoch der Tatsache, dass es sich bei dieser Art der Bewegung um eine handelt, “für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt.” [4] Es genügt nämlich nicht, Gesten als mechanische Bewegungsabläufe von Körpern, Körperteilen oder ihren etwaigen Verlängerungen zu sehen. Unzufriedenstellend für Flusser ist auch, die Geste als Ergebnis oder als Kombination von körperlichen und die Psychologie des Menschen betreffenden, von kulturellen, gesellschaftlichen oder sonstigen Gegebenheiten zu betrachten. Folgt man seinem Verständnis einer Geste, so handelt es sich dabei um den “Ausdruck einer Innerlichkeit”, um eine körperlich-motorische

^[1] Flusser: 2009, s. 13.

^[2] a.g.e., s. 16.

^[3] Goldsmith: 2001, s. 18.

^[1] Vgl. Vilém Flusser: Die Geste des Schreibens. In: ders.: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, s. 32-41.

^[2] Ibid., s. 33.

^[3] Ibid., s. 32.

^[4] Ibid., s. 10.



Handlung, “durch die sich eine Freiheit ausdrückt, um den Gestikulierenden vor anderen zu enthüllen oder zu verhüllen.”[5] Die Bedeutung von Gesten im Alltag, ihre Künstlichkeit und somit Symbolik, kann in der Folge ausschließlich im Zusammenspiel von gestikulierenden Körpern, Werkzeugen und nicht zuletzt den EmpfängerInnen der durch die jeweilige Körperhandlung vermittelten Intention verstanden werden.

Das kuratorisch-editorische Projekt *Possible Content for 18 Pages* nimmt die inhaltlichen, formalen sowie materiellen Aspekte Flussers Analyse des Schreibens auf, um diese Kulturtechnik an den Schnittstellen von sprachlicher, visueller, körperlicher und räumlicher Kommunikation zur Disposition zu stellen und dabei den gleichermaßen produktiven wie reproduktiven Charakter des Schreibakts zu unterstreichen. Wie der Titel des Projekts suggeriert, kommt das ursprünglich mit Schreibmaschine getippte und heute als gescanntes PDF im Internet zirkulierende Text-Fundstück[6] nicht nur als thematischer Rahmen zum Einsatz. Es ist gleichzeitig das erste –sprichwörtlich wie buchstäblich zu verstehende– Objekt der Recherche, ein Artefakt also, dessen formal-ästhetische Beschaffenheit ebenso für die Recherche herangezogen wird. *Possible Content for 18 Pages* gliedert sich dem Umfang des Manuskripts von Vilém Flusser entsprechend in achtzehn Einheiten. Jeder Einzelseite des Schriftstücks ist ein Schlagwort zugeordnet, das sich aus der Häufigkeit der Wörter ergibt, die Flusser verwendet, um seine Gedanken über das Schreiben zu formulieren. *Die Geste des Schreibens* wurde Wort für Wort abgetippt, um sich dem Textmaterial mit körperlichen Mitteln, dem physischen Akt des Schreibens, anzunähern und in einem weiteren Schritt die Fülle der reproduzierten Wörter Seite für Seite nach ihrer Frequenz zu ordnen und auf diese Weise zu abstrahieren. Die aus diesem Verfahren resultierende Wortliste, die von *Page 1—surface bis Page 18—universe* reicht, gibt schließlich die grundlegende Struktur des Rechercheprojekts vor. Einzelne fungieren die achtzehn Begriffe als Denkfiguren, anhand derer die unterschiedlichen Spielarten des Schreibens im Detail ausformuliert werden. In ihrer Gesamtheit stellt die Wortliste eine formale Analyse des Schreibgestus von Vilém Flusser dar.

Possible Content for 18 Pages macht von künstlerischen Strategien des Schreibens Gebrauch, um

sie aus einer kuratorisch-editorischen Perspektive mit den eigenen Mitteln –jenen des Schreibens– zu diskutieren. Methodisch ist das Projekt als Akt des *Uncreative Writing*[7] zu lesen. Kenneth Goldsmith zufolge handelt es sich dabei um eine aktuelle Schreibpraxis, bei der sich durch digitale Technologien die Rolle der schreibenden Subjekte “from the traditional position of being solely generative entities to information managers with organizational capacities” verändert hat und dass “writers are potentially poised to assume the tasks once thought to belong only to programmers, database miners, and librarians, thus blurring the distinction between archivists, writers, producers, and consumers”.[8] Der kuratorische und editorische Prozess, der der Recherche zugrunde liegt, wird darüber hinaus als “adaptive discipline, using and adopting inherited codes and rules of behaviour”[9] verstanden. Durch die Anpassung an das Ausgangsmaterial –durch die inhaltliche, formale und materielle Aneignung des mit Schreibmaschine getippten Textes von Vilém Flusser– entsteht eine Art Echoraum, in dem der fortwährende Fluss und Rückfluss zwischen künstlerisch produktiven Subjekten, Formen und Materialien sowie RezipientInnen gewährleistet ist. Vor diesem Hintergrund ist das Ziel des Projekts *Possible Content for 18 Pages*, nicht nur künstlerische Strategien und Methoden des Schreibens zur Disposition zu stellen und in einem aktuellen Kontext zu verhandeln, sondern auch die eigene kuratorisch-editorische Praxis auf selbstreflexive Weise ins Bild zu rücken.

This Page Intentionally Left Blank

This Page Intentionally Left Blank ist das erste einer Reihe von Ausstellungsprojekten, das auf der breit angelegten Recherche *Possible Content for 18 Pages* basiert. Im Spannungsfeld von schreiberischen, künstlerischen sowie kuratorisch-editorischen Handlungsfeldern zeigt die Ausstellung acht von insgesamt achtzehn Recherchekapiteln und reflektiert damit den Akt des Schreibens an der Schnittstelle von sprachlicher, visueller, körperlicher und räumlicher Kommunikation. Entlang der Schlagwörter, die die Struktur der Recherche auf Basis des Essays *The Gesture of Writing* von Vilém Flusser vorgibt, werden unterschiedliche Facetten des Schreibaktes angesprochen und in einem räumlichen Arrangement präsentiert. Die Liste der im Ausstellungsraum installierten Recherchekapitel und der dazugehörigen

Leitwörter reicht von *Page 1—surface und Page 2—habit über Page 5—situation, Page 6—choice, Page 7—fact bis hin zu Page 10—language, Page 13—spoken und Page 16—reading.*

Ausgangspunkt für die Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* ist das Kapitel *Page 6—choice*, das auf jene Mechanismen referiert, die sowohl dem Akt des Schreibens als auch dem des Kuratierens maßgeblich zugrundeliegen. Dem Schreiben von Texten genauso wie dem Zusammenstellen von Ausstellungen wohnt eine die Realität (neu-)ordnende Dimension inne. Die performative Kraft des Schreibakts[10] liegt vor allem in der Entscheidung der AutorInnen, welche ihrer Ideen in die Gestalt eines Textes einfließen und mit welchen stilistischen Mitteln und Werkzeugen sie diese für andere sichtbar/lesbar machen. In Analogie dazu liegt die realitätsbildende Funktion von Ausstellungen in der Auswahl von Kunstwerken, die in einer räumlichen Anordnung Narration konstruieren und in der Folge von Autorschaft, einer kuratorischen Autorschaft, zeugen. Der Entschluss, im Kapitel *Page 6—choice* keine Kunstwerke zu exponieren und diese im Hinblick auf den Leitgedanken der “Auswahl” miteinander in Verbindung zu setzen, thematisiert aber nicht nur die Ein- und Ausschlussmechanismen, die sowohl dem Schreiben als auch dem Kuratieren zugrunde liegen. Der Titel der Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* nimmt darüber hinaus auch auf ein aus dem Druckwesen stammendes Phänomen Bezug, das das selbstreflexive Moment der gesamten Recherche einmal mehr unterstreicht.

This Page Intentionally Left Blank referiert auf so genannte Vakattseiten. Diese Seiten werden von BuchproduzentInnen mit Absicht unbedruckt gelassen und dienen als Platzhalter, zum Füllen überschüssigen Buchraums oder zur Strukturierung von Inhalten. Dass diese “weißen Seiten”[11] in die Paginierung der Druckwerke eingerechnet werden, zeugt davon, dass es sich hier nicht einfach um zufällige oder gar vergessene Elemente handelt, sondern dass sich durchaus eine Intention hinter den Leerstellen verbirgt. Damit LeserInnen nicht den Eindruck bekommen, sie hätten es etwa mit dem Druck- oder Bindungsfehler eines Buches zu tun, tragen Vakattseiten in manchen Fällen den Hinweis “This page intentionally left blank”. Die Paradoxie dieser schriftlichen Markierung ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sich der Satz selbst unterwandert,

indem er mit den Mitteln der Schrift genau jene Leerstelle außer Kraft setzt, die er im selben Moment zu artikulieren versucht.

Die Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* setzt bei der Widersprüchlichkeit dieses Moments an, ein Moment, das LeserInnen in einer Wahrnehmungstechnische Endlosschleife zwischen sprachlich vermitteltem Inhalt, Schriftform und Trägermedium versetzt und die materiell-haptischen Eigenschaften des ansonsten leeren Blattes Papier vorführt. Zusätzlich zum Format, zur Oberflächenbeschaffenheit, zur Grammatik und Farbe des verwendeten Papiers rückt auch der Kontext, in dem die vermeintlich frei gelassene Seite eingebettet ist, in den Vordergrund der Wahrnehmung. Dies erlaubt das Schweifens des Blicks vom Mikrokosmos der gedruckten Buchstaben hin zum Makrokosmos des gesamten Schriftstücks, Teil dessen wiederum die Wortfolge “This page intentionally left blank” ist. Das Kapitel *Page 6—choice* bricht mit dem sonst durchgängigen kuratorisch-editorischen Verfahren, jedem der achtzehn Leitgedanken der Recherche eine Auswahl von Kunstwerken zuzuordnen und diese in unterschiedliche Zusammenhänge zu stellen. Mit dem Fehlen von Inhalten wird in diesem Kapitel ein Denkraum etabliert, der die Reflexion des eigenen Handelns, des Schreibens und Kuratierens, ermöglicht. Dieser Denkraum manifestiert sich in der Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* nicht zuletzt in Form einer textuellen und visuellen Unterbrechung, einer Leerstelle.

Page 1—surface

Das erste Recherchekapitel von *Possible Content for 18 Pages*, das auch den Auftakt zur Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* macht, setzt sich mit dem Begriff "Oberfläche" auseinander. "Some place some time in Mesopotamia people began to scratch soft clay bricks with sticks, and then burned them to harden the scratched surface",[12] hält Vilém Flusser über die Geschichte der Geste des Schreibens fest. Mehr noch als um die Oberflächen an sich, die durch den Schreibakt in ihrer Beschaffenheit verändert werden, geht es in *Page 1—surface* auch um die Handlungen, die zu diesen Veränderungen führen. Zur Diskussion stehen die Mittel und Methoden, mit denen KünstlerInnen im 21. Jahrhundert operieren, um eine Idee von der Welt der Gedanken, einer virtuellen Welt, auf

[5] Ibid., s. 221 f.

[6] Vilém Flusser: *The Gesture of Writing* [Manuskript]. In: Rainer Guldin, et al (Hg.): *Flusser Studies* 08, Lugano, May 2009, <http://www.flusserstudies.net> [letzter Zugriff: 1. August 2013]

[7] Vgl. Kenneth Goldsmith: *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York City/NY: Columbia University Press, 2011.

[8] Ibid., s. 15.

[9] Paul O'Neill (Hg.): *Curating Subjects*. Amsterdam: De Appel, 2007, s. 13.

[10] Vgl. John Langshaw Austin: *How To Do Things With Words*. 2. Auflage, hg. von J. O. Urmson and Marina Sbisa, Cambridge/MA: Harvard University Press, 1975.

[11] Vgl. Thomas Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. In: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.): *Weiß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, s. 17-29.

[12] Flusser: 2009, s. 1.

materielle Oberflächen zu setzen und somit in die Realität einzuschreiben.

Wade Guytons Künstlerbücher *Zeichnungen für ein großes Bild* (2010), *Zeichnungen für ein kleines Zimmer* (2011) und *Zeichnungen für lange Bilder* (2013) stehen als Platzhalter für eine künstlerische Praxis, in der die Grenzen zwischen Malerei, Zeichnung und Fotografie vollends verschwimmen. Guyton bedruckt Leinwände mit abstrakten geometrischen Formen und nennt die Ergebnisse "Malerei". Als Trägermedium für seine "Zeichnungen" dienen ihm aus obsolet gewordenen Kunstzeitschriften gerissene Seiten, die er mit einem Tintenstrahldrucker bearbeitet. Die abstrakte Sprache, die der Künstler mit standardisierten Schreibprogrammen am Computer entwickelt, sowie die Ergebnisse dieses Arbeitsprozesses werden durch die qualitativen Schwankungen der Drucktechnik einmal mehr verstärkt.

Ähnlich wie Wade Guyton mit herkömmlichen Computerprogrammen arbeitet, benutzt Joséphine Kaepelin bevorzugt Microsoft Word und handelsübliche Drucker, um monochrome Farbflächen und zeichnerische Anordnungen zu Papier zu bringen. Der Computer als Textverarbeitungsinstrument dient der Künstlerin auch bei *Untitled* (2012) dazu, abstrakte Kompositionen zu entwerfen und in Aluminiumplatten zu ritzen, die normalerweise als Verblendungen auf der Rückseite von industriellen Maschinen vorzufinden sind. Computerprogramme und die Berechenbarkeit der durch sie erzeugten Ergebnisse sind auch einer der zentralen Aspekte ihrer künstlerischen Formensprache. Kaepelins Einschreibungen auf Papier nimmt die Künstlerin stets im Bewusstsein vor, dass die Maschine als Co-Autor im eigenen Werk sichtbar ist.

Im Gegensatz zu Wade Guyton und Joséphine Kaepelin arbeitet Anita Witek in ihren Collagen mit den Oberflächen von Lifestyle- und Modezeitschriften, die sie beschneidet und in Einzelteilen wiederverwendet. Worauf sie sich in ihrer künstlerischen Praxis konzentriert, sind jedoch weniger die Gegenstände und Personen, die in den Fotografien zu sehen sind, sondern die Hintergründe, die in der Regel dazu verwendet werden, um die fotografierten Sujets in Szene zu setzen. In *Surface Treatment* (2014) stellt die Künstlerin mit der räumlichen Schichtung überlebensgroßer Werbeposter die grundlegende

Differenz zwischen Realität und Repräsentation, zwischen Material und Abbild, zwischen Original und Reproduktion sowie die Bedingungen zeitgenössischer Bildproduktion zwischen Alltagskultur und Kunst zur Diskussion.

Page 2—habit

"Writing has become for us more than a habit, but a sort of second nature", schreibt Vilém Flusser auf der zweiten Seite seines Manuskripts und fährt fort: "This is the reason why we do not think of it while performing the gesture." [13] Das zweite Kapitel *Page 2—habit* hat die Konventionen und teils unbewussten Gewohnheiten zum Thema, die an den Schreibakt geknüpft sind. Das Schreiben ist zwar eine kulturell geprägte Handlungsform und ähnlich wie Sprache allgemein ein auf Übereinkunft basierendes System. Die Methoden des Schreibens bleiben jedoch stets von den schreibenden Subjekten abhängig, von ihren psychologischen und physiologischen Zuständen sowie nicht zuletzt vom gesellschaftlichen Kontext, in dem sie sich befinden. *Page 2—habit* setzt sich mit den unterschiedlichen Ausformungen der Schreibgeste als affektiver zeichnerischer Geste auseinander.

Daniel Hafners Skulptur *Travelling Waves* (2014) liegt ein mehrteiliger zeichnerischer Entstehungsprozess zwischen analogen und digitalen Arbeitsmethoden zugrunde. Der Künstler fertigt gestische Handzeichnungen mit dem Computer an, um sie Schritt für Schritt zu transformieren und in unterschiedliche zeichnerische Seinszustände zu bringen. Diesen Prozess der Übersetzung einer menschlichen Geste von der Handzeichnung in eine digitale Grafik bringt Hafner schließlich in dreidimensionale Form und somit zurück ins Feld des Analogen. "Es ist gerade diese mehrfache mediale Brechung, das ästhetische 'Surplus' des Entstehungsprozesses, das dem Liniengeflecht der *Travelling Waves* als rätselhaftes Moment eingeschrieben ist." [14] Die Präzision der skulpturalen Form steht dabei im Widerspruch zur Originalität der ursprünglichen Zeichnung.

Im Unterschied zu Daniel Hafner arbeitet Marianne Holm Hansen bei der Serie *Typing (Not Writing)* (2011-) nicht mit digitalen sondern ausschließlich mit analogen Mitteln. In den mit Schreibmaschine getippten Arbeiten steht die Spontaneität und Unmittelbarkeit des Schreibakts

im Fokus. Ähnlich zur *écriture automatique* verfolgt die Künstlerin eine Methode, bei der das Schreiben unzensuriert und ohne kontrollierenden Eingriff wiedergegeben wird. Unter weitestgehendem Verzicht auf Absichtlichkeit wiederholen sich auf den Papierblättern Wörter, Sätze und Wortketten und ergeben letztlich Textbilder. Was beim Schreiben hinsichtlich Orthografie, Grammatik oder Interpunktion in der Regel als fehlerhaft bezeichnet wird, erweist sich bei *Typing (Not Writing)* als erwünschte und forcierte Methode zur Visualisierung des Tippens selbst.

Mit den Methoden der Wiederholung und aus derselben Wiederholung resultierenden Variationen arbeitet auch Stefan Riebel, wenn er bei der Performance *I AM HERE BECAUSE YOU ARE HERE* (2014) die gleichnamige Wortfolge über die Dauer von drei Tagen an die Wand des Ausstellungsraums kritzelt. Riebels Performance, bei der BesucherInnen anwesend sind, stellt künstlerisches Arbeiten nicht nur in einen zeitlichen, sondern vor allem auch in einen örtlichen Zusammenhang. Mit seinem an die körperlichen Grenzen gehenden und in dieser Form nicht wiederholbaren Schreibakt, führt Riebel die Beziehung zwischen ihm, dem handelnden künstlerischen Subjekt, der jeweiligen Kunstinstitution und den AusstellungsbesucherInnen als räumliche Dimension sowie nicht zuletzt als wechselseitigen Akt der Kommunikation vor.

Page 5—situation

"We may distinguish, in writing, between two situations. In one situation there is a text beside the writer, in the second there is no such text. [...] It is obvious that, in the first situation, the criteria for the choice of letters come from the text which the writer is reading. We may therefore conclude that in the second situation the choice is made by some 'inner reading' of an invisible text seen by the writer." [15] Was Vilém Flusser hier als "copying" und "true gesture of writing" identifiziert und unterscheidet, fällt im Ausstellungskapitel *Page 5—situation* mit VALIE EXPORTS Performance *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE]* (1973) wieder zusammen.

Mit den handgeschriebenen Blättern verleiht die Künstlerin durch das Kopieren ein und derselben Textstelle aus Michel Foucaults *Psychologie und Geisteskrankheit* [16] den physiologischen wie psychologischen Bedingungen

des Schreibens –im wahrsten Sinn des Wortes– Ausdruck. Die Körperlichkeit, die den Schreibakt geradezu zwingend charakterisiert, rückt dabei in den Vordergrund der Wahrnehmung und die Veränderlichkeit des Prozesses wird unter variierenden Zusammenhängen immer wieder neu visualisiert. Für *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE]* versetzt sich VALIE EXPORT in unterschiedliche körperliche Zustände, in Schreibsituationen, um die von Foucault thematisierte "Verdoppelung des Körpers und Bildung eines *alter ego*" zu forcieren und eine "Gesamterfahrung des Körpers" [17] beim Schreiben zur Diskussion zu stellen. Wie auf den Papierblättern nachzulesen ist, kopiert die Künstlerin Foucaults Textpassage auf fünf unterschiedliche Arten und setzt mit den Mitteln von Wiederholung und Variation die Innerlichkeit der Schreibhandlung in Schriftbilder um:

"Mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben/ Konzentration auf rechte Hand" (Blatt 1), "Mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben / Konzentration auf linke Hand" (Blatt 2), "Nach Diktat mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben" (Blatt 3), "Nach Diktat mit beiden Händen gleichzeitig blind geschrieben" (Blatt 4), "Text zuerst mit der linken Hand dann mit der rechten Hand aus dem Buch gepaust" (Blatt 5).

Page 6—choice

This Page Intentionally Left Blank

Page 7—fact

In den frühen 1970er-Jahren wurde John Baldessari vom Nova Scotia College of Art and Design in Kanada beauftragt, ein ortsspezifisches Kunstwerk anzufertigen. Da der Künstler jedoch nicht vor Ort sein konnte, um sein Werk direkt in den Räumen der Kunsthochschule zu entwickeln und umzusetzen, erteilte Baldessari folgenden Auftrag an die Studierenden: "The piece is this: from ceiling to floor should be written by one or more people, one sentence under another, the following statement: I will not make any more boring art". At least one column of the sentence should be done floor to ceiling before the exhibit opens and the writing of the sentences should continue everyday, if possible, for the length of the exhibit. I would appreciate it if you could tell me how many times

[13] Ibid., s. 2.

[14] Gerd Zillner: *Daniel Hafners Zeichnungen*. In: Monika Pessler (Hg.): *Dialogue(s) – Reflecting on All Things Merely Experienced*, Wien: Kiesler Stiftung, 2012, s. 5-10, hier: s. 6.

[15] Flusser: 2009, s. 5.

[16] Vgl. Michel Foucault: *Psychologie und Geisteskrankheit*. 15. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

[17] Ibid., s. 38.

the sentence has been written after the exhibit closes. It should be handwritten, clearly written with correct spelling.“[18] Parallel dazu hat Baldessari denselben Satz immer und immer wieder in ein Notizbuch geschrieben und sich bei diesem Akt der schreibenden Wiederholung auf Video aufgenommen.

In Kapitel *Page 7—fact* wird das Schreiben als Handlungsform thematisiert, die gleichzeitig auf Tatsachen basiert als sie auch Tatsachen und Realitäten konstituiert. “The gesture of writing is thus a motion which results from the coming together of ‘facta’, (things to be expressed), and ‘data’, (writing utensiles and my knowledge how to use them). Without the facts the dates are useless, and without the facts the dates are ineffective”[19], schreibt Vilém Flusser auf der siebenten Seite seines Manuskripts. Die Unmöglichkeit der Trennung des Schreibaktes von den Werkzeugen, die benutzt werden, um Sprache von der Virtualität der Gedanken zu Papier zu bringen, wird im Video *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) mit den Mitteln der Iteration sowie mit jenen der Ironie offensichtlich. Durch die vermeintliche Trennung von Schreibwerkzeug und Schreibakt, von Künstler und Kunstwerk und nicht zuletzt durch die Trennung von Form und Inhalt setzt Baldessari einen Kontrapunkt zum Ziel der selbst auferlegten Aufgabe: keine langweilige Kunst mehr zu machen.

Page 10—language

Auf der zehnten Seite des Manuskripts von *The Gesture of Writing* stellt Vilém Flusser fest, “that we have to accept the fact that each language is a program for specific types of thoughts, for a specific ‘universe of discourse’”. Des weiteren ist dem Philosophen zufolge der Prozess des leisen Formulierens von Sprache, ein Prozess, der der Verschriftlichung vorangeht, derart an das schreibende Subjekt gebunden, “that the various branches of the thought tree grow simultaneously within me and within the language. (I can no longer distinguish well between myself and the language at this point).”[20] Das Kapitel *Page 10—language* verhandelt die Sprache als flüchtiges Material, das von seinen kleinsten bedeutungstragenden Einheiten –Grapheme im Schriftlichen und Phoneme im Mündlichen– bis hin zu den übergeordneten und ordnenden Systemen –Morphologie, Syntax und Grammatik– als universelles Merkmal des Menschen gilt.

In der konzeptuellen künstlerischen Praxis von Fiona Banner steht Sprache sowohl im Zentrum des Interesses als auch unter Generalverdacht. Die Künstlerin bearbeitet das Medium Text sowohl als semiotisches wie auch als skulpturales Gebilde und erforscht die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks sowie die wechselseitige Beziehung von Bild und Sprache. Banners Buchinstallation *OR Nude Wing Version* (2006) sowie das Video *All The World’s Fighter Planes* (2005-2006) lesen sich als eine Art Würdigung der Ungewissheit sowie der Offenheit von Sprache. Das Wort “or”, das in unterschiedlichen Arbeiten von Fiona Banner immer wiederkehrt, unterstreicht die Unbestimmtheit jeglichen sprachlichen Moments. Banner verhandelt die Wahlmöglichkeiten, die einem als Sprache aktiv benutzendes Subjekt nicht nur beim Sprechen sondern auch beim Schreiben begegnen.

Für ihre Wort-Vitrinen benutzt Bethan Huws handelsübliche Metallpaneele, die meist der Anzeige von Informationen im öffentlichen Raum dienen. Die Kästchen, die je nach Bedarf mit weißen, steckbaren Plastikbuchstaben versehen werden können, befüllt die Künstlerin mit eigenen Texten. Es handelt sich dabei um subtile Wortspiele, die auf künstlerische Produktionsprozesse, auf die Kunstgeschichte, den Alltag und nicht zuletzt auf die Mehrdeutigkeit der Wörter verweist, die die Künstlerin gerade verwendet. Bei *Untitled (Le Ready-Made...)* (2008) benutzt Bethan Huws die Wortfolge *LE READY-MADE / WORDS ARE EQUALLY READY-MADES / BUT LANGUAGE IS NOT*, um auf die Arbitrarität der Sprache[21] sowie auf ihre gleichzeitige Symbolkraft zu verweisen. Das Readymade wird als avantgardistisches Konzept aus dem Bereich der bildenden Kunst in das Feld der Sprache geführt und dort mit ebendiesen Mitteln zur Diskussion gestellt.

Im Unterschied zu Fiona Banner und Bethan Huws arbeitet Jörg Piringer in *abcdefghijklmnopqrstuvwxyx* (seit 2009) nicht mit der Fixierung von Buchstaben, sondern mit bewegten Textbildern, um der Wandelbarkeit von Sprache einmal mehr Ausdruck zu verleihen. Es handelt sich dabei um eine audiovisuelle Stimmperformance, bei der Bild und Klang in Echtzeit erzeugt werden. Eine vom Künstler entwickelte Software nimmt seine Stimme während der Performance auf und analysiert sie mit dem Ziel, abstrakte Kompositionen hervorzubringen, die gleichermaßen aus Bild, Text und Sound bestehen. Die Autonomie der Bewegung und das Verhalten des visuellen Materials wird

in Echtzeit erzeugt und beeinflusst den Sound. Aus dieser Wechselseitigkeit entwickelt sich eine autopoetische Performance zwischen Schrift, Laut und Form.

Page 13—spoken

Als Kontrastmittel zum geschriebenen Wort steht in Kapitel *Page 13—spoken* die Handlung des Sprechens im Vordergrund. Vilém Flusser schreibt, dass “the difference between writing and speaking with regard to thinking is one of immediacy. If we keep in mind that we have now defined ‘thinking’ as the reading of an invisible text in a silent spoken language, (and not, as we did earlier, as a process which presses toward a language), it is evident that ‘to speak’ means ‘to think aloud’, namely to give voice to the silent spoken language one is reading.”[22] Im Gegensatz zu Äußerungen, welche die Welt lediglich be-schreiben, schreiben sich performative Sprechakte gleichsam in die Wirklichkeit ein –sie schreiben die Wirklichkeit. *Page 13—spoken* thematisiert den Fluss und Rückfluss zwischen gesprochener und geschriebener Sprache als notwendige wechselseitige Beziehung.

Falke Pisano benutzt sowohl die Mittel der Sprache als auch die des Schreibens, um künstlerisches Handeln, die Potentiale von Abstraktion und die Dialogizität von Objekten und ihren BetrachterInnen zu thematisieren. Ausgehend von sprachtheoretischen Ansätzen der Kunst des 20. Jahrhunderts wirft die Künstlerin mit der Skulptur *Figure 4 (Production of Speech)* (2009) sowie mit der Installation des Buchs *Figures of Speech* (2010) Fragen auf, wie sich Kunstwerke durch die unterschiedlichen Methoden der Produktion, Dokumentation und Distribution verändern und welche Rolle die Beteiligung von BetrachterInnen in der gegenwärtigen künstlerischen Produktion hat. Durch geschriebene Texte, Vorträge und aufgenommene Lesungen wird mit *Figures of Speech* das Schreiben als Formulieren und Reformulieren von Ideen, als performative Geste, vorgeführt.

Bei Karin Sanders *4 Audio Pieces* (2009) handelt es sich um eine Edition, die von der Künstlerin für die Ausstellung mit dem Titel *Zeigen. Eine Audiotour durch Berlin* entwickelt wurde. Für dieses Projekt hat Sander KünstlerkollegInnen gebeten, die eigenen Methoden und Strategien sowie die eigene künstlerische Arbeit in Form eines gesprochenen Beitrags zu be-schreiben. Aus diesem Prozess ist eine vielfältige Sammlung akustischer Statements entstanden, die von gesungenen über frei

gesprochenen bis hin zu vorgelesenen Wortspenden reicht. *4 Audio Pieces* zeigt die Transkription ausgewählter Sprechakte, die jedoch nicht mit der Bedeutungen der verwendeten Wörter sondern mit ihrer lautmalerischen Qualität sowie mit den artikulatorischen Möglichkeiten der menschlichen Lautorgane operieren.

Für das Video *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow* (2009) hat Ignacio Uriarte die Klänge der Tastenanschläge von 62 unterschiedlichen Schreibmaschinen aufgenommen und vom Schauspieler, Stimm- und Lautimitator Michael Winslow nachstellen lassen. Die aus unterschiedlichen Epochen und Ländern stammenden Schreibmaschinen, denen unterschiedliche Technologien zugrundeliegen, führt der Schauspieler in chronologischer Reihenfolge vor und vollzieht dabei eine Zeitreise durch nahezu 100 Jahre Geschichte. Unter der Anleitung von Ignacio Uriarte ist mit *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow* eine Hommage an die klanglichen Qualitäten der Schreibmaschine und ihrer vergangenen Präsenz im Arbeitsalltag des Büros entstanden.

Page 16—reading

Innerhalb der Ausstellung *This Page Intentionally Left Blank* nimmt das Kapitel *Page 16—reading* eine Sonderstellung ein. Für diesen Zusammenhang wurden keine existierenden Kunstwerke in das kuratorisch-editorische Konzept eingebunden, sondern Arbeiten eigens für die Recherche in Auftrag gegeben. Vilém Flusser schreibt, “that the gesture of writing aims at texts to be read by others. That it is a gesture of ‘communication’. That the surface it impresses the letters upon is not the final aim of the gesture, but only a medium through which the gesture aims at readers.”[23] Dieses Verständnis vom Schreiben als Akt der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Beteiligten findet in *Page 16—reading* auf Flussers Essay selbst Anwendung. Ein Schriftsteller, ein bildender Künstler und zwei DesignerInnen wurden eingeladen, sich dem Text aus ihrer Position anzunähern und auf diese Weise die kuratorische Interpretation von *The Gesture of Writing* mit ihren je eigenen Mitteln zu erweitern.

Als Autor des Buchs *Uncreative Writing* schreibt Kenneth Goldsmith, dass “words are no longer primarily transparent content carriers; now their material quality

[18] John Baldessari: *Handlungsanweisungen zu "I Will Not Make Any More Boring Art"*, Transkription und Exzerpt des Videos "Curator Chrissie Iles on John Baldessari's", "I Will Not Make Any More Boring Art", Whitney Museum of American Art, Dezember 2010, <http://youtu.be/YuvZcSXBkY>, [letzter Zugriff: 1. August 2013].

[19] Flusser: 2009, s. 7.

[20] Ibid., s. 10.

[21] Vgl. Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. Auflage, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin: Walter de Gruyter, 1967.

[22] Flusser: 2009, s. 13.

[23] Ibid., s. 16.

must be considered as well. The page becomes a canvas, with the negative spaces between the words taking on as much import as the letters themselves. The text becomes active, begging us to perform it, employing the spaces as silences.”[24] Mit achtzehn Texten in einer Länge von je maximal 200 Wörtern nimmt Goldsmith Bezug auf die Struktur der Recherche von *Possible Content for 18 Pages*. Die durch das kuratorisch-editorische Verfahren aus dem Manuskript von Vilém Flusser extrahierte Liste an Schlagwörtern dehnt Goldsmith insofern aus, als er nach seiner Lektüre des Textes mit einem eigenen Schreibakt darauf reagiert.

Ausgehend vom Begriff “reading” entwickelt der bildende Künstler Michael Kargl ein Objekt, das sowohl in Bezug zur Ausstellung als auch zu einer Textpassage aus Vilém Flussers Essay sowie nicht zuletzt zu seiner eigenen künstlerischen Praxis steht. Im Eingangsbereich der Ausstellung werden die BesucherInnen vom Leuchten eines skulpturalen Objekts empfangen. *Untitled (...at readers)* (2014) spricht PassantInnen geradezu an – ähnlich einem geschriebenen Text, der Flusser zufolge stets das Ziel verfolgt, Kommunikation zwischen dem/der Autorin und dem/der LeserIn herzustellen. Im Seitenverhältnis 1:414213562 referiert der Leuchtkasten darüber hinaus auf das gängige DIN-Papierformat, ohne dabei seine Qualitäten als Skulptur zu verlieren.

Ähnlich wie Kenneth Goldsmith und Michael Kargl legen auch die DesignerInnen Ulrich Kehrer und Agnes Miesenberger ihre Recherche zur Typografie an die formal-ästhetischen Voraussetzungen des originalen Manuskripts von Vilém Flusser an. Der mit Schreibmaschine getippte Essay dient ihnen mit all seinen typografischen Unregelmäßigkeiten, seinen Fehlern in der Linienführung und der besonderen Form der von Flusser benutzten Interpunktion aber nicht nur dazu, eine neue Schrifttype zu entwickeln, die zur grafischen Gestaltung der Ausstellung herangezogen wird. Die Recherche manifestiert sich auch als räumliches Arrangement, das von den BesucherInnen als experimentelle Typografie gelesen und nicht zuletzt als Installation betrachtet werden kann.

Possible Content for 18 Pages

Franz Thalmair

Possible Content for 18 Pages is a research project about writing. Vilém Flusser’s essay *The Gesture of Writing*[1] provides its thematic and formal-aesthetic foundation, a text that the author not only published but also wrote in different languages. “To write,” says the philosopher about the requirements that should lead to a complete piece of writing, “we need several things”: among others, “a blank surface, for instance a white leaf of paper”, “an instrument which contains a matter that contrasts with the whiteness of the paper”, “the letters of the alphabet”, “the convention which gives a meaning to the letters”, “‘orthography’ = correct writing”, “the rules which order that language, what is called ‘grammar’”, “an idea to be expressed in a language”, and “a motive to express that idea”. [2] Writing, however, is more than just a pragmatic chain of diverse requirements, functions, and capacities. Flusser also describes the act of writing as a “perforating” and “penetrating” gesture. “To write is to in-scribe, to penetrate a surface, and a written text is an inscription, although as a matter of fact, it is in the vast majority of cases an onscription. Therefore to write is not to form, but to in-form, and a text is not a formation, but an in-formation.”[3] And thus a broad gesture.

In his investigations of everyday human gestures Vilém Flusser ranks writing among other gestures such as speaking, painting, making, destroying, shaving, or calling someone on the telephone. In all of these phenomena he considers the gesture as “a movement of the body or of a tool attached to the body”; but his main interest concerns the fact that it is a type of movement “for which there is no satisfactory causal explanation”. [4] Namely, it does not suffice to regard gestures as mechanical sequences of movements of bodies, body parts, or their possible extensions. For Flusser it is also unsatisfactory to view gestures as the result or as the combination of the physical and psychological, of cultural, social, or any other factors. In keeping with his understanding of gestures, we are dealing with “an expression of an intention”, with a physical-motoric act “through which freedom is expressed in order to reveal or conceal the one who gestures for others”. [5] Thus, the meaning of gestures in everyday life, their artificiality, and hence their symbolism can only be understood in the

[1] Vilém Flusser, *The Gesture of Writing* [manuscript] in *Flusser Studies* 08, eds. Rainer Guldin et al, Lugano, May 2009, <http://www.flusserstudies.net> [accessed August 1, 2013].

[2] *Ibid.*, 2.

[3] *Ibid.*, 1.

[4] Vilém Flusser, *Gestures* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014).

[5] Translated for this publication from: Vilém Flusser, “Die Geste des Schreibens” in *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), 221.

interplay between the bodies that gesture, the tools, and last but not least the recipients of the intention conveyed through the respective body movement.

The curatorial-editorial project *Possible Content for 18 Pages* employs the contentual, formal, and material aspects of Flusser’s analysis of writing to explore this cultural technique at the intersection of linguistic, visual, physical, and spatial communication and thereby emphasize both the productive and reproductive character of the act of writing. As the title of the project suggests, the originally typewritten piece of text[6], which today circulates the Internet as a scanned PDF, will not only be used as a thematic framework. At the same time, it is the first—both virtually and literally—object of the research, thus an artifact, whose formal-aesthetic quality as such likewise plays a role for the research. Corresponding with the scope of Vilém Flusser’s manuscript, *Possible Content for 18 Pages* is structured into eighteen units. A keyword is assigned to each page of the work, which is derived from the prevalence of the words that Flusser uses to formulate his thoughts about writing. *The Gesture of Writing* was typed word for word in order to approach the text material with physical means, with the physical act of writing. In a following step, the wealth of reproduced words was ordered page for page according to their frequency and thereby abstracted. The list of words resulting from this process, which spans from *Page 1—surface* to *Page 18—universe*, in the end determines the underlying structure of the research project. Individually, the eighteen terms serve as thought models to formulate the different forms of writing in detail. As a whole, the list of words represents a formal analysis of Vilém Flusser’s gesture of writing.

Possible Content for 18 Pages employs artistic strategies of writing in order to discuss them from a curatorial-editorial perspective with their own means—those of writing. In methodological terms the project can be read as an act of Uncreative Writing[6]. According to Kenneth Goldsmith, this involves a contemporary writing practice in which— due to digital technologies—the role of the writing subjects has shifted “from the traditional position of being solely generative entities to information managers with organizational capacities” and where “writers are potentially poised to assume the tasks once thought to belong only to programmers, database miners, and librarians, thus blurring the distinction between

[6] Cf. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. (New York: Columbia University Press, 2011).

[7] *Ibid.*, 15.

[8] Paul O’Neill, ed., *Curating Subjects*. (Amsterdam: De Appel, 2007), 13.

[9] Cf. John Langshaw Austin, *How To Do Things With Words*, eds. J. O. Urmson and Marina Sbisà, 2nd ed. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975).

archivists, writers, producers, and consumers”. [7] Furthermore, the curatorial and editorial process that forms the basis for the research is conceived as an “adaptive discipline, using and adopting inherited codes and rules of behaviour.”[8] By adapting to the departure material—through the contentual, formal, and material appropriation of the text that Vilém Flusser typed on a typewriter—a kind of resonance space emerges, facilitating a continuous flow and return between artistically productive subjects, forms, and materials and the recipients. In this light, the aim of the project *Possible Content for 18 Pages* is not only to present artistic strategies and writing methods and explore them in a contemporary context but also to focus on the own curatorial-editorial practice in a self-reflexive manner.

This Page Intentionally Left Blank

This Page Intentionally Left Blank is the first in a series of exhibition projects based on the wide-reaching research project *Possible Content for 18 Pages*. Covering literary, artistic, and curatorial-editorial fields of action, the exhibition features eight from the total of eighteen research chapters, reflecting upon the act of writing at the interface of linguistic, visual, physical, and spatial communication. Following the keywords, which inform the structure of the research on the basis of Vilém Flusser’s essay *The Gesture of Writing*, diverse facets of the act of writing are addressed and presented in a spatial arrangement. The list of the research chapters installed in the exhibition space with the respective keywords ranges from *Page 1—surface* and *Page 2—habit* through *Page 5—situation*, *Page 6—choice*, *Page 7—fact* to *Page 10—language*, *Page 13—spoken*, and *Page 16—reading*.

The departure point for the exhibition *This Page Intentionally Left Blank* is chapter *Page 6—choice*, which refers to those mechanisms that decisively influence the act of writing as well as curating. Both the writing of texts and the composition of exhibitions imply a dimension that (re-) orders reality. The performative power of the act of writing[9] lies, above all, in the authors’ decision about which of their ideas flow into the design of a text and which stylistic means and tools they use to make them visible/readable for others. By analogy, the reality-constituting function of exhibitions lies in the selection of artworks, which constructs a narration in their spatial arrangement and consequently evidences authorship,

[24] Goldsmith: 2001, s. 18.

a curatorial authorship. The decision not to exhibit artworks in chapter *Page 6—choice* and thus refrain from drawing connections under the guiding concept of “choice”, however, not only thematizes the mechanisms of inclusion and exclusion underlying both writing and curating. Moreover, the title of the exhibition *This Page Intentionally Left Blank* also refers to a phenomenon that originates in the print world, which further underlines the self-reflexive momentum of the overall research.

This Page Intentionally Left Blank makes reference to so-called blank pages. These pages are intentionally left unprinted by bookmakers and serve as placeholders, to fill surplus book space or to structure the content. The fact that these “white pages”[10] are included in the pagination of a printed work illustrates that it is not simply about coincidental or even forgotten elements, rather there is quite definitely an intention behind these blank spaces. So readers don’t have the impression that there is a printing or binding mistake in the book, blank pages are marked in some cases with the note “This page intentionally left blank”. The paradox of this written marking is that the sentence infiltrates itself through suspending with text the very blank space that it is simultaneously trying to articulate.

The exhibition This Page Intentionally Left Blank draws from the contrariness of this momentum, a momentum in which the readers are cast into an infinite perceptual loop between linguistically conveyed content, text form, and the carrier medium and confronted with the material-haptic properties of an otherwise empty piece of paper. In addition to the format, the surface quality, to the weight and the color of the used paper, also the context in which the apparently vacant page is embedded comes to the perceptual fore. This enables the gaze to wander from the microcosm of the printed letters to the macrocosm of the greater printed work—part of which, in turn, are the words “This page intentionally left blank”. *Chapter Page 6—choice* breaks with the otherwise continuous curatorial-editorial process of assigning a selection of artworks to each of the eighteen keywords from the research and placing them in different contexts. With the absence of content, a thought space is established in this chapter that allows for reflection upon one’s own actions, upon writing and curating. Last but not least, this thought space manifests in the exhibition *This Page Intentionally Left Blank* as a textual and visual interruption, as a void.

Page 1—surface

The first research chapter of *Possible Content for 18 Pages* and the beginning of the exhibition *This Page Intentionally Left Blank* addresses the term “surface”. “Some place some time in Mesopotamia people began to scratch soft clay bricks with sticks, and then burned them to harden the scratched surface,”[11] notes Vilém Flusser on the history of the gesture of writing. Beyond the surface as such, which is changed in its quality through the act of writing, *Page 1—surface* also deals with the actions that lead to these changes. Under discussion are the means and methods that artists employ in the twenty-first century to put an idea from the world of thoughts, a virtual world, on material surfaces and thereby inscribe it in reality.

Wade Guyton’s artist books *Zeichnungen für ein großes Bild* (2010) [Drawings for a Big Picture], *Zeichnungen für ein kleines Zimmer* (2011) [Drawings for a Small Room], and *Zeichnungen für lange Bilder* (2013) [Drawings for Long Images] are placeholders for an artistic practice in which the borders between painting, drawing, and photography dissolve completely. Guyton prints canvases with abstract geometric forms and calls the results “painting”. Pages ripped out from obsolete art journals are worked on with inkjet printers, serving as the carrier medium for his “drawings”. The abstract language that the artist developed with standardized word processing programs on the computer as well as the results of this work flow are further enhanced by the fluctuations in print quality.

Similar to the way Wade Guyton works with conventional computer programs, Joséphine Kaepelin prefers to use Microsoft Word and off-the-shelf printers to bring monochrome color surfaces and graphic patterns to paper. Also in *Untitled* (2012) the computer as a text processing instrument enables the artist to design abstract compositions and to inscribe them into aluminum sheets typically found on the back of industrial machines as cladding panels. Computer programs and the predictability of the results they produce are also one of the central aspects of her artistic formal language. In her inscriptions on paper Kaepelin is always aware that the machine is visible as a co-author in her work.

In contrast to Wade Guyton and Joséphine Kaepelin, Anita Witek works with the surfaces of lifestyle and fashion magazines, which she cuts up and re-uses as individual pieces in her collages. In her artistic practice she concentrates less, however, on the objects and the people portrayed in the photographs and more on the backgrounds that are normally used to stage the depicted subjects. With the spatial layering of larger-than-life advertising posters in *Surface Treatment* (2014) the artist explores the fundamental differences between reality and representation, between material and image, between original and reproduction, as well as the conditions of contemporary image production between everyday culture and art.

Page 2—habit

“Writing has become for us more than a habit, but a sort of second nature,” writes Vilém Flusser on the second page of his manuscript and continues: “This is the reason why we do not think of it while performing the gesture.”[12] The theme of the second chapter *Page 2—habit* is the conventions and the in part unconscious habits linked to the act of writing. Writing is indeed a culturally informed act and, similar to language in general, a system based on consensus. However, the methods of writing are always dependent on the writing subjects, on their psychological and physiological conditions, and last but not least on the societal context where they are. *Page 2—habit* addresses different expressions of the gesture of writing as an affective graphic gesture.

Daniel Hafner’s sculpture *Travelling Waves* (2011) builds upon a multifaceted graphic developmental process between analog and digital working methods. The artist makes gestural hand drawings with the computer and transforms them step by step to attain different graphic states of being. In the end, Hafner brings this process of translating a human gesture from a hand drawing into a digital graphic to a three-dimensional form and therewith back into the realm of the analog. “It is precisely this multiple media transfer, the aesthetic ‘surplus’ of the process of making, that is enigmatically ingrained in the mesh of lines of the *Travelling Waves*.”[13] Hence, the precision of the sculptural form contradicts the originality of the initial drawing.

Unlike Daniel Hafner, Marianne Holm Hansen doesn’t work with digital tools rather exclusively with analog means in the series *Typing (Not Writing)* (2011–). In her works typed on the typewriter the spontaneity and the immediacy of the act of writing are central. Similar to *écriture automatique*, the artist employs a method in which writing is rendered uncensored and without controlled interventions. Abandoning intentionality to the greatest extent possible, words, sentences, and chains of words are repeated on pieces of paper, ultimately resulting in text images. In *Typing (Not Writing)* what is generally considered incorrect in writing with regard to orthography, grammar, or punctuation proves to be a desired and forced method in the visualization of typing itself.

Also Stefan Riebel works with methods of repetition and the variations that result from the same repetition. In the performance *I AM HERE BECAUSE YOU ARE HERE* (2014) he scribbles the same sequence of words on the wall of the exhibition space over the course of three days. Riebel’s performance in the presence of exhibition visitors places artistic work not only in a temporal context but above all in a spatial frame of reference. In this act of writing that goes to the physical limits and cannot be repeated in this form, Riebel demonstrates the relationship between him—the acting artistic subject—the respective art institution, and the exhibition visitors as a spatial dimension and ultimately as a reciprocal act of communication.

Page 5—situation

“We may distinguish, in writing, between two situations. In one situation there is a text beside the writer, in the second there is no such text. [...] It is obvious that, in the first situation, the criteria for the choice of letters come from the text which the writer is reading. We may therefore conclude that in the second situation the choice is made by some ‘inner reading’ of an invisible text seen by the writer.”[14] What Vilém Flusser identifies and differentiates here as “copying” and a “true gesture of writing” concur once again in the exhibition chapter *Page 5—situation* with VALIE EXPORT’s performance *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE]* (1973).

With handwritten pages the artist expresses the physiological and psychological conditions of writing—

[10] Cf. Thomas Macho, “Shining oder: Die weiße Seite” in Weiß, eds. Wolfgang Ullrich and Julian Vogel (Frankfurt am Main: Fischer, 2003), 17–29.

[11] Flusser, *The Gesture of Writing*, 1.

[12] *Ibid.*, 2.

[13] Gerd Zillner, “Daniel Hafner’s Drawings” in *Dialogue(s) – Reflecting on All Things Merely Experienced*, ed. Monika Pessler (Vienna: Kiesler Foundation, 2012), 5–10, here: 6.

[14] Flusser, 5.

in the truest sense of the word—by copying one and the same text passage from Michel Foucault’s *Mental Illness and Psychology*.^[15] The corporeality, which almost compulsively characterizes the act of writing, shifts to the fore of perception, and the mutability of the process is revisualized time and again in varying contexts. In *SCHRIFTZEICHEN [SCHREIBVERSUCHE] VALIE EXPORT* puts herself in different physical states, in writing situations, in order to expedite Foucault’s “duplication of the body and the constitution of an alter ego” and to trigger a discussion on “the total experience of the body”^[16] while writing. As can be read from the pieces of paper, the artist copied Foucault’s text passage in five different ways and translated the inner reading of the act of writing into word images by means of repetition and variation:

“Written with both hands at the same time / Concentrating on the right hand” (sheet 1) [Mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben / Konzentration auf rechte Hand (Blatt 1)], “Written with both hands at the same time / Concentrating on the left hand” (sheet 2) [Mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben / Konzentration auf linke Hand (Blatt 2)], “Written with both hands from dictation” (sheet 3) [Nach Diktat mit beiden Händen gleichzeitig geschrieben (Blatt 3)], “Written blind with both hands from dictation” (sheet 4) [Nach Diktat mit beiden Händen gleichzeitig blind geschrieben (Blatt 4)], “Text traced from the book first with the left hand and then with the right hand” (sheet 5) [Text zuerst mit der linken Hand dann mit der rechten Hand aus dem Buch gepaust” (Blatt 5)]

Page 6—choice

This Page Intentionally Left Blank

Page 7—fact

In the early 1970s John Baldessari was commissioned by Nova Scotia College of Art and Design in Canada to make a site-specific artwork. As the artist could not be on site to develop and realize his work in the rooms of the art school, Baldessari issued the following assignment to the students: “The piece is this: from ceiling to floor should be written by one or more people, one sentence under another, the following statement: ‘I will not make any more boring art’. At least one column of the sentence should be done floor to ceiling before the

exhibit opens and the writing of the sentences should continue everyday, if possible, for the length of the exhibit. I would appreciate it if you could tell me how many times the sentence has been written after the exhibit closes. It should be handwritten, clearly written with correct spelling.”^[17] Parallel, Baldessari wrote the text over and over again in his notebook and video recorded himself doing this act of written repetition.

In chapter *Page 7—fact* writing is thematized as an act that is based on facts and at the same time constitutes facts and realities. “The gesture of writing is thus a motion which results from the coming together of ‘facta’, (things to be expressed), and ‘data’, (writing utensils and my knowledge how to use them). Without the facts the dates are useless, and without the facts the dates are ineffective,”^[18] writes Vilém Flusser on the seventh page of his manuscript. The impossibility of separating the act of writing from the tools that are used in order to transfer language from the virtuality of thoughts to paper becomes evident in the video *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) through the means of iteration as well as that of irony. Through the apparent separation of the writing tool and the act of writing, of the artist and the artwork, and not least through the separation of form and content, Baldessari makes a counterpoint to the self-imposed task: not making any more boring art.

Page 10—language

On the tenth page of the manuscript *The Gesture of Writing* Vilém Flusser states “that we have to accept the fact that each language is a program for specific types of thoughts, for a specific ‘universe of discourse’”. Furthermore, the process of the silent formulation of language—a process that precedes the writing of text—is bound to the writing subject to such an extent “that the various branches of the thought tree grow simultaneously within me and within the language. (I can no longer distinguish well between myself and the language at this point).”^[19] Chapter *Page 10—language* deals with language as an ephemeral material that is deemed a universal trait of humans, from its smallest meaningful unit – graphemes in written language and phonemes in spoken—to its superordinate and ordering systems—morphology, syntax, and grammar.

In Fiona Banner’s conceptual artistic practice,

language is both at the center of interest and under general suspicion. The artist works with the medium text as a semiotic and sculptural entity and investigates the borders of linguistic expression and the reciprocal relationship between image and language. Banner’s book installation *OR Nude Wing Version* (2006) and the video *All The World’s Fighter Planes* (2005–2006) read like an appreciation of the uncertainty and openness of language. The word “or”, which often recurs in different works by Fiona Banner, underscores the vagueness of every linguistic moment. Banner addresses the choices that one encounters, as a subject actively using language, not only while speaking but also while writing.

For her word vitrines Bethan Huws employs standard metal panels that are usually used to display information in public space. The boxes, which can be furnished with white plug-in plastic lettering as required, are filled by the artist with her own texts. They are subtle word games that refer to the artistic production process, to art history, to the everyday, and also to the ambiguity of the words that the artist is using at the moment. In *Untitled (Le Ready-Made...)* (2008) Bethan Huws uses the word sequence LE READY-MADE / WORDS ARE EQUALLY READY-MADES / BUT LANGUAGE IS NOT to draw attention to the arbitrariness of language^[20] and to its simultaneous symbolic power. The ready-made as an avant-garde concept in fine arts is transferred to the realm of language for discussion by precisely these means.

In *abcdefghijklmnopqrstuvwxy* (2009–) Jörg Piringer doesn’t work with the fixation of letters like Fiona Banner and Bethan Huws but with moving text images, once again emphasizing the mutability of language. It is an audio-visual voice performance in which image and sound are created in real time. A software developed by the artist records his voice during the performance and analyzes it to yield abstract compositions of image, text, and sound in equal measure. The autonomy of the movement and the behavior of the visual material are generated in real time and influence the sound. From this reciprocity evolves an autopoetic performance between writing, sound, and form.

Page 13—spoken

As a means of contrasting written word, chapter *Page 13—spoken* focuses on the act of speaking. Vilém

Flusser writes that “the difference between writing and speaking with regard to thinking is one of immediacy. If we keep in mind that we have now defined ‘thinking’ as the reading of an invisible text in a silent spoken language, (and not, as we did earlier, as a process which presses toward a language), it is evident that ‘to speak’ means ‘to think aloud’, namely to give voice to the silent spoken language one is reading.”^[21] Unlike expressions, which simply de-scribe, performative acts of speaking, as it were, in-scribe themselves in reality—they write reality. *Page 13—spoken* deals with the flow and return between spoken and written language as a necessary reciprocal relationship.

Falke Pisano uses both the means of language as well as the means of writing to explore artistic activity, the potential of abstraction, and the dialogicity of objects and their observers. On the basis of language theoretic approaches in twentieth century art, the artist raises questions in her sculpture *Figure 4 (Production of Speech)* (2009) and the installation of the book *Figures of Speech* (2010) about how artworks change through different methods of production, documentation, and distribution and about the role the participation of the observer plays in contemporary artistic production. Through written texts, lectures, and recorded readings, *Figures of Speech* presents writing as the formulation and reformulation of ideas, as a performative gesture.

Karin Sander’s *4 Audio Pieces* (2009) is an edition the artist developed for the exhibition *Zeigen. An Audio Tour through Berlin*. For this project Sander asked her artist colleagues to de-scribe their own methods and strategies and their own artistic work in the form of a spoken contribution. A multifaceted collection of acoustic statements accumulated from this process, ranging from sung to freely spoken and read word donations. *4 Audio Pieces* presents the transcription of select acts of speaking, which do not deal with the meaning of the words used, however, but with the onomatopoeic quality and the articulatory potentials of the human vocal organs.

For the video *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow* (2009) Ignacio Uriarte recorded the sound of keystrokes from 62 different typewriters and asked actor and voice/sound imitator Michael Winslow to interpret them. The typewriters of different ages and origins, which employ different technologies, are performed by

^[15] Cf. Michel Foucault, *Mental Illness and Psychology*, trans. Alan Sheridan (Berkeley, CA: University of California Press, 1987).

^[16] *Ibid.*, 21.

^[17] John Baldessari, Instructions for “I Will Not Make Any More Boring Art”, transcript and excerpt of the video “Curator Chrissie Iles on John Baldessari’s ‘I Will Not Make Any More Boring Art’”, Whitney Museum of American Art, December 2010, <http://youtu.be/YuvZcSXBkY> [accessed: August 1, 2013].

^[18] Flusser, 7.

^[19] *Ibid.*, 10.

^[20] Cf. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, eds. Charles Bally and Albert Sechehaye, 2nd ed. (Berlin: Walter de Gruyter, 1967).

^[21] Flusser, 13.

the actor in chronological order and thereby encompass a time travel through nearly 100 years of history. Under the guidance of Ignacio Uriarte, *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow* achieves a homage to the acoustic qualities of the typewriter and its past presence in everyday office life.

Page 16—reading

Chapter Page 16—reading has a special place in the exhibition *This Page Intentionally Left Blank*. In this case no existing artworks were integrated into the curatorial-editorial concept rather works that were commissioned especially for the research project. Vilém Flusser writes “that the gesture of writing aims at texts to be read by others. That it is a gesture of ‘communication’. That the surface it impresses the letters upon is not the final aim of the gesture, but only a medium through which the gesture aims at readers.”^[22] In *Page 16—reading* this concept of writing as an act of communication between different participants is applied as such to Flusser’s essay. A writer, a visual artist, and two designers were invited to approach the text from their positions and enhance the curatorial interpretation of *The Gesture of Writing* each with their own means.

As author of the book *Uncreative Writing* Kenneth Goldsmith writes that “words are no longer primarily transparent content carriers; now their material quality must be considered as well. The page becomes a canvas, with the negative spaces between the words taking on as much import as the letters themselves. The text becomes active, begging us to perform it, employing the spaces as silences.”^[23] With eighteen texts each with a maximum length of 200 words Goldsmith makes reference to the structure of the research project *Possible Content for 18 Pages*. The list of words extracted from the manuscript of Vilém Flusser in the curatorial-editorial process is expanded by Goldsmith in this sense as he responded with his own act of writing after reading the text.

Based on the term “reading”, visual artist Michael Kargl developed an object that draws connections with the exhibition and a text passage from Vilém Flusser’s essay, and with his own artistic practice as well. In the entrance area of the exhibition visitors are welcomed by the glow of a sculptural object. *Untitled (...at readers)* (2014) virtually speaks to passers-by—similar to a written

text, which according to Flusser always aims to create communication between the author and the reader. Moreover, with an aspect ratio of 1:414213562 the light box alludes to the common DIN paper format without losing its qualities as a sculpture.

Like Kenneth Goldsmith and Michael Kargl, the designers Ulrich Kehrer and Agnes Miesenberger connect their research on typography with the formal-aesthetic qualities of the original manuscript of Vilém Flusser. The essay typed on a typewriter—with all its typographic inconsistencies, mistakes in the line layout, and the particular punctuation style used by Flusser—not only informed the development of a new font style, which is used for the graphic design of the exhibition; the research also manifests as a spatial arrangement, which can be read by visitors as experimental typography as well as an installation.

^[22] Ibid., 16.

^[23] Goldsmith, 18.



The gesture of writing.

To write means, of course, to perform an action by which a material, (for instance chalk, or ink), is put on a surface, (for instance a blackboard or a leaf of paper), to form a specific pattern, (for instance letters). And the tools used during this action, (for instance brushes and typewriters), are instruments which add something to something. Thus one would suppose that the gesture of writing is a constructive action, if by "construction" we mean the bringing together of various objects to form a new structure (= "con-struction"). But this is misleading. If we want to seize what the gesture of writing really is about, we have to consider its original form. If we may trust archeology, writing, at least as far as the Occident is concerned, was originally an act of engraving. The Greek verb "graphein" still connotes this. Some place some time in Mesopotamia people began to scratch soft clay bricks with sticks, and then burned them to harden the scratched surface. And although we no longer do such a thing very often, it is this half-forgotten gesture of scratching which is the essence, ("eidos"), of writing. It has nothing to do with constructing. It is, on the contrary, a taking away, a de-structuring. It is, both structurally and historically, closer to sculpture than to architecture. It is a gesture of making holes, of digging, of perforating. A penetrating gesture. To write is to in-scribe, to penetrate a surface, and a written text is an inscription, although as a matter of fact it is in the vast majority of cases an onscription. Therefore to write is not to form, but to in-form, and a text is not a formation, but an in-formation. I believe that we have to start from this fact, if we want to understand the gesture of writing: it is a penetrating gesture which informs a surface.

Of course: we are not aware of that fact while performing that gesture. We do not think about the act of writing while writing, but about what we are writing, (which is, if you consider it, a dubious statement). Writing has become a habit, and habits are what we do without having to think about it. In fact: writing has become more than a habit. There is, if I am not mistaken, a writing center in our brain, so that we are somehow born with the capacity for writing, like birds are born with the capacity for nest building. Although such a parallel is probably misleading. Writing cannot be in our "genetic program" the same way nest building is in the genetic program of birds, because, after all, it is a cultural, not a natural, behavior pattern. It does not come to us like the behavior of sucking, for instance. It comes to us rather like the behavior of walking and speaking: we have to learn it, but we must learn it, if we are to behave according to human nature. But again: writing does not seem to belong to the same level as do walking and speaking. It seems to be more superficial, more recent, and therefore it is learned later in life, and many never learn it. And although it is difficult to i-

Imagine a man of the future who does not walk or speak, (such a creature would not be a "man" according to our present definition of that term), we can very well imagine a man of the future who no longer writes, and in fact there are symptoms even now which point toward such a future. Which shows the fluidity of the limit between natural and cultural behavior, and suggests that those two categories should be abandoned. Anyhow: writing has become for many of us more than a habit, but a sort of second nature. This is the reason why we do not think about it while performing the gesture.

But, as it always happens with phenomena covered by habit and more than habit, writing becomes almost mysterious, if we discover it by deliberate consideration. If we draw off the cover of habit and more than habit, which renders writing an obvious gesture taken at face value, it becomes a gesture of such a complexity that it defies description. I shall nonetheless attempt such a description. And I shall restrict it to alphabetical writing as it is being performed at present. To write, we need several things which are supplied by our culture. First, we need a blank surface, for instance a white leaf of paper. Second, we need an instrument which contains a matter that contrasts with the whiteness of the paper and which can put that matter on the paper surface, for instance a typewriter supplied with a ribbon. Third, we need the letters of the alphabet, which is the shape of the contrasting matter we want to put on the blank surface. These letters may be stored in our memory, or, as in the case of the typewriter, in the instrument itself. Fourth, we need to know the convention which gives a meaning to the letters, which is, in the case of our alphabet, a series of sounds of a spoken language. Fifth, we need to know the rules which order the letters into higher structures, what is called "orthography"= correct writing. Sixth, we need to know a language which can be signified by alphabetic letters. Seventh, we need to know the rules which order that language, what is called "grammar". (Premises five, six and seven imply each other and cause theoretical and practical problems.) Eighth, we need an idea to be expressed in a language to be expressed in letters to be impressed on the surface. Ninth, we need a motive to express that idea. Now all these premisses must be assembled if we are to write, but they are not all of the same ontological order. The typewriter is not the same sort of reality as is a spoken language or a rule of grammar, let alone an idea. Therefore writing is a gesture which goes on on several ontological levels. External observation will show only one of those levels. The other levels may be seen only under different and more dubious methods of observation. Let us begin with external observation.

The structure of writing is linear, which means that one starts it on the upper left corner of the sheet, makes a line of letters until one reaches the upper right corner of the sheet, jumps back to the left and starts

again just below the line already written, and repeats that process until one reaches the lower right corner of the sheet of paper. Now this linear structure of writing is more or less firmly established in our memories, we take it more or less for granted. In fact: it is programmed in the typewriter, which is a machine for writing lines from left to right and for jumping back to the left side. Thus the typewriter is, to some extent, a materialization of a cultural program of ours. If we look at the typewriter, we can see materially, to some extent, how one aspect of our mind works. But only to some extent, because the typewriter is more rigid than is our mental structure. The lines it writes are straighter than are the lines written by longhand, they are spaced more evenly on the sheet, and the letters are more evenly separated from each other and neater. Longhand writing is thus closer to our mental structure, and expresses it more directly. But of course this is an argument which may cut both ways. We may hold that the typewriter is more faithful to our mind processes than is longhand writing, and that the irregularities of handwriting are technical imperfections which have been overcome by the invention of the typewriter. Which side of the argument we chose will reveal our attitude toward the gesture of writing.

If we hold that the typewriter is less faithful to the workings of our mind than is longhand, we consider writing to be a gesture related to drawing. A far more rigid drawing, to be sure, than is "free" drawing, but still a gesture which puts shapes on a surface. The irregularities of handwriting are then considered to be deliberate compositions which are excluded from typed writing. The typewriter is thus seen to be a "poorer" instrument than is a pencil. If we hold that the typewriter is more faithful to the workings of our mind than is longhand, we consider writing to be a gesture related to conceptual thinking. A far more "material" thinking, to be sure, than is "internal" thinking, but still a gesture which puts concepts or their symbols into an ordered sequence. The irregularities of handwriting are then considered to be unwanted accidents avoided by typed writing. The typewriter is thus seen to be a "better" instrument than is a pencil.

It is of course possible to combine those two attitudes toward writing. One may hold that it is a gesture which lies somewhere between drawing and conceptual thinking. I believe that the Chinese ideograms are the result of such a synthesis of attitudes, but they are not for us. We are programmed for alphabetical writing, and must make do with it. It leaves us far more freedom than we believe in this respect, and what is called "concrete poetry" is a proof of that freedom. It is a deliberate manipulation of the linear structure of writing. The sheet of paper becomes a surface on which letters may be put according to various patterns. Thus the letter may be seen outside its customary line, not only as a sign, but also as a figure in its own right. But it still conserves its conventional character of a "musical" notation. But concrete poetry is still, essentially,

a linear writing, even if the lines it puts on the surface are not straight lines. It stresses the family resemblance between writing and drawing, but unlike drawing it does not seek, primarily, to project shapes on a surface. What it projects on the surface are conventional signs, which are linear in accordance with their convention, and may become shapes only secondarily in disaccord with their convention. In other words: concrete poetry is not in its essence a gesture of drawing, but an unconventional gesture of writing.

It shows, however, the dialectics inherent in what may be called "creative" action. Unconventional writing is of course easier for longhand than for typed writing, because the convention is programmed materially within the typewriter structure. But precisely because it is more difficult to impose a non-conventional structure on the typewriter than on the pencil, the typewriter is a more challenging instrument than is the pencil. If one aims at writing non-conventional lines with a typewriter, one must invent new methods of writing, (for instance a specific manipulation of the paper). This is characteristic of creation: the more limits are imposed on the act, (the more it is "determined"), the better it can find new ways to change those limiting factors, (it is the "freer"). Unconventional gestures of writing like concrete poetry suggest that the typewriter is a more challenging instrument than is the pencil.

At this point the initial consideration of writing as a gesture of scratching must be recalled. The pointed pencil, (or pen, or brush), remind us of course much more of the original gesture of scratching than does the typewriter, which reminds us of nothing in our tradition except the piano. But if the gesture of typewriting is more like the gesture of a piano player, (which seems to be totally alien to writing), than like scratching, then we should conclude that the original essence of the gesture of writing has been gradually lost and is now replaced by a different essence. It may be held that if we type a text we perform an entirely different gesture from the one the Mesopotamian scribes used to perform. But such a conclusion is hasty. On the one hand it is evident that to type is still to "impress", namely a gesture which presses into a surface, although in fact it presses an ink onto a surface. Its intention is one of digging. On the other hand the gesture of piano playing is not, in fact, totally alien to writing. It is, like writing, a linear gesture, although the lines it produces are composed of acoustic vibrations, not of letters. It may therefore be held that if we type we still engrave, (at least as far as the intention of our gesture is concerned), and that the "piano quality" of our gesture stresses this fact: we no longer engrave with a stick, but with a series of hammers. Which means that we no longer engrave with one hand only, but with all ten of our fingers. To type is thus a more penetrating gesture than is writing in longhand. We must keep this in mind when continuing our external observation.

Typing is pressing on keys marked with letters and similar signs, and its purpose is to have these letters and signs appear on the surface of a sheet of paper. Handwriting is moving one's hand in a way that results in the appearance of similar letters and signs on that surface. The two are totally different sort of gestures, if we were to restrict our observation to hand motions only. But if we include the whole gesticulating body with in our observation, it becomes obvious that the two are of the same sort: they are writing. Their identity is not only in their result: surfaces covered by letters. But also in the whole attitude of the gesturing body: a kind of listening followed motion, in which these two alternating phases repeat each other. The listening, motionless, concentrated phase is just as characteristic of writing as is the phase of motions. Had we no direct, inner experience with writing, (had we not its praxis), external observation could not account for the meaning of the listening that interrupts periodically the gesture of writing. To say that the writer is listening to an "inner voice" which tells him what letters to put on the surface would be a mythological way of speaking. Still: external observation will have to admit that it is this listening which distinguishes true writing from mere pounding upon a typewriter, as done for instance by chimpanzees or illiterate children. We must therefore conclude that the writer chooses the letters he is going to write during those phases of concentration, although we can say nothing about the criteria according to which he chooses. But if we multiply our external observation, we may discover something about those criteria, even without any recourse to our own experience with writing.

We may distinguish, in writing, between two situations. In one situation there is a text beside the writer, in the second there is no such text. In the first situation the phase of listening, of concentration, is accompanied by a specific look which the writer gives the text beside him. This specific look is called "reading", and it consists of a linear motion of the eyes which follow the writing structure. We may therefore conclude that in the second situation, where there is no text beside the writer, the listening, concentrated phases correspond to the phases of reading in the first situation. It is obvious that, in the first situation, the criteria for the choice of letters come from the text which the writer is reading. We may therefore conclude that in the second situation the choice is made by some "inner reading" of an invisible text seen by the writer. Let us now eliminate the first situation from these considerations, by calling it "copying", and by saying that copying is not a true gesture of writing. The justification for this exclusion is the hypothesis that true writing is characterized by an "inner" choice of letters. The hypothesis is a good one, because it may be argued that he who copies a text does not write, but transcribes, that he is an instrument for writing, more akin to a typewriter than to a writer.

We have now restricted the meaning of the term "writing", by having excluded chimpanzees, illiterate children and copyists from it. We did so not for some ideological prejudice of ours, but for reasons imposed on us by observation. Chimpanzees and illiterate children do not write, because there is no observable phase of choice in their gesture. And copyists, ("typists" in the strict sense), do not write, because their choice of letters is imposed on them from the outside. In the first case the gesture is not writing, because it is an accidental, (which means statistically calculable), gesture. In the second case the gesture is not writing, because it is a necessary, (which means causally determined), gesture. True writing is neither accidental nor necessary, in the sense in which those two excluded gestures are it. Which means to say, of course, that it is a "free" gesture. Now let us not exaggerate this statement. Writing is a choice of letters to be inscribed on a surface. This choice, (like any other), must either have an explanation or no explanation. If it has an explanation, that explanation is the discovery of the cause which has determined this choice. If it has no explanation and until it has none, the choice must be assumed to have been accidental. Therefore writing, like any choice, is the result of a deliberate decision only in the subjective sense of being experienced as such. But this subjective sense is what counts in phenomena like gestures. And the fact that true writing is a subjectively "free" gesture can be seen by external observation.

If we describe the gesture of writing as one during which the writer periodically "reads an invisible text" and then inscribes it on a surface, we have not given a description, but an interpretation of the gesture. But if we are in the face of subjective freedom, (as we are in this case), not to interpret would be dishonest. Because the phenomenon of subjective freedom, (which is how we experience the presence of others with us), is a phenomenon of "Sinngebung", (of proposing a meaning), and this demands interpretation, (namely the guessing of the meaning which the phenomenon proposes). If we refused to interpret the gesture of writing, we should not be faithful to what we are observing. But this poses a methodological problem. In observing writing we are observing a "gesture", which means the presence of somebody who is here with us, therefore like us. In order to understand that gesture, we must put ourselves in the place of the writer. In such cases, external observation is insufficient. But of course it is indispensable, if we are to avoid merely subjective impressions. I shall therefore now shift from external to internal observation, with the purpose to return to external observation later, to check the results of internal observation.

In the effort to describe my own experience with writing, I shall try to advance from the outside toward what may be called the inner core of that gesture. On the outside, there is the blank sheet of paper, and the typewriter with its signs and letters. And of course my knowledge of what those

signs and letters mean; sounds of a spoken language. I may say that those elements are "given", they are my "data". On the other hand I feel that in a very specific sense those data are there to be used by me for a specific purpose: the "expression" of something within me. It is only if there is something within me to be expressed, that those data become useful. This something within me confers "value" upon those data. I may call that something a "fact", because it is of my doing. The gesture of writing is thus a motion which results from the coming together of "facta", (things to be expressed), and "data", (writing utensils and my knowledge how to use them). Without the facts the dates are useless, and without the dates the facts are ineffective. Writing is a gesture which renders the facts that there is something to be expressed effective, and which renders the dates that there are sheets of paper and typewriters useful.

Now such considerations seem to be extremely banal. Why should one stress such obvious matters? Because, as it happens so often, the very banality and obviousness of the matter hides its importance. If it is not a fact that there is something to express, then the writing utensils are useless, even if they be handled by motions resembling the gesture of writing. And since this happens very often at present, it may explain in part why there is a tendency to abandon literacy: the inflation of useless pseudo-writing renders literacy itself useless. (Not only because it is a waste of time and effort, but mostly because it is practically impossible to discover the true "written texts" within the mass of useless pseudo-writing.) On the other hand, if no data like sheets of paper and typewriters are available, (for lack of time or other social and economic reasons), then the fact that there is something to express becomes ineffective. The result is a frustration, (a constant repression of an urge to express), which may destroy a life project and lead, in extreme cases, to suicide. Because if it is a fact that there is something to express, to write becomes the central gesture of living. "scribere necesse est, vivere non est". This drive is totally independent on the previous consideration about the uselessness of writing in our present situation. For those who have something to express it is necessary to write, even if they are aware of the uselessness of their effort. This may be called the "tragedy of writing". And it is hidden by the banality and obviousness of the matter.

It may be asked, of course, whether the problem was well stated. Is it not possible, (it may be asked), to express the something that is within oneself through other gestures than writing, (for instance through speaking, or perforating computer cards, or film making), and thus to accept the fact that alphabetic writing is a "Medium of communication" which is becoming useless? The answer to such a question is revealing of the human situation. There are things within us that can be expressed only through the gesture of writing, because this is the way we have been programmed by our history, by

our culture, (for however one wants to call that influence that programs us). And these things that can be expressed only through the gesture of writing and through no other gesture have exactly the same structure as the gesture of writing, which is why they can be expressed by no other gesture. They have been programmed within us for the express purpose of being written. One may call those things "linear thoughts", and their sum one may call "historical thinking". Those things did not exist before the invention of writing, and they will cease to exist after the abandon of writing. But such considerations have no existential consolation for writers. They must write, or else lead useless lives, even if they know that theirs is a "cultural condition" which is becoming useless. Because historical thinking is the way they are in the world, and because the world they are in is expressible only through historical thinking. Thus writing is more than a habit: for writers it is the only meaningful way to be in the world, quite, or almost quite, independent on "objective" explanations. Such is the human condition: writing is a "factum", because I do it, but it is also a "datum", because I am programmed to do it in spite of external consideration. This dialectics: "to do what I must do, and therefore to do what I want to do" is the dialectics of freedom.

Thus I write in order to express something that is within me, and which I cannot express in any other way than writing. Now "to express" is of course a relative term. It means to press from somewhere. It implies to press to somewhere else. To impress upon a sheet of paper in the case of writing. I write in order to impress something that is within me upon a sheet of paper. The engraving, digging quality is thus inherent in the gesture of writing, even though it be denied by its present form, (pencil writing or typewriting) "Essentially" everything I write upon becomes a Mesopotamian brick by my very gesture. And this is true not only if I restrict my observation of my gesture to its surface. It is also true with regard to the many invisible layers my gesture has to penetrate before it reaches the visible surface of the sheet of paper. Because there is a number of invisible Mesopotamian bricks between the linear thought I am expressing in writing and the surface I am covering with letters. Each brick has its own "objective quality", which means that it offers its own specific resistance to my effort to press a form into it. And with each step from brick to brick the form, (the linear thought), changes under the reaction of objective opposition. Thus to write is to change one's thought in consecutive steps under the pressure of objective resistance of various ontological levels. It is often said that one writes in order to "clarify one's ideas". This is a loose way of talking. What happens in fact is a series of increasing objectivation of thought as one advances from inarticulate thinking toward the paper surface. The thought as it appears on the paper surface is the result of a series of dialectical processes between my subjective intention and the objective "brick structures" I go through. Therefore

the thought as it appears on the paper surface is and is not as I intended it to be, and to write is an adventure full of surprises. It may be said, in fact, that a thought is nothing but virtual letters upon a paper surface, and that it becomes more "real" as I advance toward the paper through the various "bricks" that stand between it and the paper. To write is thus, not a "clarification", but a realization of ideas, and to have ideas means nothing. It is only when writing them down that one may say that one "had them", but then they are no longer like one believed one had them before writing. It is held by some philosophies that "thought" is the antithesis of "matter". The observation of the gesture of writing shows that such philosophies are based on entirely abstract extrapolations. There is no such thing as a "pure thought". There is only an intention toward impressing letters upon a paper surface. And what is called a "linear, logical, clear and distinct thought", (at least in our tradition), is the ultimate meaning of very material letters upon the surface of a very material sheet of paper. (Which is, of course, not necessarily an argument in favor of dialectical materialism.)

A careful introspective description of the gesture of writing would have to take into account all the "bricks" one passes through before one reaches the paper surface, and some of which I mentioned when enumerating the necessary elements for writing. Such a careful description cannot be attempted here, but I shall concentrate my attention upon one such "brick" only, because it assumes a somewhat unusual complexity in my own praxis of writing. I mean that step in the process of writing by which one tries to express one's intended thought in what may paradoxically be called a "silent spoken language". I shall not go into the question of whether I can have a thought, (even if only an intended one), before I have expressed it thus, because this seems to be an ontologically irrelevant question after the considerations as to the "reality" of thought which I just presented. I shall rather consider how such an expression in a "silent spoken language" works in my praxis of writing. Since my case is exceptionally complex, it may serve as an extreme example for a more "normal" praxis of writing.

I am programmed for various spoken languages, but this does not mean that I can choose freely in which of them I am going to write the thought that press to be written. I am not "free" in this somewhat mercantilistic sense, (freedom of choice), because the languages stored in my memory are not equivalent and exchangeable one for any other. They have, each, their own function, (although those functions overlap), and their specificity is due both to their "objective" character and to the place they occupy "subjectively" within my program. The result of this discrepancy between the languages in my memory is the fact that some of my thoughts are better expressed in one of those languages, and some other thoughts in some other language. Or, to state the same thing the other way round: I tend to think some thoughts in one of those languages, and some other thoughts in some other language.

But this very discrepancy of the languages in my memory suggests a specific strategy for my writing praxis. Let me describe it. There are some thoughts which begin to take a very nebulous shape within me. I shall not go here into the question of why this is happening, but as to the nebulous shape of the thoughts, (which do not merit to be called "thoughts" due to that nebulosity I can say this: the shape is a tendency toward one of the languages at my disposal. As a rule, that language is German, but very often it may be Portuguese or English. I have learned to distinguish my thoughts according to the language they tend to. Although I cannot state this criterium of distinction, it has no doubt to do with the structure of the language the various proto-thoughts tend to. Therefore I believe that we have to accept the fact that each language is a program for specific types of thoughts, for a specific "universe of discourse".

For a start I accept the tendency of the thought which presses toward its specific language to be articulated. I formulate it silently in that language. It then provokes a whole chain of thoughts, as is characteristic of linear thinking. This chain is somewhat under my control, because it must obey the rules of grammar of its language. Again the dialectics of freedom: the chain of thoughts is under my control, precisely because it is ordered by rules imposed upon me. The language thus becomes a "Mesopotamian brick" in the sense that I can now engrave my chain of thought within it. Of course: although the chain is under control, it still tends to branch out into various directions. The process of silent formulation is so quick that it seems that the various branches of the thought tree grow simultaneously within me and within the language. (I can no longer distinguish well between myself and the language at this point). The part of me which stands outside the language cannot allow this. An unchecked growth of thought, (the Joycean "river"), would defeat my purpose, which is to give a form to what is pressing within me toward articulation. Although I know very well the seduction and beauty of letting myself float within the river of language, I have to resist such a temptation. (Which is the reason why I admire, but also distrust what is called "automatic writing"). I know that the branching out of the thought is due more to word association than to thought association, although one certainly implies the other. (The writing stick and the Mesopotamian brick imply each other.) To stop the tendency toward a tree, I must take a typewriter, which does not permit tree structures, (whatever Joyce and his followers might say). I must type my silent formulation if I want to achieve a linear thought sequence. Which is to show that writing is a resolution of the accords of "silent spoken language", a diachronisation of the synchronicity of tree thought.

As I type the sequence of thoughts in the language which is "appropriate" to them, I make a series of negative choices. I eliminate word and

thought associations as they press against my surface. Which shows again that writing is more akin to sculpture than to drawing: it consists of constant chopping. The result will be a "text", namely a thought developed in lines consisting of letters and covering a paper surface. I have now a "Mesopotamian brick" covered with cuneiform incisions. My original almost shapeless thought has now achieved a recognizable form. And I can recognize in it the fact that the language has taken possession of it. The text I have before me is "German", which means that it is valid for one specific universe only. I need not submit to such a limitation. I may translate the text into a different language. I can transcribe the text from one brick into another.

Let us suppose that I take the Portuguese language to be my next brick. It consists of an almost entirely different material from the first one. As I try to reformulate the written German text in the "silent spoken Portuguese" I find that my thought not only changes, but also that it provokes entirely different associations. Although in a sense it is still the "same" thought, in a different sense it means a situation within a universe quite unlike the first one. (I am convinced that the problem of translation is the central epistemological problem.) As I begin to type my Portuguese text, in order to chop away the new associations which assault me, I find that I must not be content with the German text which now serves me as my system of reference, but that I must also take recourse to the almost shapeless thought which originally provoked my writing. (This is why I believe that the only "true" translation is the one attempted by the author of the text to be translated.) What happens during this process may be considered to be a reformulation of the original thought in a sense not always duly appreciated. The thought not only assumes a different shape, but it may even take a different direction, because the associations chopped away during the first writing may now be taken up again in a different context. It is as if the German and the Portuguese associations would now interfere with each other to suggest a quite new, (and in this sense richer), discourse. The text which will result from this writing will be Portuguese, to be sure, but the German text and the German associations eliminated from that text will somehow be hidden within it. A sort of palimpsest not readily decipherable, but still in a sense effective.

Now this process of translating from one brick to another can and must be continued, if the original thought is to reveal more than one of its dimensions. (Which is to show that in a sense thinking is after all meta-linguistic, although in a different sense it is strictly linguistic.) But what is even more intriguing is the possibility of re-translation. Let us suppose that I have translated the thought from Portuguese into English, and from English into French, and that I now try to translate it back into German. I shall find that my second German text will differ radically from the first one, although the thought expressed in both texts is still the same thought.

The reason of course is the fact that in the second text all the other languages at my disposal are somehow present, and thus confer it a depth which is lacking in the first text. Now this presents a situation typical of all infinite regression. Theoretically I could go on translating and re-translating "ad nauseam" or to my exhaustion. But practically I find that the chain of thoughts is exhausted in the process long before I myself am exhausted. Thus the process of translation and re-translation provides a criterium for the wealth of the thought to be written: the sooner the process exhausts the thought, (the sooner it falls into repetition), the less is the thought worth while to be written. Which is a somewhat melancholy discovery: if I can stop writing within a reasonable span of time, it is not worth while doing it, and if to write is worth while, it takes an unreasonably long time to do it. Still: I knew even before I started that to write is not a reasonable endeavor. The process of re-translation only confirms that knowledge.

Once the thought to be expressed is approaching exhaustion through re-translation, I must choose the language in which it is going to be published. (That is: if I intend the text to be published, which is, as I shall argue later, not a necessary condition for writing.) The choice of the "last" language is thus not a function of the thought itself, but of what might be called my social condition. Which is of course not to deny that there is a complex feed-back between that condition and my thoughts on numerous levels. It is curious, (and somehow disappointing), to have to admit that this last formulation of the thought in the language of its publication is strictly speaking "my gesture of writing". Because the text which will result from it is that Mesopotamian brick which will go into the oven to form that "terra cotta" called "publication". This is curious, (and disappointing), because during the writing of that last text of mine I am no longer really concentrated upon the material resistance to my thought, (which I have absorbed and exhausted in the previous texts), but am somewhat distracted by external, publishing, considerations. Therefore that last text is not as "good" as are the previous ones, if by "good" we mean faithful to the structure of the gesture of writing. Thus, paradoxically, my ultimate gesture of writing is no longer true writing at all, (namely: the impression of forms upon a surface), but a kind of editing and revising. But then: the sensation of disappointment accompanies every final stage of every act, and is nothing but a symptom of imperfection. It is a part of human condition that the gesture of writing should end in defeat, namely in a gesture which is no longer true writing.

If we now return from our excursion into an introspective observation of the gesture of writing, to consider that phenomenon again as observed from the outside, we may re-state our earlier formulation of it. To write is a gesture which consists of motions by which the writer inscribes letters upon a surface so that they form lines, and of interruptions of those motions, during which the writer looks for criteria to choose his letters.

by looking at an unwritten text within a silent spoken language. The gesture of writing may thus be seen as one of articulation of a previously silent, (and in this sense inarticulate), structure. In this, writing is like speaking. And, in fact, we may observe the same interruptions during speaking we observe during writing: moments of "silent reading". We may call, if we want, those moments "the gesture of thinking". And we may say that writing, like speaking, is a gesture periodically interrupted by thinking. But if we do so, we are led to make two distinctions. One has to do with the difference between writing and speaking with regard to thinking. And the other has to do with the difference between thinking while writing, and thinking while speaking. Although it may seem that those two distinctions are one and the same, we shall see that they are, in fact, two different matters altogether.

The difference between writing and speaking with regard to thinking is one of immediacy. If we keep in mind that we have now defined "thinking" as the reading of an invisible text in a silent spoken language, (and not, as we did earlier, as a process which presses toward a language), it is evident that "to speak" means "to think aloud", namely to give voice to the silent spoken language one is reading. But "to write" means precisely the opposite: it means not to give voice to the silent spoken language, but to impress it instead symbolically upon a surface. Writing is thus a repression of the "natural" tendency to think aloud, it is an effort which does not permit the silent spoken language to be really spoken. It forces the spoken language into the mediation of two-dimensional symbols, (letters), which it forces again to form lines upon a surface. Which again means that it forces thinking into specific structures. Writing violates thinking in a way speaking does not. And this is, I believe, the essential difference between writing and speaking with regard to thinking.

Now this statement seems to contradict the earlier one, in which I argued that some of our thoughts, (namely the linear historical ones), have been programmed precisely for writing and cannot, therefore, be articulated except through writing. The contradiction is, however, only apparent. In reality we have the following situation: Some of our thoughts have been programmed to be articulated through writing. In order to be written, they have to be formulated first in silent spoken language, which thus assumes the structure of writing. But since language is more "natural" than is writing, (or, if you prefer, since it is an earlier stage in human development), the thoughts programmed to be written become confused if formulated in the silent spoken language. They lose the structure they have been programmed for, and they regain it only if the silent spoken language is articulated in writing. Those thoughts must be violated, if they are to become themselves, namely linear historical thinking. If those thoughts

are spoken instead of written, they lose their "true" form, namely the form for which they have been programmed. Thus we find that historical thinking, in order to be "true", must be violated by the rules of writing.

Such a discovery, (if it is one), is of course disturbing. It poses several problems. One has to do with the fact that writing is, in our tradition, a sort of musical notation of a spoken language. This is why thought have to be formulated first in a silent spoken language, before they can be written. In other traditions this is not so. Chinese ideograms, for instance, are not a notation of a spoken language. They are notations of "ideas", more or less like our numbers. To write in Chinese is therefore not to "violate" a language. But if it is true that historical thinking is the result of a specific violation of language, we have to conclude that historical thinking is not in the program of Chinese thinking. It seems to be, in fact, a typically Occidental program. The difference between writing and speaking with regard to thinking must thus be of a different order in China than it is with us. With us, it is the difference between historical and unhistorical, (including confused historical), thinking. And we cannot say what it is for other traditions. Another problem has to do with the fact that the gesture of writing, being a violation of thinking, is a "technique", an "artifice", and in this sense a falsification. Every written text is thus seen to be a work of art, a fiction, and the distinction between fictional and non-fictional writing is thus seen to be one of a secondary ontological order. On a primary ontological order, (on the level of writing itself), scientific and philosophical writing is seen to be just as fictional as is poetry and the novel. This is so, because historical, (linear, logical, diachronical), thinking is seen to be the result of the technique, the artifice of writing. A third problem has to do with the fact that the gesture of writing, which violates thinking by imposing a linear structure upon it, "creates" a specific universe for thought, which would not exist without it, namely the universe of process. It is important to note that the linearity of spoken language is of a different, and not processual, structure, since it has unprocessual elements like accent and intonation. Now if the gesture of writing is responsible for the processual universe, for the universe of cause and effect, (for what the Arabs call "maqtub"=what is written), it is licit to expect that this universe, (which is the world of science), may disappear, if the art of writing loses its predominant position in our culture, (as it now seems to be doing). And there are other, and equally disturbing, problems related to the discovery that the gesture of writing is a violation of thinking.

The difference between thinking while writing and thinking while speaking is one of intention. It shows that to think is not, as Descartes and idealistic philosophy in general seems to suppose, only an effort to "grasp" an object of the world. It is, at least just as much, an effort to "find"

the right word to represent an object which has already been grasped somehow. Now it cannot be said that these are two different stages in the process of thinking: as if we first thought of an object and then looked for a word to articulate the object thought of. The observation of the difference between thinking while speaking and thinking while writing shows that this is not so. The situation seems to be this: We have a number of words at our disposal, of which we know the meaning. We also know some rules of the game which orders those words into meaningful structures. On the other hand we have what might be called "problems", namely a world we live in, and within which we have to make decisions. The words and the rules which order them can be used as maps of the world and thus help us to make the decisions. Such a use of the words and the rules is called "thinking". And there is no sense in saying that the problems come first and the words come later. (Or vice-versa). The two imply each other. We have problems because we have the words, and we have words because we have the problems. Still: although the two sides imply each other, they do not fit well. To think is to make them fit somehow, by forcing the problems into the words, and the words upon the problems. To think is a praxis which changes the words to fit problems, and the problems to fit words, and the distinction between "objective" and "subjective" thinking is one of degree, not of essence. This is what an observation of thinking while speaking and while writing suggests, as opposed to an abstract speculation about "the process of thinking".

Now if thinking is a praxis, if it is a technique of fitting words with problem, it is obvious that it depends upon the tools it is using. In speaking the tools of thinking are different from the tools in writing. In the first case they are sounds, in the second case letters. In the first case thinking "intends" sounds, in the second case it "intends" letters. Therefore not only are the words and the rules looked for during thinking different for the two cases, but so are the problems. If we write we think about different problems from the ones we think about while speaking. And even if this difference might not be obvious in the beginning of the two gestures, (since writing in our tradition is a notation of speaking), it becomes obvious as the gestures develop. The problems we think about while writing become ever more "literate" as we write, because they assume ever more the structure of writing. Because to make them "literate" is our intention in writing, whether we are aware of it or not. In fact: we write in order to force our problems into a "literate form". To think while writing is thus an effort entirely different from thinking while speaking: it is the effort to force our problems into the structure of writing. Again: this seems to be a very banal statement. But if we stop to consider it, there is nothing banal about it. It suggests, on the contrary, that writing is a "creative" gesture: it creates specific problems in the world.

We thus find that, although the gesture of writing is a motion interrupted by thinking, just like the gesture of speaking, the two interruptions have different functions in the two gestures. Writing violates thinking in a way speaking does not, and the interruption is thus, for writing, a pause for the choice of forms through which to violate thinking. And thinking interrupts writing in a way different from the one by which it interrupts speaking, because in writing it thinks about a different type of problems. Thus, although writing is, in our tradition, a musical notation of spoken language it has become a gesture largely independent on speaking. In other words: written texts are not meant, essentially, to be "read aloud", but looked at in silent reading. They are surfaces, not sound tracks. And if the texts are written for the purpose of "loud reading", (like manuscripts for lecture or "dramatic texts"), they show they purpose more or less clearly to the reader, even if they do not state it themselves expressly. This is so, because to write texts for loud reading, (one's own or somebody else's), is a gesture different from writing for silent reading. It is a sort of ping-pong between spoken language and alphabetic notation, in which the writer first articulates the silent spoken language into letters, and then back from letters into loudly spoken language. I am not sure whether this type of writing, (which no doubt is how the scribes wrote for centuries before literacy became more or less general), is on the same ontological level as is writing for silent reading. Because it does not achieve the same autonomy from spoken speech, although it is structurally less complex. This is why I distrust books which are collections of lectures. The very fact that they articulate a more "natural" thought than do books written for silent reading suggests that the gesture of writing did not work autonomously through them.

Now these considerations lead us finally to the apparently obvious fact that the gesture of writing aims at texts to be read by others. That it is a gesture of "communication". That the surface it impresses the letters upon is not the final aim of the gesture, but only a medium through which the gesture aims at readers. That to write is not to dig, to engrave, in order to "inform" a surface, but that it is a gesture which "informs" a surface for the sake of informing others. This fact seems to be so obvious that any consideration of writing should take it as its point of departure. I did not take it as my point of departure, because I believe that an observation of the gesture of writing should begin with the phenomenon itself, and not with an "obvious" presupposition. And, in fact, such an observation does not show clearly that writing and reading are necessarily connected with each other like act and purpose. Such an observation shows, on the contrary that the relation between writing and reading is a very complex one, and that the gesture of reading poses problems, some of which are entirely independent on the problems of writing. Therefore reading cannot be dealt with

in this paper. But what such an observation shows in this matter is the fact that if the gesture of writing aims clearly at a text to be read by somebody else, it is no longer a writing in a radical sense of that term. To write is a gesture in which the entire attention is absorbed by the effort to force thought into a series of shapes, (of Mesopotamian bricks), and to force those shapes to change in accordance with the thought that presses upon them. If part of that attention is distracted toward a future reading of those shapes, the gesture becomes less concentrated. Therefore the observation shows that writing does not aim, as a gesture, at communicating with others, but at informing a surface.

This does not imply, of course, a Romantic interpretation of writing as a sort of noble solitary endeavor. Such an interpretation would be nonsense. To write is to have been programmed by others, and cannot be a solitary action, but is always "social". And since that program, (the alphabet etc.), is a social convention, to write means always to make a gesture which may be deciphered by others. Thus to write is to act in a way determined by society, an act within a society, and an act for it. But the observation of writing as an act which informs a surface and not necessarily some other person through the medium of that surface does imply that publication need not be the aim of the gesture. The aim of the gesture is to give a specific form to thought, (namely the form of letters), and to give specific (namely literate) thought into a material form, (a surface). This is the purpose of writing, and the observation of the gesture shows it. If the literate thought thus materialized, and the letters thus articulating a specific kind of thought, are subsequently absorbed into the memory of somebody else, or if not, is not, strictly speaking, a problem for the writer. It is, of course, a social problem, (a problem of "commitment"), and in this sense it concerns the writer, (who is not only a writer, but also a socially conscious being). But I believe that one must distinguish between a social commitment and a commitment to writing, between two dimensions of human existence which imply each other but do not coincide with each other. This is why I believe that a "committed writer", (one who makes the two dimensions coincide), is a bad writer. Just as bad, in fact, as is a writer who becomes a victim of the ideology of noble, solitary, (namely irresponsible), writing. But these two beliefs of mine, (which are in reality one and the same), may be the result of a prejudice coming from my own, subjective, experience with writing. There may be as many experiences of the praxis of writing, as there are writers. We cannot know it, (either from written texts or from "confessions" writers make about their writing), because it is a characteristic of the concrete experience that it cannot be communicated.

In this essay I have attempted an observation of the gesture of writing. First as an external observer, then my own gesture through in-

trospection, and finally I have returned to external observation. I have concentrated my attention to very few aspects of that extremely complex gesture. In fact, I have considered practically only two aspects: the articulation of thought in language, and the articulation of language in letters. Thus I have left out all esthetic aspects, (on the level of sound, of rhythm, of visible form etc.), all "orthographical" aspects, (on the level of choice of letters, of punctuation, of paragraphing etc.), all "rhetorical" aspects, (on the level of choice of a style, of metaphores, of explicit and implicit connotations etc.), and so forth. Some may hold that I have left out in fact all the characteristic aspects of writing. I have done so on purpose. The gesture of writing is one that demands a careful technical description, if one is to penetrate its meaning. Such a description cannot here be attempted. It would explode the limits imposed on a collection of essays concerning various types of gestures. I thought it therefore best not even to begin going into those aspects. Because I believe that what was here said suffices to state very generally the overall character of the gesture of writing:

It is a gesture by which surfaces are covered with letters, so that they form a linear structure. Those letters represent sounds of a spoken language, but by representing them thus, change the structure, and thus the meaning, of that language. The letters mean thoughts which have been articulated in a language in order to assume, finally, the structure of writing. The surface is thus the articulation of very specific thoughts, namely "literate" thinking, and they mean situations in a specific universe, namely the universe of history and of science. Thus to write is a gesture which impresses forms upon surfaces, in order to have them represent situations of the historical and scientific universe, even if those surfaces be texts which do not seem at all to be historical or scientific. This is so, because to write is structurally the gesture of a historical and scientific being-in-the-world. Should this gesture fall into disuse, (and there are many symptoms at present which seem to suggest this), the universe of history and science will fall into oblivion, or at least it will cease to be the universe we live in. Because that universe is a "fiction", (the result of the technique of writing), and materializes only in the form of surfaces covered by letters. Thus if the art of writing is lost, it will not be missed by future generations. But for us, who are programmed by it and for it, not to be able to write means that life is not worth living.

Vilém Flusser

Yazma Eylemi

Yazmak demek, tabi ki, bir malzemeyi (mesela tebeşir, veya mürekkebi), bir yüzeye (mesela bir karatahtaya veya bir sayfa kağıda), belirli bir düzen oluşturacak şekilde (mesela harfler) tatbik etme eylemidir. Ve bu eylem esnasında kullanılan araçlar (mesela fırçalar ve daktilolar), bir şeye bir şey katan aygıtlardır. Bu durumda yazma eyleminin yapıcı bir eylem olduğunu varsayabiliriz, tabi “yapıcı”dan kastımız çeşitli nesnelere yeni bir yapı kurma (=“yapı-cı”) maksadıyla bir araya getirmek olduğu durumda. Fakat bu yanıtıcı olacaktır. Eğer ki yazma eyleminin gerçekten ne ile alakadar olduğunu kavramak istiyorsak onun özgün biçimine bakmamız gerekir. Arkeolojiye güvencemiz olursak, yazı, en azından Batı söz konusu olduğu durumda, başlangıçta bir oyma eylemidir. Yunanca’daki “graphein” fiili hâlâ bu anlamı barındırmaktadır. Mezopotamya’nın bir yerinde, bir vakitler, insanlar yumuşak kil tabletleri çubuklarla kazımaya ve sonra da bu kazınmış yüzeyleri sertleştirmek için ateşle pişirmeye başlamışlar. Ve her ne kadar biz böyle bir şeyi artık pek yapıyor olmasak da, yazı yazmanın özü (“eidos”) bu yapı unutulmuş kazıma hareketidir. Bu yapı kurmakla uzaktan yakından ilişkili değildir. Aksine, bu bir eksiltme, yapısını bozmadır. Bu hem yapısal olarak, hem de tarihsel olarak heykele, mimarlığa olduğundan daha yakın durmaktadır. Bu, bir delik açma, kazma, delme eylemidir. Bir içine girme eylemi. Yazı yazmak, içine yazmaktır, bir yüzeyin içine girmektir, ve her yazılı metin de bir şeyin içine kazınmış bir yazıttır, her ne kadar pek çok durumda aslında yüzeyine çizili olsa da. Böylelikle yazmak şekil vermek değil, malumat vermektir ve bir metin de biçimlenme değil bilgidir. Ben, eğer ki yazma eylemini anlamak istiyorsak, bu gerçekten yola çıkmamız gerektiğine inanıyorum: yazma eylemi bir yüzeyin içine malumat giren bir eylemdir.

Tabi ki, biz bu eylemi gerçekleştirirken bu durumun farkında değiliz. Yazı yazarken, yazıyor olma hali üzerine düşünüyor olmayız, hakkında yazdığımız konuyu düşünüyor oluruz (ki bu da, aslına bakacak olursanız, müphem bir ifadedir). Yazmak bir alışkanlık haline gelmiştir ve alışkanlıklar da üzerine düşünmek zorunda kalmadan yaptığımız şeylerdir. Aslında, yazmak alışkanlıktan da ötedir. Eğer ki yanılmıyorsam,

beynimizde bir yazı merkezi bulunmakta, yani bizler bir şekilde yazma kabiliyeti ile doğarız, aynı kuşların yuva yapma kabiliyeti ile doğdukları gibi. Yine de böyle bir paralellik kurmak yanıltıcı olacaktır sanırım. Yazmak, yuva yapmanın kuşların genetik programlarında olduğu şekilde bizim “genetik programımızda” olamaz, çünkü, ne de olsa, yazmak doğal değil kültürel bir davranış biçimidir. Bu bizde, diyelim ki, emme davranışı gibi yerleşik değildir. Daha çok yürüme, konuşma davranışları gibidir: bunu öğrenmemiz gerekir, fakat eğer ki insan doğasına uygun olacak biçimde davranacak isek öğrenmek durumundayızdır. Yine de; yazmak yürümek ve konuşmak ile aynı düzeye ait değildir. Daha yüzeysel, daha yakın zamana ait durmaktadır ve bundan dolayı da hayatta daha geç öğrenilir ve pek çok kişi de hiç öğrenmez. Ve her ne kadar geleceğin insanını yürümeyen ve konuşmayan biri olarak hayal etmek güç gelse de (böyle bir yaratık bizim bugünkü tanımımıza göre “insan” olmayacaktır) gelecekte insanı artık yazı yazmayan biri olarak hayal etmek pek mümkündür, hatta böyle bir geleceğe işaret eden emareleri günümüzde bile görmek mümkündür. Bu da doğal ve kültürel davranışlar arasındaki sınırın ne kadar akışkan olduğuna işaret eder ve bu kategorilerin terk edilmesi gerektiğini ortaya koyar. Her ne ise: yazmak birçoğumuz için bir alışkanlıktan da öte, bizim yaradılışımızın bir parçası haline gelmiştir. İşte bu yüzden bu eylemi gerçekleştirirken ne yapmakta olduğumuzu düşünmeyiz.

Fakat, alışkanlıklar ve alışkanlıktan öte davranışların kapsadığı olgularda her zaman olduğu gibi, eğer üzerine kasıtlı olarak derinlemesine düşünerek keşfedecek olursak yazmak neredeyse gizemli bir hal alır. Eğer ki üzerinden alışkanlık ve alışkanlıktan öte olanın perdesini kaldırırsak, ki bu yazma eylemini apaçık ve olduğu gibi görünür bir hale sokacaktır, bu eylem tarif edilebilir olanın çok ötesinde karmaşıklığa sahip bir eylem olarak belirecektir. Ben yine de böyle bir tarif girişiminde bulunacağım. Ve bu tarifi günümüzde icra edilen alfabeli yazma ile sınırlandıracağım. Yazmak için bizim kültürümüz tarafından sunulan birçok şeye ihtiyacımız vardır. Öncelikle boş bir yüzeye ihtiyaç vardır, mesela bir yaprak beyaz kağıt. İkinci olarak, kağıdın beyazlığıyla tezat teşkil edecek bir madde içerecek ve bu maddeyi kağıt yüzeyine tatbik edebilecek bir aygıtı ihtiyaç vardır, mesela içinde daktilo şeridi bulunan bir daktilo. Üçüncü olarak, alfabenin harfleri gereklidir, ki bunlar tezat oluşturan madde ile boş yüzeye tatbik

edeceğimiz şekillerdir. Bu harfler belleğimizde veya daktilo örneğinde olduğu gibi aygıt içerisinde biriktirilmiş olabilir. Dördüncü olarak, bu harflere anlam katacak bir konvansiyona ihtiyaç vardır, ki bu bizim alfabe örneğinde konuşulan bir dilin çeşitli seslerine karşılık gelir. Beşinci olarak, bu harfleri daha üst bir yapı oluşturacak şekilde düzene sokmanın kurallarını biliyor olmamız gerekir, ki buna “imla”= doğru yazım denir. Altıncı olarak, alfabenin harfleri ile ifade edilebilecek bir dil biliyor olmamız gereklidir. Yedinci olarak, bu dili düzenleyen kuralları biliyor olmamız gereklidir, ki buna da “gramer” denir. (Beş, altı ve yedinci önermeler birbirini gerektirir ve bu sebepten teorik ve pratik sorunlara sebebiyet vermektedir.) Sekizinci olarak, yüzeye tatbik edilecek harfler aracılığıyla ortaya konacak bir dilde ifade edilecek bir fikre sahip olmamız gereklidir. Dokuzuncu olarak, bu fikri ifade etmeyi gerektirecek bir itki gereklidir. Şimdi, yazmak için tüm bu önermelerin bir araya gelmesi gereklidir, fakat bunların tümü aynı ontolojik düzleme ait değildirler. Daktilo, konuşma dili ile aynı tür gerçekliğe dahil değildir, ne de bir dilbilgisi kuralı ile ve özellikle de bir fikir ile. Bu sebeple, yazmak birçok farklı ontolojik düzlemde gerçekleşen bir eylemdir. Dışarıdan bakarak yapılacak gözlem bu düzlemlerden sadece birini görünür kılacaktır. Diğer düzlemler sadece başka türlü ve daha müphem gözlem yöntemleri ile görünür kılınabilir. Biz dışarıdan bakılarak yapılacak gözlem ile başlayalım.

Yazmanın yapısı doğrusaldır, yani kişi sayfanın sol üst köşesinden başlayarak sayfanın sağ üst köşesine varıncaya kadar bir sıra harf yerleştirir, sonra tekrar sola atlayarak daha önce yazılmış olan satırın hemen altından tekrar başlar ve bu işleme sayfanın en alt sağ köşesine varıncaya kadar aynen devam eder. Şimdi, yazmanın bu doğrusal yapısı belleklerimizde neredeyse sapsağlam bir biçimde yer etmiştir ve biz de bunu hemen hemen sorgulamadan kabullenmişizdir. Aslında bu daktilo ile programlanmıştır; daktilo soldan sağa yazmak ve tekrar sola atlamak üzere düzenlenmiş bir makinedir. Böylelikle daktilo, bir düzeyde, bizim kültürel bir programımızın maddeleşmiş halidir. Eğer daktiloya bakacak olursak, bir nebze de olsa, zihinlerimizin bir yönünün nasıl çalıştığını maddi olarak görebiliriz. Fakat bu ancak bir yere kadar olacaktır, çünkü daktilo bizim zihin yapımıza kıyasla çok katıdır. Yazdığı satırlar el ile yazılan satırlardan çok daha düzgün, satırlar sayfaya daha eşit aralıklarla yerleşmekte ve harfler hem daha eşit aralıklarla durmakta, hem de el yazısından daha düzdür. El yazısı, böylelikle, bizim

zihin yapımıza daha yakındır ve onu daha dolaylımsız ifade eder. Ama tabi ki bu argüman iki şekilde de yorumlanabilir. Daktilonun bizim zihin yapımıza el yazısından çok daha sadık olduğu ve el yazısındaki düzensizliklerin de daktilonun icadı ile ortadan kaldırılması mümkün hale gelen teknik kusurlar olduğu da ileri sürülebilir. Bu savlardan hangisinin yanında duracağımız bizim yazma eylemine yönelik tavrımızın ne olduğunu da belirleyecektir.

Eğer daktilonun zihinlerimizin yapısına el yazısına kıyasla daha az sadık olduğunu düşünüyorsak, yazma eyleminin çizim yapmaya daha yakın olduğu inancındayız demektir. “Serbest” çizime kıyasla çok daha kısıtlı bir çizim tabi ki ama, yine de bir yüzey üzerine şekiller koyma eylemi. Bu durumda el ile yazma sonucunda oluşan düzensizlikler daktilo ile yazmada kayıp olan kasıtlı kompozisyonlar olarak kabul edilecektir. Böylelikle daktilo, kalemde daha “zayıf” bir enstrüman olarak görülecektir. Eğer daktilonun zihinlerimizin çalışmasına el yazısına kıyasla daha sadık olduğunu düşünüyorsak, yazma eylemini kavramsal düşünceye daha yakın olarak değerlendiriyoruz demektir. “İçsel” düşünceye kıyasla çok daha “maddesel” bir düşünce biçimi tabi ki ama, yine de bir yüzey üzerine kavramlar veya onların sembollerini düzenli bir silsile içerisinde koyma eylemi. Bu durumda el yazısında oluşan düzensizlikler daktilo ile yazmada sakınılabilen istemsiz hatalar olarak kabul edilecektir. Böylelikle daktilo, kalemde “daha iyi” bir enstrüman olarak görülecektir.

Yazmaya yönelik bu iki yaklaşımı bir araya getirmek aslında mümkündür. Yazmanın çizmek ile kavramsal düşünce arasında bir yerde duran bir eylem olduğu öne sürülebilir. Çin ideogramlarının bu yaklaşımların bir sentezinin sonucu olduğuna inanıyorum, fakat bu bizim için geçerli değil. Bizler alfabe kullanan yazı için programlanmışız ve bununla idare etmek durumundayız. Bu yazı türü bize bu açıdan baktığımızda tahmin edeceğimizden çok daha geniş bir özgürlük alanı bırakmaktadır ve “somut şiir” adı ile anılan yazı türü bu özgürlüğün ispatıdır. Bu, yazının doğrusal yapısının bilinçli manipülasyonuna dayanır. Sayfa, üzerine harflerin çeşitli desenler oluşturacak şekilde yerleştirildiği bir yüzey haline gelir. Böylece harf alışıldık çizginin dışında görülerek sadece bir işaret değil aynı zamanda başlı başına bir figür olarak da algılanır. Fakat bir yandan da konvansiyonel “müzikal” notasyon karakterini

de korur. Her ne kadar sayfa üzerine yerleştirilen satırlar düz çizgiler oluşturuyor olmasa da, somut şiir özünde yine de doğrusal bir yazıdır. Yazı ile çizim arasındaki akrabalığa dikkat çeker, fakat çizimden farklı olarak öncelikli olarak bir yüzeye şekiller yansıtma amacını gütmmez. Yüzeye yansıttıkları, bağlı oldukları kurallar uyarınca doğrusal olan konvansiyonel işaretlerdir ve bunlar ancak ikincil olarak genel geçer kuralların aksine bir şekil de oluşturuyorlardır. Diğer bir deyişle: somut şiir özünde bir çizme eylemi değil, genel geçer kuralların dışında gerçekleştirilen bir yazma eylemidir.

Ne var ki, bu, “yaratıcı” eylem diye adlandırılabilir durumun içinde taşıdığı diyalektiği ortaya koymaktadır. Genel geçer kuralların dışındaki yazma eylemi tabii ki el yazısında, daktilo edilmiş yazıdan daha kolay gerçekleştirilir, çünkü bu kurallar daktilonun yapısı içerisinde cismen programlanmıştır. Tam da kaleme kıyasla daktiloya konvansiyon dışı bir yapı yüklemek daha zor olduğu için, daktilo kaleminden daha zorlayıcı ama bir yandan da fırsatlar sunan bir enstrümandır. Eğer ki kişi daktilo ile genel geçer olmayan satırlar yazmaya niyet ederse yeni yazma yöntemleri keşfetmek durumundadır (mesela kağıt ile belirli bir şekilde oynamak gibi). Bu yaratıcılığın en belirleyici özelliklerinden biridir: eylem üzerine ne kadar çok sınırlama getirilmişse (ne kadar çok “belirlenmişse”), o da bu sınırlayıcı etmenleri aşmak için o kadar çok yeni yol bulabilir (o kadar “özgürleşir”). Somut şiir gibi genel geçer kuralları dışındaki yazma eylemleri daktilonun kaleminden daha zorlayıcı ama bir o kadar da fırsatlar sunan bir enstrüman olduğu fikrini öne sürer.

Bu noktada, ilk baştaki yazmanın bir kazıma eylemi olduğu düşüncesi tekrar hatırlanmalı. Sivri uçlu kalem, (veya dolma kalem, ya da fırça) bize asli kazıma eylemini bizim geleneklerimizde piyanodan başka pek bir şey çağrıştırmayan daktilonun hatırlattığından tabii ki daha fazla anımsatır. Fakat eğer daktilo ile yazma eylemi piyano çalan birinin davranışlarına (ki bu yazı yazmaya çok yabancı gibi durmakta) kazımaya kıyasla daha çok benziyor ise, o zaman yazma eyleminin asli özünün zamanla yitirildiği ve şimdi başka bir öz ile ikame edildiği anlamını çıkarmamız gerekir. Bu durumda bugün daktilo ile bir yazı yazdığımızda Mezopotamyalı yazıcıların yaptığından tamamıyla farklı bir eylem gerçekleştirdiğimiz öne sürülebilir. Ama böyle bir sonuca varmak acelecilik olur. Bir yandan, daktilo ile yazmak hâlâ bir şeyi “bastırmak”, yani bir yüzeye baskı ile izini

çıkarmak eylemidir, her ne kadar yüzey üzerine basılan mürekkep de olsa. Amacı da kazmaktır. Diğer yandan da, piyano çalma eylemi de, esasen yazı yazmaya o kadar yabancı değildir. Her ne kadar ürettiği satırlar harflerden değil müzikal titreşimlerden oluşuyor olsa da, o da yazı yazmak gibi doğrusal bir eylemdir. Böylece daktilo ile yazdığımızda da hâlâ oyma yapıyor olduğumuz öne sürülebilir (en azından eylemin ardındaki niyet açısından bakıldığında) ve eylemin “piyano benzeri niteliği” de bu gerçeği vurgulamakta: artık bir çubuk aracılığıyla oyma yapmıyor, onun yerine bir dizi çekiç kullanıyoruz. Bu da artık sadece tek elle oymadığımızı, bunu on parmağımızın her biriyle yaptığımız anlamına geliyor. Böylelikle, daktilo ile yazmak el yazısına kıyasla çok daha nüfuz edici bir eylemdir. Dışarıdan bakarak yapacağımız gözleme devam ederken bunu aklımızda tutmakta fayda var.

Daktilo ile yazı yazmak, üzerinde harfler ve benzer işaretler olan tuşlara basmaktır ve buradaki amaç da bu harf ve işaretlerin bir sayfa kağıt üzerinde belirmelerini sağlamaktır. El yazısı yazmak ise kişinin elini bir sayfa üzerinde hareket ettirerek yüzey üzerinde bir öncekine benzer harfler ve işaretler belirmesini sağlamasıdır. Eğer ki gözlemediğimiz alanı sadece elin hareketleri ile sınırlandırarak olursak bu ikisi birbirinden tamamen farklı tür eylemlerdir. Fakat eğer eylemde bulunan tüm bedeni gözlemimize dahil edecek olursak bu ikisinin aynı tür eylemler olduğu apaçık görülecektir: Bunların her ikisi de yazı yazmaktır. Benzerlikleri sadece ikisinin de sonucunda ortaya çıkan harfler ile kaplı yüzeyler ile sınırlı değildir. Aynı zamanda eylemde bulunan bedenin tutumlarının tümündedir: Bir tür dinlemeyi takiben hareket etme ve bu iki evrenin dönüşümlü olarak tekrar etmesi. Dinlemedeki, hareketsiz yoğunlaşma evresi yazmanın hareket etme evresi kadar belirleyici bir özelliğidir. Yazı yazmanın içsel deneyimine doğrudan temasımız olmasa idi, (yazı yazmayı fiilen icra etmiş olmasaydık), dışarıdan bakarak yapacağımız gözlem ile yazı yazmayı düzenli olarak kesintiye uğratan dinleme halinin anlamını açıklayamazdık. Yazan kişinin, ona yüzey üzerine hangi harfleri koyacağını söyleyen bir “iç sesi” dinliyor olduğunu söylemek mitolojik bir yaklaşımla konuşmak olacaktır. Yine de, dışarıdan bakarak yapılacak gözlem de gerçek anlamıyla yazı yazma ile sadece daktilonun tuşlarına bir şempanzenin ya da okuma yazması olmayan bir çocuğun yapacağı gibi öylesine vurmanın arasındaki farkın bu dinleme evresi ile ilgili olduğunu kabul etmek durumundadır. Bu durumda

yazan kişinin hangi harfleri yazacağını bu odaklanma evresinde seçtiği sonucuna varmak durumundayız; bu seçimleri hangi kriterlere bağlı olarak yaptığı konusunda söyleyecek hiçbir şeyimiz olmasa da. Eğer dışarıdan bakarak yapacağımız gözlemleri birden fazla defa tekrarlayacak olursak, kendi yazma deneyimimize başvurmak zorunda kalmadan da bu kriterler hakkında kimi şeyler keşfedebiliriz.

Yazı yazmada iki farklı durum arasında bir ayrım yapabiliriz. Bunlardan birinde yazan kişinin yanında bir metin vardır diğerinde ise böyle bir metin bulunmamaktadır. Bu durumların birincisinde, dinleme, odaklanma evresi yazan kişinin yanında duran metne belirli bir şekilde bakması ile birlikte gerçekleşir. Bu belirli bakış türüne “okuma” denir ve gözlerle yazı yapısını takip eden doğrusal bir hareket yapmayı içerir. Buna bağlı olarak, yazan kişinin yanında bir metin olmadığı ikinci durumda da dinleme, odaklanma evrelerinin ilk durumdaki okumaya karşılık geldiği çıkarımını yapabiliriz. İlk durumda, yazı yazan kişinin harf seçimlerinin bu okuduğu metinden kaynaklandığı apaçık ortadadır. Böylelikle, ikinci durumda da seçimlerin yazan kişi tarafından görülen, görünmez bir metnin “içten okuması” sayesinde gerçekleştiği sonucuna varabiliriz. Şimdi, birinci durumu, bir “kopya çıkarma” olarak değerlendirerek ve kopya çıkarmanın gerçek bir yazma eylemi olmadığını öne sürerek, gözden geçirmekte olduğumuz konular arasında eyleyelim. Bu elemenin gerekçesi de gerçek anlamda yazı yazmanın “içsel” harf seçimlerine dayandığı varsayımdır. Bu varsayım sağlam bir varsayımdır çünkü bir metnin kopyasını çıkaran kişinin aslında yazı yazmadığı sadece var olan bir metni daktiloya çektiği öne sürülebilir, yani bu kişinin yazı yazmak için bir enstrüman olduğu ve bir daktiloya bir yazara durduğundan daha yakın durduğunu savunmak mümkündür.

Böylece, “yazı yazma” ifadesinin anlamını, şempanzeleri, okuma yazması olmayan çocukları ve kopya çıkaranları elemek yoluyla sınırlamış olduk. Bunu da kendi ideolojik önyargılarımıza dayanarak değil, gözlemlerimizin bizi yönlendirmesi sonucunda ortaya çıkan sebeplere bağlı olarak yaptık. Şempanzeler ve okuma yazması olmayan çocuklar yazı yazmaz, çünkü eylemlerinde gözlemlenebilir bir seçim evresi yoktur. Ve kopya çıkaranlar (en katı tabirle “daktilocular”) da yazı yazmaz çünkü onların yaptığı harf seçimleri onlara

dışarıdan dayatılmıştır. İlk vakadaki eylem yazmak değildir çünkü bu kazaen gerçekleşmiş (yani istatistiki olarak hesaplanabilir) bir eylemdir. İkinci vakadaki eylem de yazmak değildir çünkü o da mecburi (yani nedensellik bağlamında belirlenmiş) bir eylemdir. Gerçek yazı yazma eylemi bu elediğimiz iki tür gibi ne kazaen gerçekleşen ne de mecburi bir eylemdir. Bu da yazmanın, kuşkusuz, “özgür” bir eylem olduğu anlamına geliyor. İsterseniz bu ifadeyi gözümüzde büyütmeyelim. Yazmak bir yüzey üzerine kaydetmek üzere harfler seçmektir. Bu seçimin de (tüm diğer seçimler gibi) ya bir açıklaması vardır ya da bir açıklaması yoktur. Eğer ki bir açıklaması var ise o zaman bu açıklama bu seçimi belirlemiş olan sebeplerin keşfidir. Eğer ki bir açıklaması yok ise ve olmamaya devam ettiği sürece bu seçimin kazaen olduğunu farz etmek durumundayız. Böylelikle yazı yazmak, her seçim gibi, bilinçli bir kararın sonucudur, en azından öznel anlamda bu şekilde deneyimlenir. Fakat eylemler gibi olgular söz konusu olduğunda tam da bu öznel anlam dikkate alınmaya değerdir. Ve gerçek yazı yazma eyleminin “özgür” bir eylem olduğu gerçeği de dışarıdan bakılarak yapılacak gözlemler aracılığıyla görülebilir.

Eğer yazma eylemini yazan kişinin düzenli aralıklarla önce “görünmez bir metni okuduğu” ve sonra onu bir yüzeye kaydettiği bir süreç olarak tanımlayacak olursak, bu eylemin tasvirini yapmış olmak yerine onu yorumlamış oluruz. Fakat eğer öznel özgürlük ile yüz yüze isek, (ki bu durumda öyleyiz) yorumlamamak dürüstlüğe aykırı olacaktır. Çünkü öznel özgürlük olgusu (ki biz başkalarının bizimle birlikte var olduğunu bu şekilde deneyimleriz) “Sinngabung” (yani anlam verme) kavramıyla açıklanabilecek bir olgudur ve bu da yorumu gerekli kılar (yani olgunun önerdiği anlamı tahmin etmeyi). Eğer yazma eylemini yorumlamayı reddedecek olursak, gözlemediğimize de sadık kalıyor olmayacağız demektir. Fakat bu bir yöntemsel soruna sebep olur. Yazmayı gözlemlerken aslında bir “eylemi” gözlemliyoruz, bu da bizimle birlikte orada bulunan birini gözlemlemek anlamına gelir, yani bizim gibi birini gözlemlemek. Bu davranışı anlayabilmek için kendimizi yazan kişinin yerine koymamız gerekir. Böyle durumlarda dışarıdan bakılarak yapılacak gözlem yetersizdir. Fakat eğer salt öznel izlenimlerden sakınmak istiyorsak da vazgeçilmezdir. Bu noktada, daha sonra tekrar iç mecradan yapılacak gözlemlerin sonuçlarını sınamak için geri dönmek kaidesiyle, dışarıdan bakılarak yapılan gözlemlerden iç gözlemlere kayacağım.

Kendi yazı yazma deneyimimi tarif etme çabasıyla bu eylemin en dış noktasından başlayarak içerilere, bu eylemin özü diye adlandırılabilir alana doğru ilerleyeceğim. Dışarıda boş sayfa ve üzerindeki harfler ve işaretlerle daktilo bulunmaktadır. Ve tabi, benim bu harfler ve işaretlerin ne anlama geldiğine dair sahip olduğum bilgi: konuşulan bir dilin sesleri. Bu unsurların “verili” olduğunu söyleyebilirim, bunlar benim elimdeki “veriler”. Diğer taraftan, içimde çok özel bir şekilde bu verilerin benim tarafımdan belirli bir amaç için kullanılmak üzere orada olduklarına dair bir his var: içimdeki bir şeyi “ifade” etmek için. Bu veriler ancak ve ancak benim içimde ifade edilmeyi bekleyen bir şey var ise işe yarar hale gelecek. Bu içimdeki şey bu verilere “değer” yüklüyor. Bu içimdeki şeyin bir “gerçek” olduğunu söyleyebilirim, çünkü o benim var ettiğim bir şey. Bu durumda yazma eylemi “gerçeklerin” (ifade edilecek şeylerin) ve “verilerin” (yazma aygıtları ve benim onların nasıl kullanılacağına dair bilgimin) bir araya gelmesi sonucunda gerçekleşen bir hareket olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekler olmadan veriler işe yaramaz bir haldedir ve veriler olmadan da gerçekler etkisiz kalacaktır. Yazmak, ifade edilecek bir şey olduğu gerçeğini etkin kılan ve sayfalar ve daktiloların var olduğu verisini de işe yarar hale getiren bir eylemdir.

Şimdi, bu tür düşünceler son derece bayağı durmaktadır. Böylesine apaçık mevzuları vurgulamak niye? Çünkü, çoğu zaman olduğu gibi, konunun bayağılığı ve aşikarlığı önemini gizlemektedir. Eğer ortada ifade edilecek bir şey olduğu gerçeği doğru olmasa yazım araçları her ne kadar yazma eylemine benzer hareketlerle kullanılıyor olsalar da işe yaramaz olacaktırlar. Ve günümüzde giderek yayılan okur yazarlıktan uzaklaşma eğilimi belki bu şekilde açıklanabilir: işe yaramaz sahte-yazılardaki artış okur yazarlığın kendisini işe yaramaz hale getirmektedir. (Sadece bütün bunların zaman kaybı ve boşa gayret olmasından dolayı da değil, daha çok bu sahte-yazılar yığını içinde “gerçek metinlerin” hangileri olduğunu bulmak da giderek imkansızlaştığı için.) Diğer taraftan, veri olarak sayfalar ve daktilolar da olmasa (zamansızlıktan veya başka sosyal ve ekonomik sebeplerle) o zaman da ifade edilecek bir şey olduğu gerçeği de etkisiz kalacaktır. Sonuç sukutuhayaldir, (ifade etme dürtüsü üzerinde sürekli bir baskı) ve bu bir hayat projesini mahvedebileceği gibi kimi uç örneklerde intihar ile sonuçlanmaya kadar gidebilir. Çünkü eğer ifade edilecek bir şey olduğu bir gerçek ise, yazmak hayat olmanın asli eylemi haline gelir. “scribere necesse est,

vivere non est”. (yazmak mecburidir, yaşamak değil) Bu güdü az önce bahsettiğimiz günümüzdeki durumda yazı yazmanın işe yaramazlığından tamamen bağımsızdır. İfade edecek bir şeyleri olanlar için yazmak zaruridir, çabalarının işe yaramaz olduğunu farkında olsalar dahi. Buna “yazı yazmanın trajedisi” denilebilir. Ve bu konunun bayağılığı ve aşikarlığının gölgesinde kalmaktadır.

Tabi sorunun başarılı bir şekilde dile getirilip getirilemediği sorulabilir. Kişinin içindeki o şeyi yazmaktan başka eylemlerle de (mesela konuşarak, veya bilgisayar kartlarına delikler açarak ya da film yaparak) ifade etmesi mümkün değil midir? (diye sorulabilir) ve böylelikle alfabe kullanarak yazı yazmanın giderek işe yaramaz hale gelen bir “iletişim mecrası” olduğunu kabul etmek olası değil midir? Böylesi bir soruya verilecek cevap insanlık durumumuzun halini gözler önüne serecektir. İçimizde sadece yazma eylemi ile ifade edilecek şeyler vardır, çünkü bizler tarihimiz boyunca, kültürümüz tarafından (veya bizi programlayan o etkiyi ne şekilde adlandırmak istiyorsak onun tarafından) bu şekilde programlanmışız. Ve bu ancak yazı yazma eylemi ile ifade edilebilecek ve başka hiçbir eylem ile ifade edilemeyecek olan şeyler yazma eylemi ile tıpatıp aynı yapıya sahiptirler, tam da bu sebepten dolayı bunlar başka bir eylem ile ifade bulamazlar. Bunlar içimizde kesin olarak yazılmak amacıyla programlanmışlardır. Bunlara “doğrusal düşünceler” demek mümkündür ve bunların toplamına da “tarihsel düşünce” adını verebiliriz. Bu şeyler yazının icadından evvel ortada yoktu ve yazının terk edilmesinden sonra da olmayacaklar. Fakat bu tür konuları ele almak yazarlara varoluşsal bir teselli sunmamaktadır. Onlar yazmak zorundadır, yoksa işe yaramaz hayatlar sürecektirler, her ne kadar kendilerinininkinin giderek işe yaramaz hale gelen bir “kültürel hastalık” olduğunu farkında olsalar da. Çünkü tarihsel düşünce onların dünyada bulunma şeklidir ve içinde buldukları dünya da ancak tarihsel düşünce ile ifade edilebilir. Böylelikle yazmak alışkanlıktan da ötedir: Yazarlar için dünyada bulunmanın tek anlamlı yoludur bu, tamamen, veya neredeyse tamamen “nesnel” açıklamalardan bağımsız bir şekilde. İnsanlık durumu bu haldedir: yazmak bir “gerçekliktir”, çünkü onu ben yaparım, ama aynı zamanda bir “veridir” çünkü ben onu benim dışımdaki düşüncelere rağmen yapmak için programlanmışımdır. Bu diyalektik: “Yapmak zorunda olduğumu yapmak, ve böylece yapmak istediğimi yapmak” özgürlüğün diyalektigidir.

Bu şekilde yazmak dışında başka hiçbir biçimde dışı vuramayacağım, içimde olan bir şeyi dışı vurmak için yazıyorum. Tabi “dışı vurmak” göreceli bir kavram. Bir yerdekini yansıtmak anlamına geliyor. Başka bir yere vurmayı içeriyor. Yazı yazma durumunda bu vurulan yer bir sayfa kağıt. Ben içimde olan bir şeyin bir sayfa kağıdın üzerine izini çıkarmak için yazı yazıyorum. Her ne kadar bugünkü şeklinde yadsınıyor olsa da (kalem veya daktilo ile yazılan yazıda) kazıma, kazma niteliği yazı yazma eyleminin yapısında bulunur. “Özünde” üzerine yazı yazdığım her şey doğrudan benim eylemim sonucu bir Mezopotamya tableti haline gelir. Ve bu, gözlemimi sadece onun yüzeyine uyguladığım eylemimle sınırlamadığım durumda da geçerlidir. Bu aynı zamanda benim eylemimin o sayfanın görünür yüzüne ulaşmadan önce içinden geçmek zorunda olduğu birçok görünmez katman için de geçerlidir. Çünkü harflerle kapladığım yüzey ile yazı ile ifade ettiğim doğrusal düşünce arasında pekçok göze görünmez Mezopotamya tableti bulunmaktadır. Her bir tabletin kendine has bir “nesnel niteliği” var, yani benim onun üzerine belli bir biçimin izini çıkarma gayretime karşılık her birinin kendine özgü bir direnci var. Ve tablettan tablete geçerken her bir adımda bu biçim (doğrusal düşünce) nesnel karşı koyuş tepkisi karşısında değişime uğrar. Böylelikle yazmak kişinin çeşitli ontolojik düzlemlerde nesnel direncin baskısı karşısında adım adım düşüncelerini değiştirmesi anlamına gelir. Çoğunlukla insanın “fikirlerini netleştirmek” için yazdığı söylenir. Bu gevşek bir ifadedir. Aslında gerçekleşen kişinin düşüncesinin kendini ifade edemeyen halinden sayfa yüzeyine yaklaştıkça adım edemeyen artan nesnelleşme halidir. Düşüncenin kağıt yüzeyinde aldığı şekil benim öznel niyetim ile içinden geçmek zorunda olduğum nesnel “tablet yapılar” arasındaki bir dizi diyalektik sürecin sonucudur. Bu nedenle sayfanın yüzeyindeki şekli ile düşünce hem benim onun olmasına niyetlendiğim gibi hem de değildir, ve yazı yazmak sürprizlerle dolu bir maceradır. Aslında bir düşüncenin bir sayfa yüzeyindeki sanal harflerden başka bir şey olmadığını söylemek mümkündür, ve bu benim onunla kağıt arasındaki çeşitli “tabletleri” geçerek sayfaya doğru ilerlememle giderek daha “gerçek” hale gelir. Bu durumda yazı yazmak fikirleri “netleştirmek” değil gerçekleştirmek demektir, ve düşüncelere sahip olmanın da hiçbir önemi yoktur. Ancak onları yazarken kişi onlara “sahip olmuş olduğunu” söyleyebilir, fakat o zaman da bu düşünceler yazılmadan önce olduklarını sandığımız hale benzemezler. Kimi felsefelere göre

“düşünce”, “maddenin” zıddıdır. Yazma eylemi ile ilgili gözlemler böyle felsefelerin tamamen soyut kestirimlere dayandığını ortaya koyuyor. “Saf düşünce” diye bir şey yoktur. Sadece kağıt yüzeyine harfler basmaya yönelik bir niyet vardır. Ve “doğrusal, mantıklı, açık ve kati düşünce” denen şey (en azından bizim geleneğimizde) son kertede pek maddesel bir yaprak kağıt üzerindeki pek maddesel harflerdir. (Bu da muhakkak diyalektik materyalizmin lehine bir sav sayılmaz.)

Yazma eylemi üzerine yapılacak etraflıca bir iç gözlem kağıt yüzeyine ulaşmadan evvel geçilmesi gereken tüm “tabletleri” dikkate almak durumundadır, ki bunların bir kısmını yazmak için gerekli unsurları numaralayıp sayarken sıralamıştık. Burada bu kadar etraflıca bir tasvire kalkışmak mümkün değil, bunun yerine ben dikkatimi bir tek “tablet” üzerine yoğunlaştıracam çünkü bu benim kendi yazı yazma pratiğimde neredeyse sıra dışı bir karmaşıklığa sahiptir. Bahsettiğim, yazma sürecinde kişinin niyetlendiği düşüncesini paradoksal olarak “sessiz konuşma dili” olarak adlandırılabilir yaklaşım ile ifade etmeye çalıştığındaki basamak. Benim bir düşüncem (sadece niyetlenmiş olduğum bir düşünce bile) olup olamayacağı konusuna değinmeyeceğim, bu konudaki yaklaşımımı daha önce dile getirdim, çünkü bu daha önce ele aldığım, düşüncenin “gerçekliği” konusu sonrasında ontolojik olarak yersiz kaçacak bir mevzu. Onun yerine “sessiz konuşma dilinde” ifade benim yazı yazma pratiğimde nasıl işliyor onu ele alacağım. Benim durumum bir hayli karmaşık olduğu için daha “normal” bir yazma pratiği için bir miktar uç bir örnek olabilir.

Ben birçok farklı konuşma dilinde konuşabilir olarak programlandım, ama bu yazılmak için can atan düşünceyi hangi dilde yazacağımı seçme konusunda özgürce seçim yapabileceğim anlamına gelmiyor. Bu merkantalist (seçme özgürlüğü) sayılabilecek anlamda “özgür” değilim, çünkü hafızamda depolanmış bu diller birbirine eş değil ve hiçbirini bir diğerinin yerine kullanılamaz. Her birinin kendi işlevi var (her ne kadar bu işlevler çakışıyor olsa da) ve öznellikleri hem kendi “nesnel” karakterlerine, hem de “öznel” olarak benim programım dahilinde işgal ettikleri yere bağlı. Hafızamdaki diller arasındaki bu farklılığın sonucu olarak kimi düşüncelerim bu dillerden birinde daha iyi ifade bulurken kimi başka düşüncelerim de başka bir dilde daha iyi ifade edilebiliyor. Aynı şeyi başka bir şekilde tekrar söylemek gerekirse: kimi düşünceleri bir

dilde düşünürken kimi diğer düşünceleri başka bir dilde düşünme eğilimindeyim. Fakat bu diller arasındaki farklılığın ta kendisi benim yazı yazma pratiğime yönelik özgül bir strateji sunuyor. Şöyle anlatayım: Kimi düşünceler içimde uzaydaki gaz ve toz bulutlarına benzer bir şekil almaya başlıyor. Burada, bunun niye olduğu konusuna girmeyeceğim, ama düşüncelerin bu nebulamsı şekli konusuna gelince (tam da bu bulutsu hallerinden dolayı aslında bunlara “düşünce” demek bile doğru olmaz) şunu söyleyebilirim: Bu şekil aralarından seçebileceğim dillerden birine doğru bir meyiletme hali. Genellikle bu dil Almanca oluyor, ama çoğu zaman Portekizce veya İngilizce de olabilir. Düşüncelerimi meylettikleri dile göre ayırt etmeyi öğrendim. Bu ayrımın ölçütlerini dile getiremeyecek olmama rağmen bunun çeşitli ön-düşüncelerin meylettiği dilin yapısıyla ilgili olduğuna şüphem yok. Bu durumda her dilin belirli türdeki düşünceler için bir program, özgül bir “söylem evreni” olduğu gerçeğini kabul etmek durumunda olduğumuza inanıyorum.

Başlangıçta bir düşüncenin belirli bir dilde dile gelme eğiliminin baskısını kabul ediyorum. Onu bu dilde sessizce formüle ediyorum. Bu, daha sonra, doğrusal düşüncenin kendine has bir özelliği olan bir düşünceler zinciri uyandırıyor. Bu zincir bir şekilde benim kontrolümde denebilir, çünkü kendi dilinin dilbilgisi kurallarına uymak zorunda. Tekrardan özgürlüğün diyalektiği: düşünce zinciri benim kontrolümde çünkü tam da bana dayatılan kurallardan düzenleniyor. Bu durumda dil bir “Mezopotamya tableti” haline geliyor, yani artık düşünce zincirimi onun içinden kazıyorum. Tabi, zincir kontrol altında olsa dahi çeşitli farklı yönlerde doğru dallanıp budaklanma eğilimi gösteriyor. Sessiz formüle etme süreci o kadar hızlı ki düşünce ağacının çeşitli dalları eş zamanlı olarak benim ve dilin içinde büyüyor. (Bu noktada artık kendim ve dil arasında ayrım yapmakta güçlük çekmeye başlıyorum.) Dilin dışında duran bir parçam buna izin vermiyor. Kontrol dışı bir düşünce (Joycevari bir “nehir”), içimde dile gelmek için can atan şeye bir şekil vermek olan amacımı bozguna uğratacaktır. Her ne kadar kendimi dil nehri içinde sürüklenmeye bırakmanın cazibesini ve güzelliğini pekala biliyor olsam da bu baştan çıkarmaya karşı direnmek durumundayım. (İşte tam da bu sebeple “otomatik yazı” denen şeye hem hayranlık duyuyor, hem de güvenmiyorum.) Her ne kadar biri diğerini ima etse de, düşüncenin dallanıp budaklanmasının düşünce

çağrışımlarından çok kelime çağrışımlarına dayandığını biliyorum. (Yazı yazma çubuğu ile Mezopotamya tableti de birbirinin varlığını ima eder.) Bir ağaç olmaya doğru giden bu eğilimi durdurabilmek için ağaçsal yapılara izin vermeyen bir daktilo almalıyım (Joyce ve takipçileri her ne derse desin). Eğer ki doğrusal düşünce dizgemi gerçekleştirebilmek istiyorsam sessiz formülasyonumu daktilo etmeliyim. Bu da gösteriyor ki, yazmak “sessiz konuşma dilinin” uzlaşmalarının bir sonucu, ağaç gibi olan düşüncenin eş zamanlılığının art zamanlı hale getirilmesi.

Düşünce dizgesini ona “uygun” olan dilde daktilo ederken bir dizi negatif seçim yapıyorum. Yüzeyme çıkmak için baskı oluşturdukça kelime ve düşünce çağrışımlarını eliyorum. Bu yine yazı yazmanın çizim yapmaktan çok heykel yapmaya benzediğini gösteriyor: sürekli bir kesip atma hali içeriyor. Sonuçta ortaya çıkan bir “metin” olacak, yani satırlar haline gelmiş harfler aracılığıyla oluşturulmuş ve kağıt yüzeyini kaplayan bir düşünce. Şimdi elimde çivi yazısı kesikleri ile kaplı bir “Mezopotamya tableti” var. İlk baştaki neredeyse hiçbir şekli olmayan düşüncem şimdi tanınabilir bir şekil elde etti. Ve ona baktığımda dilin onu ele geçirmiş olduğu gerçeğini fark edebiliyorum. Önümde duran metin “Almanca”, bu da onun sadece bir tek özgül evrende geçerli olduğu anlamına geliyor. Böylesi bir sınırlamaya boyun eğmek durumunda değilim. Bu metni bir tableten bir diğerine aktarabilirim.

Bu diğer tablet olarak Portekiz dilini seçmiş olduğumu varsayalım. O malzeme olarak birinciden tamamıyla farklı özellikler içeriyor. Bu Almanca metni “sessiz Portekiz konuşma dilinde” yeniden formüle etmeye çalışıyorum. Sadece düşüncemin değişmekle kalmayıp aynı zamanda tamamen farklı çağrışımlar uyandırmaya başladığını fark ediyorum. Bir anlamda hâlâ “aynı” düşünce olmasına rağmen, bir başka açıdan baktığımızda birinciye pek de benzemeyen bir başka evren içerisindeki bir durum haline geliyor. (Çeviri sorunsalının ana epistemolojik sorunsal olduğu konusunda ikna olmuş durumdayım.) Portekizce metnime daktilo etmeye başlayınca, üstüme çullanan yeni çağrışımları kesip atabilmeye çabalarırken fark ediyorum ki şu anda benim referans sistemimi oluşturan Almanca metin ile yetinmemem, ta ilk başta metni yazma itkimin oluşmasını sağlayan neredeyse şekilsiz düşünceye başvurmam gerekiyor. (İşte bu yüzden tek “gerçek” çevirinin, çevrilecek

metnin yazarı tarafından kalkışılacak çeviri olduğuna inanıyorum.) Bu süreç esnasında orijinal düşünce yeniden formüle edilir, ama bunun ne demek olduğu çoğu zaman hak ettiği düzeyde kavranmamaktadır. Düşünce sadece yeni bir şekil almakla kalmaz kimi durumda başka bir yön bile alabilir, çünkü ilk yazımda kesip atılan çağrışımlar bu sefer başka bir bağlamda tekrar kabul edilebilir. Sanki Almanca ve Portekizce çağrışımlar bu durumda birbirleriyle etkileşerek ortaya çok yeni (ve bu anlamda daha zengin) bir söylem çıkartabilir. Bu yazma eylemi sonucunda ortaya çıkan metin kesinlikle Portekizce olacaktır, ama Almanca metin ve metinden elenmiş Almanca çağrışımlar da metnin bir yerlerinde gizli duruyor olacaktır. Üzerinde eskiden bulunan yazı silinerek tekrar kullanılmış bir parşömenin altında gizli, pek de okunamayan ama hâlâ etkisini hissettiğiniz bir iz gibi.

Eğer ki orijinal düşünce birden çok boyutunu gözler önüne serecek ise, bu bir tableten diğerine çeviriye devam edilebilir ve hatta edilmeli. (Ki bu da düşüncenin bir anlamda diller üzeri olduğunu göstermekte, her ne kadar bir başka anlamda katısın katıya dil tabanlı olsa da.) Bundan daha ilginç ise tekrardan çeviri olasılığıdır. Varsayalım ki ben bu düşünceyi Portekizce’den İngilizce’ye, sonra İngilizce’den Fransızca’ya çevirdim ve şimdi de Fransızca’dan tekrar Almanca’ya çevirmeye çalışıyorum. Her iki metinde ifade edilen düşünce de aynı olmasına karşın ikinci Almanca metnimin birincisinden köklü bir şekilde farklı olduğu gözden kaçmayacaktır. Bunun sebebi, ikinci metinde elimin altında bulunan tüm diğer dillerin bir şekilde bulunuyor olmasıdır ve bu da ikinci metine birincinin sahip olmadığı bir derinlik kazandırmaktadır. Bu sonsuza dek geriye gidecek döngülerin tümüne özgü bir durum meydana getirmektedir. Teorik olarak biteviye (“ad nauseam”) veya ben bitkin düşene dek tekrar ve tekrar çevirisini yapmaya devam edebilirim. Ama pratikte düşünce zincirinin benim bitkin düşmemden çok daha önce tükenmiş olduğunu fark edilecektir. Böylece tekrar tekrar çeviri süreci yazılacak düşüncenin zenginliği konusunda bir ölçüt sunar: bu süreç düşünceyi ne kadar kısa zamanda tüketiyorsa (düşünce ne kadar kısa sürede tekrara düşüyorsa) düşünce yazılmaya o kadar az değer. Bu biraz melankolik bir keşiftir: eğer yazmayı mantıklı bir süre içinde sonlandırabiliyorsam, bunu yazmaya değmez, ve eğer yazmaya değer bir şey ise onu yazmak makul olmayacak kadar uzun bir süre alacaktır. Yine de, bunu

aslında başlamadan önce de biliyordum, yazı yazmak akıllıca bir iş değildir. Tekrar tekrar çeviri süreci de bu bilgiyi kanıtıyor.

İfade edilecek düşünce tekrar tekrar çeviri ile tükenmeye yüz tuttuğunda onun yayınlanacağı dil konusunda bir seçim yapmam gerekir. (Tabi eğer bu metnin yayınlanmasını istiyorsam; daha sonra tartışacağım üzere bu yazı yazmak için gerekli bir koşul değildir.) “Son” dil seçimi aslında düşüncenin bir fonksiyonu değildir, daha çok benim sosyal konumum diye adlandırabileceğimiz şey ile bağlantılıdır. Tabi benim bu konumum ile düşüncelerim arasında çeşitli düzlemlerde karmaşık bir etkileşim olduğu gerçeği yadsınamaz. İlginçtir, (ve bir nebze de hayal kırıcı), itiraf etmek zorundayım ki bu, düşüncenin yayınlanacağı dil içerisindeki son formülasyonu aslında “benim yazma eylemimdir”. Çünkü bunun sonunda ortaya çıkacak olan metin, yani Mezopotamya tableti, fırınlanarak bizim “yayın” dediğimiz o pişmiş toprak (“terra cotta”) haline gelecektir. Bu çok ilginç, (ve de hayal kırıcı), çünkü o son metnime yazarken artık düşüncemin karşısındaki maddi dirence odaklanmıyorum, (bunu daha önceki metinlerde yaşamış ve tüketmiş durumdayım) dikkatim daha çok dış etkenler, yayın ile ilgili konular ile dağılıyor. Bundan dolayı bu son metin öncekiler kadar “iyi” değil, eğer ki “iyi” derken kastettiğimiz yazma eyleminin yapısına sadık olmak ise. Böylece, paradoksal bir şekilde, benim nihai yazma eylemim gerçek yazı yazma bile değil (kısaca: bir yüzey üzerine çıkarılan izler) daha çok bir tür redaksiyon ve gözden geçirme. Fakat diğer taraftan, hayal kırıklığı duygusu yaptığımız her şeyin son evrelerinde bize eşlik eder, ve bu kusurlu olma halinin bir belirtisinden başka bir şey değildir. Yazı yazma eyleminin yenilgi ile, yani artık gerçek yazı yazma olmaktan uzak bir eylem ile sona ermesi insanlık durumunun bir parçasıdır.

Eğer şimdi yazma eylemini iç mecradan gözlemlene serüvenimizden geri döner ve bu olguyu tekrar dışardan bakan gözlemciler gibi ele alacak olursak, daha önce dile getirdiğimiz formülasyonu tekrar ifade edebiliriz. Yazmak, yazan kişinin bir yüzey üzerine sıralı bir satır oluşturmak üzere harflerin izini çıkarmak için çeşitli hareketleri ve bu hareketlerin, yazan kişinin sessiz bir konuşma dilinde, yazılmamış bir metne bakarak, yazacağı harfleri seçme ölçütleri ararken kesintiye uğramasından oluşan bir eylemdir. Yazma eylemi böylelikle, daha önceden sessiz (ve bu bağlamda



ifade bulmamış) halde olan bir yapının dile gelmesi olarak görülebilir. Bu anlamda yazmak konuşmak gibidir. Aslında konuşmada da yazı yazmada gözlemlediğimiz kesintilerin aynısını gözlemleriz: “sessiz okuma” anlarını. Bu anları, eğer istersek, “düşünme eylemi” olarak adlandırabiliriz. Ve yazmanın da, konuşmada olduğu gibi, düzenli olarak düşünme ile kesintiye uğratılan bir eylem olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bunu söylediğimizde iki farklı ayırım yapmak durumunda kalırız. Bunlardan biri düşünme ile bağlantılı olarak yazma ve konuşma arasındaki farktır. Bir diğeri de yazma esnasındaki düşünme ile konuşma esnasındaki düşünme arasındaki farktır. Bu iki ayırım birbiriyle aynı şeymiş gibi gözükse de, bunların birbirinden tamamen farklı konular olduğunu göreceğiz.

Düşünme ile bağlantılı olarak yazma ve konuşma arasındaki fark bir dolaysızlık konusudur. Eğer ki biraz önce “düşünmeyi” (daha önce belirttiğimiz gibi bir dile doğru baskı yapan bir süreç olarak değil de) sessiz bir konuşma dilindeki görünmez bir metni okumak olarak tanımlamış olduğumuzu aklımızın bir köşesinde tutarsak, “konuşmak” demenin “yüksek sesle düşünmek” demek olduğu açıktır, yani kişinin okuyor olduğu sessiz konuşma dilinin sesi olması. Halbuki, “yazmak” bunun tam zıddı bir anlam taşır: sessiz konuşma diline ses olmak yerine onu bir yüzeye sembolik olarak bastırmak. Yazmak bu anlamda “doğal” yüksek sesle düşünme eğiliminin baskılanmasıdır, sessiz konuşma dilinin gerçekten konuşulmasına izin vermeme gayretidir. Konuşulan dili iki boyutlu sembollerin (harflerin) aracılığına, ve bu harfleri de bir yüzey üzerinde satırlar oluşturmaya zorlar. Bu da düşünmeyi belirli yapılara girmeye zorlar anlamına gelir. Yazmak, düşünmeyi konuşmanın yapmadığı şekilde ihlal eder. Ve bence düşünme ile bağlantılı olarak yazma ve konuşma arasındaki esas fark budur.

Şimdi bu ifade, daha önce öne sürdüğüm, kimi düşüncelerimizin (adını koymak gerekirse doğrusal tarihsel olanların) özellikle yazılmak üzere programlandığı ve bu sebeple, yazıdan başka herhangi bir şekilde ifade bulamayacağı ifademe çelişkili gibi duruyor. Bu çelişki, halbuki, sadece görünürde böyledir. Gerçekte durum şöyledir: Kimi düşüncelerimiz yazılmak için programlanmıştır. Yazılabilmek için ilk önce sessiz konuşma dilinde formüle edilmeleri gerekir, ve böylece yazı yapısını takınırlar. Fakat konuşmak yazmaktan daha “doğal” olduğu için (veya, isterseniz şöyle de

söyleyebiliriz, insan gelişiminin daha erken bir evresine ait olduğu için) yazılmak üzere programlanmış düşünceler sessiz konuşma dilinde formüle edilirlerse bulanırlar. Programlandıkları yapıyı yitirirler ve ancak sessiz konuşma dili yazı olarak dile gelecek olursa bu yapıyı tekrar kazanırlar. Eğer bunlar kendilerini bulacaklarsa, yani doğrusal tarihsel düşünce olacaklarsa, bu düşüncelerin ihlal edilmesi gereklidir. Eğer bu düşünceler yazılmak yerine konuşulurlarsa, “gerçek” biçimlerini kaybederler, yani o şekli almak üzere programlanmış oldukları biçimi. Böylelikle tarihsel düşüncenin “gerçek” olabilmek için yazının kuralları uyarınca ihlal edilmesi gerekli olduğunu görüyoruz.

Böylesine bir keşif (eğer ki bu bir keşif ise) tabi ki rahatsız edicidir. Birçok soruna sebep olur. Bunlardan biri yazı yazmanın, bizim geleneğimizde, konuşulan dilin bir tür müzikal notasyonu olmasıdır. Bu yüzden düşünce yazılmadan önce ilk olarak bir sessiz konuşma dilinde formüle edilmek durumundadır. Başka geleneklerde bu böyle değildir. Mesela Çin ideogramları konuşulan bir dilin notasyonu değildir. Bunlar, bizim rakamlarımıza benzer bir şekilde, bir “fıkrın” notasyonudur. Böylece Çince yazmak bir dili ihlal etmek değildir. Fakat eğer tarihsel düşüncenin dili belirli bir şekilde ihlal etmenin bir sonucu olduğu doğru ise o zaman tarihsel düşüncenin Çin düşüncesinin programına dahil olmadığı sonucuna varmamız gerekir. Onların programı, gerçekten de tipik bir Doğulu programdır. Düşünme ile bağlantılı olarak yazma ve konuşma arasındaki fark Çin’de bizde olduğundan başka bir kurala bağlı olmalı. Bizde bu tarihsel olanla tarihsel olmayan düşünce arasındaki farktır (bulanık tarihsel olan da dahil olmak üzere). Ve başka geleneklerde bunun nasıl olduğunu biz söyleyemeyiz. Bir başka sorun da düşüncenin ihlali olan yazma eyleminin bir “teknik”, bir “el becerisi” ve bu anlamda bir düzmece olmasından kaynaklanır. Böylece her yazılı metin bir sanat eseri, bir kurmaca olarak algılanır ve kurgusal ve kurgusal olmayan yazı arasındaki fark da ikinci seviyeden bir ontolojik düzene ait olarak kavranır. Birincil seviyeden ontolojik düzende (yazmanın kendi düzleminde) bilimsel ve felsefi yazı, şiir ve roman kadar kurgusal olarak görülür. Bu, tarihsel (doğrusal, mantıksal, art zamanlı) düşüncenin yazının tekniğinin, el becerisinin sonucu olarak görülmesinden dolayı böyledir. Bir üçüncü sorun, düşünceyi doğrusal bir yapı dayatma yoluyla ihlal eden yazma eyleminin, düşünceye, o olmasa var olmayacak, adına süreç evreni diyebileceğimiz, belirli bir evren “yaratması” ile ilgilidir.

Burada, konuşulan dilin doğrusallığının, konuşma dilinin sahip olduğu aksan ve tonlama gibi sürece dair olmayan unsurlar sebebiyle farklı ve süreçsel olmayan bir yapı olduğunu ifade etmekte fayda vardır. Şimdi, eğer ki süreçsel evrenden, yani sebep ve sonuç evreninden, (Arapların tabiriyle “maktub”=yazılı olandan) yazma eylemi sorumlu ise, yazma sanatı kültürümüzde sahip olduğu hakim konumunu yitirecek olursa (ki şu anda öyle olmakta gibi görünüyor) bu evrenin (yani bilimin evreninin) de yok olacağını varsaymak meşru olacaktır. Yazma eyleminin düşünmeyi ihlal etmek olduğu keşfine bağlı olan, bunların dışında ve aynı derece rahatsız edici başka sorunlar da vardır.

Yazma esnasındaki düşünme ile konuşma esnasındaki düşünme arasındaki fark niyet ile ilgilidir. Bu da düşünmenin, Descartes’ın ve genel olarak idealist felsefenin varsaydığı gibi, sadece dünya üzerindeki bir nesneyi “kavramak” gayreti olmadığını gösterir. Düşünmek, bunun yanı sıra ve bir o kadar da bir şekilde çoktan kavranmış olan bir nesneyi temsil edecek doğru kelimeyi “bulma” gayretidir. Şimdi, bunların düşünme süreci içindeki iki farklı evre olduğunu söylemek doğru olmayacaktır: Sanki ilk önce bir nesne düşünüp daha sonra da bu düşündüğümüz nesneyi ifade edecek bir kelime arıyormuşuz gibi. Yazma esnasındaki düşünme ile konuşma esnasındaki düşünme arasındaki farkın gözlemlenmesidir durumun böyle olmadığını göstermektedir. Durum şöyledir: Tasarrufumuzda, anlamını bildiğimiz birçok kelime vardır. Aynı zamanda, bu kelimeleri anlamlı yapılar halinde düzenleyecek oyunun kuralları hakkında da az çok bir bilgimiz vardır. Diğer taraftan da, adını öyle koymak gerekirse, “sorunlarımız” vardır, buna kısaca içinde yaşadığımız ve içinde kararlar vermemiz gereken dünya da diyebiliriz. Kelimeler ve onları düzene sokan kurallar bu dünyanın haritaları olarak kullanılabilir ve böylelikle karar vermekte bize yardımcı olabilirler. Kelimelerin ve kuralların bu şekilde kullanımına biz “düşünmek” diyoruz. Ve önce sorunların var olduğunu, sonradan kelimelerin geldiğini söylemenin de bir manası yoktur. (Ya da bunun zıddını). Bunların ikisi de birbirini gereksinir. Kelimeler olduğu için sorunlarımız vardır ve sorunlarımız olduğu için de kelimeler vardır. Yine de: Her iki taraf da birbirini gereksinir olsa da birbirleriyle uyumsuzluk halindedirler. Düşünmek onları bir şekilde uyumlu hale getirmektir, sorunları kelimelerin içine sığmaya ve kelimeleri de sorunları ifade etmeye zorlayarak. Düşünmek, kelimeleri sorunlara uymaları

için ve sorunları kelimelere uymaları için değiştirme pratiğidir, ve “nesnel” ve “öznel” düşünce arasındaki ayırım sadece bir mertebe farkıdır, özleri ile ilgili bir fark değildir. “Düşünme süreci” üzerine soyut fikir yürütmeden farklı olarak yazma esnasındaki düşünme ile konuşma esnasındaki düşünme arasındaki fark üzerine yapılacak gözlem işte bunları ortaya koyuyor.

Şimdi, eğer ki düşünmek bir pratik ise, eğer ki kelimeler ile sorunları eşleştirme tekniği ise, bunu yapmak için kullandığı araçlara bağlı kalacağı da aşikardır. Konuşmada kullanılan düşünce araçları yazı yazmada kullanılanlardan farklıdır. Birinci durumdakiler sesler iken ikincidekiler harflerdir. Birinci durumda düşünmek sesleri “hedefler”, ikinci durumda ise harfleri “hedefler”. Böylelikle, bu iki durumda farklı olan sadece düşünme esnasında aranan kelimeler ve kurallar değildir, sorunlar da farklıdır. Yazarken üzerine düşündüğümüz sorunlar konuşurken üzerine düşündüklerimizden farklıdır. Ve her ne kadar bu fark iki eylemin başlangıcında belirgin değilse de (çünkü bizim geleneğimizde yazmak konuşmanın bir notasyonudur), eylemler geliştikçe belirginleşir. Yazarken üzerine düşündüğümüz sorunlar biz yazdıkça giderek daha “yazınsal” hale gelirler, çünkü giderek yazının yapısını daha fazla takınmaya başlarlar. Çünkü, farkında olsak da olmasak da, bizim yazı yazmamızın arkasındaki amaç onları “yazınsal” hale getirmektir. Aslında, sorunlarımızı “yazınsal bir forma” girmeye zorlamak için yazarız. Bu sebeple, yazı yazarken düşünmek, konuşurken düşünmekten tamamıyla farklı bir gayrettir: bu, sorunlarımızı yazının yapısına girmeye zorlama çabasıdır. Yine: bu çok bayağı bir ifade gibi duruyor. Fakat eğer ki durup da değerlendirecek olursak, bunda bayağı hiçbir şey yoktur. Tam tersine, bu, yazmanın “yaratıcı” bir eylem olduğunu öne sürmektedir: yazı dünyada özgül sorunlar yaratır.

Böylelikle anlıyoruz ki, yazma eylemi, konuşma eyleminde de olduğu gibi, düşünme ile kesintiye uğrayan bir hareket olsa da, bu iki kesinti türü iki farklı eylemde farklı işlevlere sahiptir. Yazmak düşünceyi konuşmanın yapmadığı bir şekilde ihlal eder ve bu kesinti de, yazıda, düşünmeyi hangi şekillerin aracılığıyla ihlal edecek olduğunun seçimini yapmak için bir duraksamadır. Ve düşünmek yazı yazmayı konuşmayı kesintiye uğrattığından başka bir şekilde kesintiye uğratır, çünkü yazı yazma esnasında farklı tür sorunlar üzerine düşünür. Böylece, bizim geleneğimizde yazı yazmak

konusulan bir dilin müzikal notasyonu olsa da eylem olarak konuşmaktan bir hayli bağımsız bir hal almıştır. Diğer bir deyişle; yazılı metinler, özünde, “yüksek sesle okunmak” için değil sessizce okunmak için vardır. Onlar yüzeyseldir, ses kayıdı değil. Ve eğer metinler “yüksek sesle okunmak” maksadıyla yazılmışlarsa (mesela, seminer notları veya “dramatik metinler” gibi), bu gayelerini okura az çok gösterirler, metin içinde açık açık ifade etmeseler dahi. Çünkü yüksek sesle (yazarın veya başka birisinin sesiyle) okunmak üzere bir metin yazmak, sessizce okunmak üzere bir metin yazmaktan farklı bir eylemdir. Bu konuşulan dil ile alfabe notasyonu arasında bir tür pinpon gibidir; yazar önce sessiz konuşma dilini harflere tercüme eder, sonra da harflerden de yüksek sesle konuşma diline. Bu yazı yazma türünün (ki şüphesiz okur yazarlık yaygın hale gelmeden önce yüzyıllar boyu yazıcılar bu şekilde yazıyorlardı) sessizce okunmak üzere yazı yazmakla aynı ontolojik düzeyde olduğundan emin değilim. Çünkü yapısal olarak daha az karmaşık olmasına rağmen konuşma dilinden bağımsız olmayı aynı şekilde sağlayamaz. Bu yüzden ders notlarından derlenerek oluşturulan kitaplara pek güvenmem. Sessizce okunmak üzere yazılmış kitaplardan daha “doğal” bir düşünce ifade ediyor oldukları gerçeğinin ta kendisi, yazma eyleminin onlar üzerinden özerk bir şekilde gerçekleşemediğini ortaya koyar.

Şimdi bu ele aldıklarımız nihayet bizi apaçık ortada olan bir başka gerçeğe, yazma eyleminin amacının başkaları tarafından okunacak metinler olduğuna getiriyor. Bunun bir “iletişim” eylemi olduğuna getiriyor. Üzerine harflerin izini çıkardığı yüzeyin eylemin nihai amacı olmadığı, sadece eylemin okuyuculara yöneliminde bir aracı ortam olduğuna geliyoruz. Yazmanın bir yüzeye “bilgi yüklemek” için kazmak, kazımak olmadığını, eylemin başkalarını bilgilendirebilmek amacıyla o yüzeye “bilgi yüklediğini” görüyoruz. Bu gerçek o kadar bariz ki yazmak üzerine yapılacak her değerlendirme bunu başlangıç noktası olarak almalıdır. Ben bunu kendi başlangıç noktam olarak almadım çünkü ben yazma eyleminin gözlemlenmesine, “bariz” bir önkabul ile değil, olgunun kendisiyle başlanması gerektiğine inanıyorum. Ve aslında böyle bir gözlem, yazmak ile okumanın birbirleriyle illa ki, eylem ve amaç gibi bağlantılı olduklarını da açıkça göstermez. Böyle bir gözlem, aksine, yazmak ve okumak arasındaki ilişkinin çok karmaşık olduğunu ve okuma eyleminin ortaya koyduğu bir takım sorunlar olduğunu ve bunların bir kısmının da

yazmanın sorunlarından tamamıyla bağımsız olduğunu gösterir. Bu sebeple okumayı bu çalışma dahilinde ele almak mümkün değildir. Ne var ki bu bağlam dahilinde böyle bir gözlemin ortaya koyduğu gerçek, yazma eyleminin başka birisi tarafından okunacak bir metin hedeflediği zaman, tabirin radikal anlamıyla artık yazmak olmadığıdır. Yazmak tüm dikkatin düşünceyi bir dizi şekil (Mezopotamya tabletleri) içine zorlama gayretine verildiği ve bu şekillerin üzerlerinde baskı uygulayan düşünce uyarınca değişmeye zorlandığı eylemdir. Eğer ki bu dikkatin bir kısmı daha ileriki bir zamanda bu şekillerin nasıl okunacağı konusuna bağlı olarak dağılıyorsa, eylem daha az yoğun bir hal alır. Böylelikle gözlemimiz yazmanın, bir eylem olarak, başkalarıyla iletişim kurmayı amaçlamadığını, fakat bir yüzeye bilgi yüklemeyi amaç edindiğini ortaya koyar.

Bu tabii, Romantik bir yorumla, yazı yazmanın soylu, münzevi bir uğraş olduğunu dile getirmemektedir. Böyle bir yorum saçma olacaktır. Yazmak başkaları tarafından programlanmış olmayı gerektirir ve münzevi bir faaliyet değildir, tam tersine her durumda “sosyal” bir faaliyettir. Ve bu program (alfabe vesaire) bir sosyal konvansiyon olduğu için de, yazmak, her koşulda, başkaları tarafından deşifre edilebilecek bir eylem yapıyor olmaktadır. Böylelikle yazmak toplum tarafından belirlenmiş bir faaliyette bulunmak, bir toplum içinde bir faaliyette bulunmak ve toplum için faaliyette bulunmak demektir. Fakat bir yüzeye bilgi yükleme, ama illa ki o ortam aracılığıyla bir başka kişiyi bilgilendirmek zorunda olmayan bir faaliyet olarak gözlemlendiğimiz yazı yazmanın, yayınlanmak amacını gütmek durumunda olmayan bir eylem olduğu ortadadır. Eylemin amacı düşünceye belirli bir şekil vermek (kısaca harflerin şeklini) ve belirli bir düşünceyi (kısaca yazınsal düşünceyi) bir madde (bir yüzey) şekline sokmaktır. Yazı yazmanın amacı budur, ve eylemi gözlemlemek de bunu gösteriyor. Bu şekilde maddeleşmiş yazınsal düşüncenin, ve belirli bir düşünceyi ifade eden bu harflerin daha sonra başka birinin hafızası tarafından özümseyip özümsemeyeceği, kabaca ifade edecek olursak, yazar tarafından sorun edilmez. Bu, tabii ki, sosyal bir sorundur (bir “sorumluluk” sorunu) ve bu anlamda yazarı ilgilendirir (ki o da sadece bir yazar değil aynı zamanda sosyal bilinci olan bir benliktir). Ama bence insan varoluşunun birbirini gereksinen ama birbiri ile çakışmayan iki farklı boyutu olarak, sosyal sorumluluk ile yazı yazmaya yönelik sorumluluk arasında bir ayrım yapmak gereklidir. Bundan

dolayı ben (bu iki farklı boyutun aynı anda gerçekleşmesini sağlayan) “sorumluluk sahibi” bir yazarın, kötü bir yazar olacağına inanıyorum. Aslında, en azından, soylu, münzevi (kısacası sorumsuz) yazı yazma ideolojisinin kurbanı olan bir yazar kadar kötü bir yazar olacağını düşünüyorum. Fakat bu iki inancım (ki bunlar aslında birbiriyle aynı) benim kendi öznel yazma deneyimimden kaynaklanan bir önyargının sonucu da olabilir. Var olan yazar sayısı kadar çok yazı yazma pratiği deneyimi olabilir. Bunu bilemeyiz (ne yazılı metinlerden, ne de yazarların yazı yazmak ile ilgili “itiraflarından” çıkaramayız), çünkü somut deneyimin belirleyici özelliklerinden biri aktarılamaz oluşudur.

Bu deneme sınırları içinde yazma eylemini gözlemlemeye çalıştım. Bunu önce bir dış gözlemci olarak, daha sonra kendi eylemime yönelik düşünce ve duygularımı inceleyerek ve sonunda tekrar dış gözleme geri dönerek gerçekleştirdim. Dikkatimi bu son derece karmaşık eylemin çok sınırlı birkaç yönüne yoğunlaştırdım. Hatta, neredeyse sadece iki yönünü ele aldım: düşüncenin dil içerisinde kelimelere dökülmesi ve dilin harfler ile ifade edilmesi. Böylelikle yazı ile ilgili tüm estetik yönleri (kulağa nasıl geldiği, ritmi, görünür formu ve benzeri düzlemleri), tüm “yazım kuralları” ile ilgili yönleri (harfler, noktalama işaretleri, paragraflama ve benzeri düzlemlerdeki tercihleri), tüm “retorik” ile ilgili yönleri (yazı stili, metaforlar, açık ve üzeri kapalı çağrışımlar konusundaki tercihleri) ve benzeri birçok başka yönü konu dışı bıraktım. Kimileri yazı yazmanın belirleyici nitelikleri olan yönlerinin tümünü konu dışında bıraktığımı savunabilir. Ben bunu özellikle yaptım. Yazma eylemi, eğer ki anlamına derinlemesine nüfuz edilmek isteniyorsa, dikkatli bir teknik betimlemeyi talep eder. Böylesi bir betimlemeye burada kalkışılmaz. Böyle bir çaba, çeşitli farklı tür eylemler ile ilgili denemelerden oluşan bir derlemeye baştan biçilmiş sınırların ötesine taşacaktır. Bu yüzden ben de bu yönlerine bakmaya hiç girişmemenin daha iyi olacağını düşündüm. Çünkü burada söylenenlerin yazma eyleminin dış hatlarıyla genel karakterini dile getirmek için yeterli olduğu kanısındayım.

Yazı yüzeylerin harfler ile kaplandığı ve bunların da doğrusal bir yapı oluşturduğu bir eylemdir. Bu harfler konuşulan bir dilin seslerini temsil eder, fakat onları temsil ediyor olmaları sebebiyle bu dilin yapısını ve böylelikle de anlamını değiştirirler. Bu harfler bir dil içinde kelimelere dökülen, nihai olarak da yazının yapısını üstlenen düşünceleri ifade ederler. Bu yüzey, böylece, çok belirli düşüncelerin, kısaca “yazınsal” düşüncenin ifadesidir

ve belirli bir evrenin, kısaca tarihin ve bilimin evreninin içindeki durumları anlatırlar. Böylelikle yazmak, yüzeyler üzerine tarihsel ve bilimsel evrenin durumlarını temsil etmek üzere belirli şekillerin izlerini bırakan bir eylemdir, bu yüzeyler her ne kadar uzaktan veya yakından, tarihsel veya bilimsel metinler gibi gözükmeseler bile. Bu durum, yazmanın yapısal olarak tarihsel ve bilimsel olan bir dünyada-var-oluşun eylemi olmasından kaynaklanır. Eğer ki bu eylem kullanımdan düşecek olursa (ki günümüzde böyle bir olasılığın pek çok belirtisi mevcuttur) tarih ve bilimin evreni unutulacaktır ya da en azından o zaman artık bugün içinde yaşadığımız evren olmayacaktır. Çünkü bu evren bir “kurmacadır” (yazı yazma tekniğinin bir sonucudur) ve sadece harflerle kaplı yüzeyler şeklinde tezahür eder. Böylelikle eğer ki yazma sanatı kaybolacak olursa gelecek nesiller tarafından yokluğu hissedilmeyecektir. Fakat yazı tarafından ve yazı için programlanmış bizler için yazmıyor olmak yaşamın da yaşamaya değer olmadığı anlamına gelir.

Üç Yazma Edimi üzerine On Sekiz Düşünce: Yapısal bir Analiz

Kenneth Goldsmith

Üç Edim: Vilém Flusser’ın “Yazma Eylemi” [PDF] adlı makalesinin daktilo edilmiş taslağı, internette mevcut.

Flusser’ın metninin Franz Thalmair tarafından yeniden yazımı [.doc; Times New Roman, 10 punto; 1.5 satır aralığı; tüm kenar boşlukları — üst, alt, kenarlar — 2 cm], yazara e-postalanmış.

Kenneth Goldsmith’in Thalmair’in .doc’unu çevrimi ve Kindle’ına yerleştirmesi [“3” punto; yazı karakteri “normal”; satır aralığı “geniş”; satır başına kelime “varsayılan”; ekran rotasyonu “yatay”], yazar tarafından gerçekleştirilmiş.

1. Yüzey

Önümde üç ayrı formatta yazılmış — .pdf, .doc, .mobi — üç metin var; hepsi de ayrı yüzeylerde yer alıyor: bilgisayar ekranı, Kindle, ve kağıt. Flusser’ın metni başta daktilo edilmiş bir taslakken ben onun çıktısını aldım ve orijinalinin bulanık, bozuk bir nüshasını elde ettim. Flusser’ın kirli PDF’sinin düzgün dizilimi bir yeniden yazımı olan Thalmair’in .doc’unun da çıktısını aldım. Kindle versiyonu son derece okunaklı ama çıktısı alınamıyor; metin ekranına yapışık duruyor.

.doc ve .txt dosyaları melez, etkin yüzeylerdir; nadiren nihai biçim olarak düşünölmüş geçici haller. Elektronik belgeler işlevsel ve etkinlerdir; işlemde geçirilmeleri gerekir. İşlem, akışı, istikrarsızlığı ve bir halden başka bir hale geçişi ima eder: e-posta kutularına atılmış, spam olarak gönderilmiş, bloglarda yer almış, yaygın, veri tabanlarına, görsellere, sese ve video programlarına yedirilmiş, çıktısı alınmış. Yazması, değiştirmesi, ve kurcalaması zor kağıda, PDF’ye (ki bir resimdir), ve Kindle’a – *okutan* ve kapalı – nazaran etkin ve canlı yüzeylerdir – *yazdıran* (Barthes’in kullandığı anlamda), yazılabilir, açık ve akışkan.

2. Alışkanlık

Alışkanlık gereğı dijital malzemeleri kullanıyoruz ama nadiren bu kullanımı kuramlaştırıyoruz. E-*postanın*

olmadığı bir zamanı zar zor hatırlıyoruz, ama pek azımız bunun sonucunda yazımızın kurgulanışının ve alımlanışının nasıl değiştiğı üzerine düşünüyor (e-postanın bizi aptallaştırdığı yolundaki tipik şikayetler haricinde). Burada sunulan üç edimin her biri ayrı ayrı metinsellik olan alışılagelmiş ilişkimizi maddileştiriyor, cisimleştiriyor – ve dolayısıyla sorguluyor.

Flusser’ın edimi en saydam biçimde söylemsel olanı. Flusser’ın metnini yeniden yazarak Thalmair bizi –neden? – diye sormaya zorluyor – dille olan normatif ilişkimizin tanıdıklığını kıran bir sorgu hattı. Benim edimim Thalmair’inkine ayna tutuyor; ama ben bir belgeyi yeniden yazmak gibi zahmetli bir işe soyunmak yerine yalnızca halihazırda var olan dili bir yerden başka bir yere aktarıyorum, ve bunun da bir yazarlık eylemi olduğunu iddia ediyorum. Gene aynı soru – neden?

Dili kullanım biçimlerimiz şaşırtıcı şekilde kısıtlı. Dili kavramanın elimizin altındaki tüm olası yollarına rağmen biz alışkanlık gereğı saydam tarza dönüyoruz. Saydam tarz logosun tarzı; erkek egemenliğin, mahkemenin ve iş sözleşmesinin dilidir. Saydam tarz net, kesin ve evrensel anlamı amaçlar; mantıkta kök saldığından, muğlaklıktan ve anlaşılmazlıktan kaçınır.

Nüfuz edilmezlik lehine görüşlerim burada bilinçli bir şekilde saydam bir üslupta yazılmıştır.

3. Yapı

Bir tıpkıbasım taslak olarak Flusser’ın PDF’si yinelenme zincirinin ilk halkası. Sonraki iki edime kıyasla yuvarlak ve sabit; ki bu da onu diğer edimleri değerlendirmek için ölçü olarak kullanmamıza olanak sağlıyor. Yapısal olarak Flusser’ın PDF’si mantıki, ve bitişik akıyor: sayfa 1 gerçekten de birinci sayfa, sayfa 2 gerçekten de ikinci sayfa, vesaire. Thalmair’in yeniden yazımı, Flusser’ın sayfa sonlarını gözardı ederek bunları metin gövde elemanları olarak yazının genel akışına dahil ediyor. Flusser’ın PDF’sinde sayfanın tepesinde duran 2 onun ikinci sayfa oluşunu belirtiyor; Thalmair’inkinde ise 2, satır sonlarıyla çevrelenmiş bir şekilde sayfanın ortasında yüzüyor. Demek ki bu 2’nin hiç bir fayda amacı yok; daha ziyade bir zamanlar kaynak belgenin düzenli yapısına işaret eden, asıl yerini yitirmiş bir gösteren bu 2.

Kindle’ımın ekranında, 2 esrarengiz bir şekilde bir “sayfanın” altında duruyor (bu durumda, %3 ilerlemede):

daha sonraları hayatta, ve kimileri bunu hiçbir zaman öğrenmez. Ve

zor olduğu halde

2

Kindle ayarlarını değiştirirsem, ne kadar ayar seçeneğı varsa belgenin o kadar çok yerine atlayabilir 2.

PDF bir resim — o yüzden yapısıyla oynanamaz. doc ve .mobi değişkenler — satır ve sütun aralığı, font yüzü, ve yazı boyutu, her biri değiştirilebilir. doc’un yapısında esaslı değişiklikler yapılabilirken (mesela yazı boyutu 120 puntoya çıkarılabilir) .mobi’yle ancak Amazon tarafından programlanmış parametreler dahilinde oynanabilir (sadece dokuz yazı boyutu seçeneğı; tek bir yazı tipi, ve topu topu üç tane satır aralığı seçeneğı var).

Flusser’ın belgesi 18 sayfa tutuyor; Thalmair’inki 13, benimki %100.

4. Satırlar

Flusser’ın taslağında başlangıç cümlesi nerdeyse üç satır kaplıyor; Thalmair’inkinde 2, benim Kindle’ımda ise 5 satır kaplıyor. Thalmair Flusser’ın taslağını Microsoft Word’de yeniden yazarken Flusser’ın satır sonlarını görmezden gelmeyi tercih etmiş. Metni, bir kenardan ötekine, akışına bırakarak satırın nasıl sonlanacağı kararını kelime işlem programına bırakmış. Thalmair’in edimi taklide dayansa da tekrara dayanmıyor; daha ziyade yorumlayıcı bir edim – bir kopyadan ziyade bir versiyon.

Thalmair’in metnini Kindle’ıma aktardığımda, kullanıcının elektronik bir metin okurken koyduğu yer işaretlerini ve aldığı notları depolayan .mbp uzantılı bir yardımcı dosya oluşturuldu. Bu dosyayı açtığımda satır sonları takımı gibi gözükken bir şeyle, aslında şiirsel olarak yorumlanabilecek bir şeyle, karşılaşıyorum:[1]

Flusser – Yazma Eylem_PAR33333R—
À \ R — À \ 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 B P A R M O
BI3333333333`3333333†333 33BPAR3338~33=”333333
~333~±ô(~~~~~33333333DATA333TEBAR333

3333EBVS333~333 333~3333333

Şiirin yokluğu diye bir şey söz konusu değildir; modernizm tek bir sesin ya da harfin bile şiirsel tınılarla çınlayabileceğini gösterdi. mbp dosyasının bir ritmi, vezni, ahengi, aliterasyonu – ve hatta, karmaşık bir görsel yapısı – var. John Cage’in dediğı gibi, “Müzik her yerde; iş ki onu duyacak kulaklarımız olsun”.

5. Durum

Bu tikel *durumun* inşası bir ‘patafiziksel’ sorundur. Burada bir durum öneriyorum, ama sonu olmayan bir *durum* – metinsel bir *türev* – belirli bir kurgulanmış durum türü; bu *durumda*, mesela, biz dizi metinsel mutasyon seçip üç yazarın aynı senaryoyu sahneleyecekleri bir üçleme canlandırabiliriz. Bu üçleme halihazırda var olanı tekrarlayarak bir şiirsel fazlalık hâli yaratır. Üçlü yazarlık, mantığı alaşağı eder; metinler birbirlerine sürtünür, böylece toz gibi un ufak olmaya başlarlar. Bu edimler duygulanımın ürünleridir –duygusal bir sahneleme zemini olarak edebiyat. Böylelikle, bu yazılar sadece bilgi (*enformasyon*) ve *ekonomi* olmakla kalmaz– aynı zamanda *politika* olurlar.

6. Tercih

“Yazma Eylemi” adlı metninde Flusser süreci küçük edim parçalarına bölerek yazma eylemini yapıbozuma uğratar. Aynı zamanda saydam yazılmış bir iş üretir. Benim bu makaleyi yazma şeklime benzer bir biçimde Flusser da nüfuz edilmezlik hakkındaki fikirlerini iletmek için saydam bir üslup seçer. Thalmair’in yeniden yazımı Flusser’ın metnine kalın bir nüfuz edilmezlik katmanı ekler. Thalmair yeniden yazımında, mesela tireleme ve satır sonlarını nasıl metne aktaracağı üzerine, bir düzine tercihte bulunur:

Flusser:

Elbette bu iki tutumu bağdaştırmak mümkündür yazıya ilişkin.

Thalmair:

Elbette bu iki tutumu bağdaştırmak mümkündür yazıya ilişkin.

Thalmair Flusser’ı şu şekilde de yeniden metne dökebilirdi:

Elbette bu iki tutumu bağdaştırmak mümkündür yazıya ilişkin.

— ama öyle yapmamayı tercih etti.

7. Bulgu

Flusser’ın PDF’si dosyayı sunan ama kaynağı hakkında hiçbir bilgi vermeyen bir web sitesinden geliyor. Yazım hatalarına, düzeltilere, İngilizce dilinin yanlış kullanımına bakarak, metnin Flusser’ın kendisi tarafından yazılmış, düzeltilmemiş bir taslak olduğu kanaatine varabiliriz –ama bunu bir bulgu olarak doğrulayamayız. Hâl böyleyken, söz konusu PDF’ye “giydirilmemiş medya” muamelesi yapmamız gerekir– akışkan bir şekilde dijital ekosistemde dolaşan, bağlamından koparılmış, boşta salınan, otoriteden ve doğrulanabilirlikten sıyrılan bir kültürel eser. [2]

Özgül fiziksel nitelikleri üzerinden bu belgelerin materyal çözümlemesi yapılabilir; tıpkı Craig Dworkin’in Bulgu adını verdiği süregiden araştırmalar serisinde yaptığı gibi. Bu işler, tam anlamıyla, işi meydana getiren malzemelerin listesinden ibarettir. Mesela, işin kağıt versiyonu, bir parça kağıdı ve üzerindeki toneri meydana getiren malzemelerin bir listesinden oluşur. (Bulgu’nun başka versiyonları film ve vinil çarşaflar ihtiva ediyor.)

8. Kağıt

Bu yazıya, üç ayrı yüzeyde görüntülenen, üç ayrı formatta yazılmış üç metnim olduğunu söyleyerek başlamış olsam da size tüm gerçeği söylemiyordum. Thalmair’in .doc’unu Kindle’ım için .mobi’ye çevirmemi mümkün kılan gizli bir dosya –bir .txt dosyası– oluşturdum. Başta, Kindle’ımdan çıktı alamadığımı, metnin yüzeyine yapışık olduğunu söyledim; ama bu da yalan. O .txt dosyasının çıktısını aldım ve işin tuhafı şu ki, Flusser’ın taslağına tekinsiz bir şekilde benziyor – daha çok da eş aralıklı bir yazı tipi olan Courier’den dolayı. Neredeyse bir uçtan ötekine kadar uzanan kenar boşlukları da benzer. Yine de farklar var: Flusser’ın 18 sayfasına karşılık, .txt belgesi sadece 12 sayfa uzunlukta, çünkü PDF’ye oranla .txt’nin yazı boyutu daha küçük ve satır aralıkları daha sıkı.

.txt dosyası daktilo edilmiş bir kağıt parçasını sıkı sıkıya taklit eder. Tasarımcılarının, “plain text”in ya da AASCI’nın görüntüsünü ve hissini daktiloyu temel alarak şekillendirdikleri düşünülebilir. MS Word .doc – formatlanmış metinle ağır bir şekilde stilize – dizgisi yapılmış kitapların ya da gazetelerin (Times New Roman) görüntüsünü taklit ederken, plain text (Courier) metnin temel, değiştirilebilir içeriğini temsil eder – Flusser’ın PDF’siyle benim .txt dosyamın ortak bir özelliği.

Flusser’ın PDF’si daktilo edilmek, fotokopi makinasından geçmek, dijital olarak taranmak gibi işlemlerden geçmiş olmanın izlerini taşıyor. İşlem sırasında bir yerlerde, fotokopi ya da tarama esnasında, daktilo edilmiş sayfanın boyutunda belli belirsiz bir küçülme olmuş; öyle ki orijinal sayfanın ana çizgileri PDF’de hâlâ görülebiliyor. Hâlâ görülebilen bir başka şey ise zimba izleri: ilk sayfada zimbaların görüntüsü varken, takip eden sayfaların her birinin sol üst köşesinde ikişer tane zimba deliği (Dworkin’in deyimiyile “vampir ısınkları”) var.

9. Düşünce

Üç yazım edimimiz ve birbirleriyle etkileşim biçimleri, Flusser’ın kendi düşünce sürecini incelemesini yankılıyor: “Bir düşünce, kağıt yüzeyinde sanal harflerden başka bir şey değildir, ve onunla kağıt arasında duran çeşitli ‘tuğlalar’ üzerinden kağıda doğru ilerledikçe daha ‘gerçek’ gözükmesinden.” [3]

Bizim durumumuz tam tersi – biz “gerçek” olandan (Flusser’ın PDF’si) “simüle edilmiş” (Thalmair’in edimi), oradan da “sanala” (Kindle’ım) doğru gidiyoruz. Sürecimizi başa sararsak Flusser’a çok yaklaşıp, Kindle’ımın gelip geçiciliğinden Thalmair’in metinsel yeniden cisimleştirmesine geçer ve nihayetinde Flusser’ın taslak/PDF’sinin maddeselliğine varırız.

10. Dil

İngilizce ne Flusser’ın ne de Thalmair’in anadili. Flusser’ın düzeltilmemiş taslağı bozuk İngilizce örnekleri içeriyor:

Çeşitli konuşma dilleri için programlandım, ama bu, yazılmak için bastıran düşünceyi hangisinde yazacağımı serbestçe seçebilirimdi anlamına gelmiyor. [4]

Thalmair, yeniden yazımında, Flusser’ın İngilizcesini

düzeltilmiyor. Basitçe, yeniden yazıyor. Ama bazen, yanlışlıkla bir kelime ekliyor:

Flusser:

Şimdi, “açığa çıkarmak” elbette göreceli bir terim. Bir yerden çıkarmak anlamına geliyor. Bir başka yerden çıkarmayı ima ediyor.

Thalmair:

Şimdi, “açığa çıkarmak” elbette göreceli bir terim. Bir yerden çıkarmak anlamına geliyor. Beni, bir başka yerden çıkarmayı ima ediyor.

“Ben”in ilave edilmesi şans eseri. Nasıl beni bir başka yerden çıkarabiliriz? Web’de bunu hep yapıyoruz; mesela web-tabanlı bir arayüzden e-mektup gönderdiğimizde. Web tarayıcısı, e-mektubun “bize ait” olduğu, “bizim” bilgisayarımızda bulunduğu, ve “benim” e-mektubu gönderdiğim yanılmasını doğuruyor– ama aslında “beni” bir başka yerden”, bu durumda buluttan ulaşılan uzaktaki bir sunucudan, çıkarıp gönderiyoruz.

11. Metin

Bu sergiye katılmam için gönderdiği davetiyede, Thalmair şöyle yazıyordu:

Yazı ve sanatlar hakkında “18 Sayfa için Olası İçerik” başlıklı, ve Flusser’ın “Yazma Eylemi” makalesini esas alan, bir araştırma yaptım. Metninin orijinal taslağını internette bulduktan sonar tek tek sayfalarını yeniden yazdım – bir tür yaratımsız yazarlık eylemi?– ve en sık kullanılan önemli kelimeleri bulmak için bunları bir kelime sayacına koydum. Bu sürecin sonucu, bölümlerimin adlarına denk gelen, aşağıdaki 18 kelime. İşte liste:

Sayfa 1 — yüzey,

sayfa 2 — alışkanlık,

sayfa 3 — yapı,

sayfa 4 — satırlar,

sayfa 5 — durum,

sayfa 6 — tercih,

sayfa 7 — bulgu,

sayfa 8 — kağıt,

sayfa 9 — düşünce,

sayfa 10 — dil,

sayfa 11 — metin,

sayfa 12 — hâl,

sayfa 13 — sesli,

sayfa 14 — tarihsel,

sayfa 15 — sorun,

sayfa 16 — okumak,

sayfa 17 — yazar,

sayfa18 — evren.

Thalmair’e göre önem teşkil eden nedir? Neyin önem teşkil ettiği belirtilmemiş. Cevaben, önem vurgusu yapmadan, Thalmair’in sürecini tekrar ettim ve şu sonuca vardım:

sayfa 1 — her

sayfa 2 — da

sayfa 3 — olan

sayfa 4 — için

sayfa 5 — bir

sayfa 6 — o

sayfa 7 — ve

sayfa 8 — içinde

sayfa 9 — ki

sayfa 10 — daha

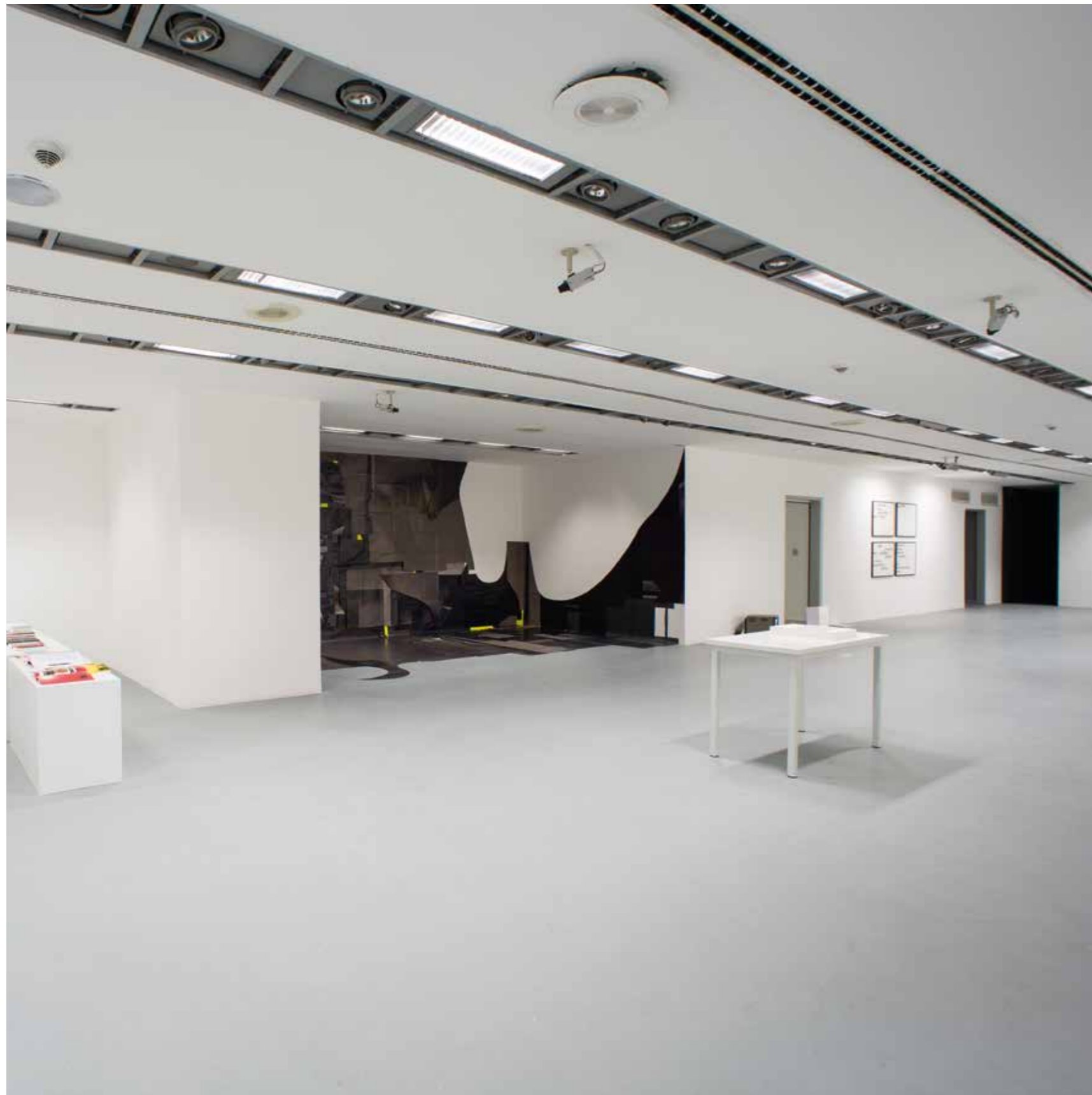
sayfa 11 — biz

sayfa 12 — olarak

[2] (“Giydirilmemiş medya” hakkında daha fazla bilgi için bkz. Yaratımsız Yazarlık içindeki bölümüm “İstikrarsızlığı Beklerken”)

[3] (Vilém Flusser, “Yazma Eylemi” PDF, s. 9 <http://www.flusserstudies.net/pag/08/the-gesture-of-writing.pdf>, son erişim 13 Ocak, 2014.)

[4] (Flusser, “Yazma Eylemi”, s. 5.)



sayfa 13 — ben

sayfa 14 — değil

sayfa 15 — çünkü

sayfa 16 — ama

sayfa 17 — bu

sayfa 18 — eğer

Tüm dile eşit muamele yaptım. Öneme dair hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, istatiksel ve ampirik bir çalışma yaptım. Sonuçlar düpedüz doğru.[5]

12. Hâl

Bu proje, bir gittikçe zayıflayan imgeler dizisi. Flusser PDF’si, daktilo edilmiş bir taslağın bilmem kaçınıcı nesil fotokopisinin taranmış hâli. Thalmair’in bu bozuk belgeyi –rastgele yazım hataları ve eklemelerle dolu– yeniden yazımı, onu bir kerte daha aşağıya çekiyor. Kindle’ıma aktarıırken belgeyi, kıvrımlı tırnaklar ve diyakritik [6] işaretleri dahil geriye kalan tüm süs püsten arındırmam gerekti –paragraf başları bile yok oldu. Bu metnin en bozuk versiyonu Kindle’ımdaki.

Ne var ki mevcut versiyonlar bunlar; ve defolu da olsalar herkes tarafından ulaşılabilir olmaları, kusursuz hâlde ama yalnızca birkaç kişi tarafından erişilebilir olmalarından iyidir. [7]

13. Sesli

Bu üç edim arasında yazar sesi açısından en geleneksel olan Flusser’ınkidir. Thalmair’in sesi bir yankıdır; yeniden yazım yoluyla bir adım öteye atılmıştır. Benim Kindle’ım ise bu iki sesin tek bir belgede birleşmesinden oluşur. Edimler boyunca, yazarın sesi kısılarak benim sessizliğimde son bulur; bunun tesrine, eğer mal etme edimini en yüksek sesle konuşmak (başka bir dil oyunu) olarak düşünürsek, o zaman, Flusser’ın sessizliğinden benim laf kalabalığıma varana dek ses gittikçe artacaktır. Her iki durumda da Thalmair’in sesi sabit bir yükseklikte kalır.

Bu bir dil oyunudur, yapısal bir kulaktan kulağa. Bir metin farklı teknolojilere tabi tutulunca başına ne gelir?

Her bir karşılaşmadan sonra teknolojinin izi kalır. Sonuç olarak, Kindle edimi –söz konusu teknolojik zincirin son halkası– çokdilli ve çoksesli bir belge; eldeki malzemenin kabaca bir araya getirilmesiyle oluşmuş, miras kalmış yazım ve dizgi hatalarıyla, eklemelerle dolu bir versiyon; hem teknoloji kaynaklı bir Babil, hem de bir dijital çağ Esperantosu.

14. Tarihsel

Flusser’ın aygıt kuramı bize, bir zamanlar kültürel eserin birincil odak noktası olduğu düşünülen içeriğin, dijital çağda, eseri çevreleyen bir dizi mekanizmanın gerisinde kaldığını hatırlatır. Bir anlamda, dijital eseri varlığa sevk eden aygıtlar onun birincil içeriği haline geldiler. Dijital durumumuzu, teknolojinin kültürel eserlerin üretim ve tüketimi üzerinde benzer şekilde büyük etkiler yaratmasının daha erken bir örneği olan fotoğrafın tarihi üzerinden anlamlandırabiliriz.

Geleneksel olarak, fotoğrafla ilgili kuramlar teknik (bir fotoğraf nasıl üretilir) ve edebi (bir fotoğraf ne anlama gelir) olarak ikiye ayrılmıştır. Flusser iki kategoriyi de reddederek, fotoğraf makinasının, fotoğrafın anlamını önceden belirleyen ve kaydeden bir dizi aygıtla (kültürel, politik, teknik) iç içe geçmiş bir aygıt olduğunu ifade eder. Flusser, “Tüm insan kararları aygıt seçimine dayanır, yozlaşarak tümüyle ‘işlevsel’ kararlara dönüşmüşlerdir; yani, insan kastı buharlaşmıştır,”[8] derken, Susan Sontag ve Roland Barthes gibi, anlam bahşedenin insan eylemliliği ve niyeti olduğunu düşünen eleştirmenlerin geleneksel, edebi okumalarına meydan okuyor.

15. Sorun

Thalmair’in edimi bir yaratımsız yazarlık eylemi miydi, yoksa sergisi için veri seti toplamanın bir yolu muydu? Basitçe “tek tek sayfalarını yeniden yazdım – bir tür yaratımsız yazarlık eylemi? – ve bunları bir kelime sayacına koydum”[9] diyerek Thalmair’in kendisi, eyleminin amacına dair bir ikirciklilik sergiliyor. Soru işareti – ve aynı zamanda “bir tür” ifadesi – Thalmair’in niyetinin muğlaklığını destekliyor.

Bütün makale boyunca Thalmair’in işinin tamamen şiirsel bir eylem olduğu iddiasında bulunmuş olsam da, bu doğru değilse, söz konusu olan bir veri toplama işleminden ibaretse, ne olacak? Eğer öyleyse, metnini

renklendiren yazım hataları ve eklemelerden (kimisi Flusser’dan gelme, diğerleri Thalmair’e ait) dolayı bir sorunla karşı karşıya kalıyoruz:

Flusser:

“değer” bahşediyor o verilere. Ben buna bir ad verebilirim

Thalmair:

“değer” bahşediyor o verilere. Ben buna bir ad verebilirim

Thalmair’in müthiş bir şekilde şiirsel icadı verilere. Ben, derleyiciyi kilitliyor ve istatistiklerin doğrulanabilirliğini zedeliyor.

Thalmair’in salt mekanik edimini şiir olarak kuran belki benim yanlış okumam – hüsnükuruntum – egom – öznelliğimdir. Sorgulama hattımda tümüyle hatalı olabilirim.[10]

16. Okumak

Flusser’ın PDF’sini de Thalmair’in yeniden yazımını da okumadım. Fakat, Thalmair’in Flusser’ı yeniden yazımını Kindle’ımdan okudum. Ama bu noktada, metin artık ne Flusser’a ne de Thalmair’e aitti –benimdi. Dolayısıyla, Flusser’ın makalesini de Thalmair’in yeniden yazımını da okumak için kendi işimi okumam gerekti.

17. Yazar

Flusser orijinal bir metnin yazarı ama, Flusser’ın metnini yeniden yazması şüphesiz Thalmair’i de bir yazar yapıyor (Thalmair yazar değilse ne yapıyor – dans mı ediyor? yemek mi pişiriyor?). Benim metin aktarım eylemim, meşru bir yazarlık edimi olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hakkında kuşku doğuran tek edim.[11]

İşin tuhafı şu ki, “Yazma Eylemi”nde “kaydediciyi” “yazma” kategorisinin dışında bıraktığı noktada, Flusser’ın kendisi Thalmair’in yazarlık statüsünü reddediyor. Flusser “şempanzeler ve okuma yazma bilmeyen çocuklar yazmaz, çünkü edimlerinde gözlemlenebilir hiçbir tercih işlevi safhası yoktur. Kaydediciler (dar anlamıyla ‘daktilocular’) da yazmaz; çünkü harf tercihleri dışarıdan dayatılmıştır,”[12] diye iddia ediyor. Ama, Thalmair kuşkusuz bir sürü tercihte

bulunuyor. Flusser, daktilocu açısından “edim yazmak değildir, çünkü zorunlu (nedensel olarak belirlenmiş) bir edimdir”[13] diyor. Bunu iddia ederken aklında, mesela, bir mektubu kaleme alması söylenmiş bir sekreter var; Flusser bir belgeyi yeniden yazmayı bir yaratımsız/yaratım eylemi olarak düşünemiyor. Bu, Marcel Duchamp’tan on yıllar sonra, görsel sanatlarla kıyaslandığında yazınsal söylemin hâlâ ne kadar ağırkanlı olduğunu gösterir.

18. Evren

Verili tarihi, akli, zamansal ve mekânsal durumum, bu edimleri yapısal olarak kendi öznelliğimin bir ifadesi olarak yorumlamaya sevk ediyor beni. Kendimi öznel-kozmolojik-mekânsal-zamansal bir bağlama yerleştirerek Dan Graham’ın 1970 tarihli işi, “31 Mart, 1966”yı canlandırıyorum –

```

1,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000.00000000 mil bilinen evrenin sınırına
 100,000,000,000,000,000,000,000,000.00000000 mil galaksinin sınırına(Samanyolu)
      3, 573,000,000,000,000,000,000,000.00000000 mil güneş sisteminin sınırına(Plüton)
          205.00000000 mil Washington, DC. ‘ye
              2.85000000 mil New York, Times Meydanı’na
                  .38600000 mil Union Meydanı metro istasyonuna
                      .11820000 mil 14. Sokak ve 1. Cadde’nin kesişimini
                          .00367000 mil dış kapıya, 1. Cadde Daire 1, 153
                              .00021600 mil daktilo sayfasına
                                  .00000700 mil gözlük camlarına
                                      .00000098 mil retina duvarından korneaya

```

ki bu durumda işi “13 Ocak, 2014” olarak yeniden adlandırılabilir.

Sonsöz

Bu teknik bir inceleme olsa da, dijital dünyada, yansıtılmış eserlerin detaylı bir yapısal okuması kullanışlı bir estetik araç hâlini aldı. Bu egzersizi yeni bir karşılaştırmalı edebiyat türü olarak tanımlayabiliriz. Nesneleri de kapsayacak şekilde genişletildiğinde, mesela, elle oyulmuş bir nesneyle onun üç boyutlu çıktısı arasındaki değer farkı, yerinde bir biçimsel eleştiri değeri taşır. Uzun yıllar önce, “suluboyalarla” deneyler yapan bir moda tasarımcısının Soho’daki küçük bir galerideki sergi açılışına gittiğimi hatırlıyorum. Muhteşemlerdi: Kaba kesim, tırtıklı kenarlı, kalın, dokulu suluboya kağıdının üzerinde ince bir tabakayla boyanmış doymuş renklerden kocaman çiçekler. Yaklaşınca gördüm ki teknik olağanüstüdü. Sanatçıyı tebrik etmeye gittiğimde onu galerinin arka odasında, daha fazla “suluboya iş” çıkarmakta olan yazıcının başında buldum. Aklim başımdan gitmişti. Hâlâ

^[1] Thalmair’in listede noktalama işareti ve büyük harf kullanma sebebini de merak ediyorum

^[2] Kindle’ıma göre, makale Vilém Flusser değil, Vilem Flusser tarafından yazılmış

^[3] Bkz. Hito Steryl’s ve Boris Groys’un güçsüz imge (weak image) üzerine çalışması

^[4] Vilém Flusser, Toward a Philosophy of Photography (London: Reaktion Books, Ltd, 1983/2000) s. 73; Türkçesi: Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2009)

^[5] Yazara e-mektup, 20 Ekim, 2013

^[6] data.I, bu sergi için müthiş bir başlık olurdu

^[7] Yaratımsız Yazarlık için yazdığım giriş bölümünde bu meseleyi irdedelim

^[8] Flusser, “Yazma Eylemi,” s. 5

^[9] Flusser, “Yazma Eylemi,” s. 5

da gidik. Aradan yirmi küsur sene geçtikten sonra, bu işleri “gerçek” suluboya resimlerle yan yana koysak yine şimdi söylediğime benzer şeyler söylerdim.

Simulakra durumu sıradan yaşantılarımızı tamamıyla kapladı. İçinde yaşadığımız hipergerçeklikte, iki “özdeş” nesne arasındaki fark Duchamp’ın İnce-ötesi (Infrathin) kavramını anımsatıyor – hâller arasında bir hâl: “(yeni terk edilmiş) bir koltuğun sıcaklığı” veya “Kadife pantolonlar - / (yürürken) iki bacağın birbirine sürtünmesiyle / çıkardıkları ıslık sesi / işte bu ince-ötesi bir ayrılmadır / sesle imlenen.” İnce-ötesi, tıpkı bir elektrik akımı gibi titreşip salınır; devingen bir hareketsizlik yaratarak kendini hâllerden birine ya da ötekine bırakmayı reddeder. Onun yerine, görünmeyen, İnce-ötesi – ceplerimizdeki o ufacık cihazlar, solduğumuz havaya karışmış koyu verisi, veya hem kanlı canlı hem de dijital âlemde dolaşan metinlerin bir sürü versiyonu – bizi kesinkes mevcut olanın içine yerleştirir.

Eighteen Thoughts on Three Gestures of Writing: A Structural Analysis

Kenneth Goldsmith

The three gestures:

— Vilém Flusser's typewritten manuscript for his essay, "The Gesture of Writing" [PDF], found on the internet

— Franz Thalmair's retyping of Flusser's text [.doc; Times New Roman, 10 point, 1.5 line spacing; all margins — top, bottom, sides — are 0.79"], emailed to the author

— Kenneth Goldsmith's conversion of Thalmair's .doc and placed on his Kindle [font size "3"; typeface "regular"; line spacing "large"; words per line "default"; screen rotation "horizontal"], performed by the author

1. Surface

Before me are three texts in three formats — .pdf, .doc, .mobi — displayed upon three surfaces: computer screen, Kindle, and paper. While Flusser’s PDF began as a typewritten manuscript, I have printed it out, resulting in a blurry, degraded facsimile of his original. I have also printed out Thalmair’s .doc, which is a neatly typeset transcription of Flusser’s dirty PDF. The Kindle version is highly legible, but cannot be printed out; the text remains glued to its screen.

The .doc and .txt files are hybrid, active surfaces; transitory states, rarely intended to find their final form as they are. Electronic documents are functional and working; they are meant to be processed. Process implies flux and instability, moving from one state to another: thrown into emails, spammed, blogged, widely distributed, fed into databases, image, sound, and video programs, printed out onto paper. These are active and alive surfaces — *writerly* (in a Barthesian sense), scriptable, open, and fluid — as compared to paper, PDF (which is an image) and Kindle — *readerly* and closed — difficult to write to, difficult to alter, difficult to tamper with.

2. Habit

We habitually use digital materials but rarely theorize our use of them. It’s hard to remember a time before email,

yet few stop to contemplate how, say, the construction and reception of our writing has changed as a result (outside of the typical complaints that email is making us stupider). The three gestures presented here each, in their own way, materialize, objectify — and thereby question — our habitual relationship to textuality.

Flusser’s gesture is the most transparently discursive. By retyping Flusser, Thalmair forces us to ask — why? — a line of questioning that results in the defamiliarization of our normative relationship to language. My gesture mirrors Thalmair’s, but instead of performing the laborious task of retyping a document, I merely move preexisting language from one place to another, claiming that as an act of authorship. Again — why?

Our uses of language are shockingly narrow. With all the possible ways of conceiving of language at our disposal, we habitually revert to the transparent mode. The transparent mode is the mode of logos, the language of patriarchy, of the court, of the business contract. The transparent mode strives for clear, precise, and universal understanding; rooted in logic, it avoids ambiguity and obfuscation.

My remarks in favor of opacity are self-consciously written here in a transparent style.

3. Structure

As a facsimile manuscript, the Flusser PDF is first link in the replicative chain. By comparison to the two following gestures, it is rounded and stable, allowing us to use it as a metric by which we may judge the other gestures. Structurally, the Flusser PDF is logical, flowing contiguously: page 1 is actually the first page, page 2 is actually the second page, and so forth. Thalmair’s retyping ignores Flusser’s page breaks, incorporating them as text body elements within the larger flow of the piece. In Flusser’s PDF, a 2 at the top of the page signifies that it is page two; in Thalmair’s the number 2 is floating in the middle of the page, surrounded by line breaks. The 2, then, has no useful purpose, rather it is a displaced marker which once signified an ordered structure in a referring document.

On my Kindle screen the 2 cryptically resides at the bottom of a “page,” (in this case, at 3% progress): *later in*

life, and many never learn it. And although it is difficult to 2

If I change the Kindle settings, then the 2 will jump around the document in as many places as there are settings.

The PDF is an image — therefore its structure is not able to be tampered with. The .doc and .mobi are changeable — leading, spacing, font face, font size, all can be altered. While the structure of the .doc can be radically reconfigured (bumped to 120 pt. font, for example), the .mobi can be nudged only within the specific set of parameters that have been programmed by Amazon (only nine font sizes; one font style; and a mere three line spacing options).

Flusser’s document totals 18 pages; Thalmair’s, 13; my Kindle, 100%.

4. Lines

The opening sentence in Flusser’s manuscript spans nearly three lines; on Thalmair’s, two; and on my Kindle, five. When Thalmair retyped Flusser’s manuscript into Microsoft Word, he chose to ignore Flusser’s line breaks. By flowing the text margin-to-margin, he let the word processing program dictate how the lines broke. Although Thalmair’s gesture is imitative, it is not replicative; rather it is interpretative — a version rather than a copy.

When I transferred Thalmair’s text to my Kindle, an ancillary file was created with an .mbp extension, which stores bookmarks and notes a user makes while reading an electronic text. When I open this file, I’m shown what appears to be a set of line breaks that can, in fact, be interpreted poetically:[1]

```
Flusser - Gesture of Writin_PAR33333R—
À\R—À\3333333333333333BPARM
BI3333333333`3333333†333 33BPAR3338”””33=”333333
”””333”””±ô(””””””””””””””””3333333333DATA333TEBAR333
3333EBVS333”””333 333”””3333333
```

There is no such thing as an absence of poetry; modernism demonstrated that even a single phoneme or letter can be resonant with poetic qualities. The .mbp file has rhythm, meter, cadence, alliteration — and even contains a complex visual structure. As John Cage said, “Music is all around us if only we had the ears to hear it.”

[1] See my analysis of Charles Bernstein’s poem “Lift Off” in *Uncreative Writing* (New York: Columbia University Press, 2011)

5. Situation

The construction of this particular situation is a 'pataphysical problem. Here I am proposing a situation, but with no ends — a textual *derive* — a specific kind of constructed situation, where, for instance, we can take a series of textual mutations and enact a tripling, with three writers performing the same script. This tripling repeats what is already present, creating a condition of poetic redundancy. The triplicate authorship destroys logic; texts rub against each other, so that they all start crumbling to dust. These gestures are products of affect — literature as an affective staging ground. In this way, these writings become not only *information and economy* — but also *politics*.

6. Choice

In "The Gesture of Writing," Flusser deconstructs the act of writing, breaking down the process into small gestures. At the same time, he is producing a transparently written work. Similar to my writing this essay, Flusser has chosen a transparent style in which to communicate ideas about opacity. Thalmair's transcription adds a thick layer of opacity to Flusser's text. In his retyping, he has made dozens of choices, such as how he transcribes line breaks and hyphenation:

Flusser:

It is of course possible to combine those two attitudes toward writing.

Thalmair:

It is of course possible to combine those two attitudes toward writing.

Thalmair could have transcribed Flusser this way:

It is of course possible to combine those two attitudes toward writ-ing.

— but he chose not to.

7. Fact

Flusser's PDF comes from the a website which serves the file but gives no information as to the provenance of the piece. Judging by its misspellings, corrections, and improper use of the English language, we can assume that the text is an uncorrected manuscript from Flusser himself — however, we cannot verify it as a fact. As such, we must treat the PDF as a piece of "nude media" — a decontextualized, free-floating cultural artifact that circulates fluidly in the digital ecosystem, one which eludes authority and verifiability.[2]

One could do a material analysis of these documents via their specific physical properties as Craig Dworkin has done in his series of ongoing investigations which he calls Fact. These works are nothing more than, literally, a list of chemical ingredients that comprise the work. For instance, the paper version of the piece is a list of ingredients that make up a piece of paper and the toner that resides on its surface. (Other versions of Fact include film and vinyl sheeting.)

8. Paper

Although I began this piece stating that I have three texts in three formats, displayed upon three surfaces, I wasn't telling you the whole truth. There is a secret file that I created — a .txt file — which helped transition Thalmair's .doc into a .mobi for my Kindle. I originally stated that I couldn't print out my Kindle, that its text was glued to its screen, but that too is false. I have printed out that .txt file and, oddly enough, it bears an uncanny resemblance to Flusser's manuscript, mostly by its use of Courier, a mono-spaced font. The margins, too, are similar, almost running edge-to-edge. Yet there are differences: the .txt document is only 12 pages long as compared to Flusser's 18 pages, because the font size is smaller and line spacing tighter in the .txt than in the PDF.

The .txt file closely mimics a typewritten piece of paper. One can assume that the designers of "plain text" or AASCII modeled their look and feel based on the typewriter. While the MS Word .doc — heavily stylized with formatted text — mimes the look of typeset books or newspapers (Times Roman), the plain text (Courier) represents the basic, interchangeable content of text, a quality that Flusser's PDF and my .txt file share.

Flusser's PDF retains the process marks of having been typed, Xeroxed, and digitally scanned. Somewhere along the way, the Xeroxing or scanning reduced the size of the typewritten page slightly so that the outlines of the original page are still visible in the PDF. Also visible on every page are staple marks: the first page shows the staples themselves and each successive page bears two staple holes ("vampire bites" as Dworkin calls them) in the upper left-hand corners.

9. Thought

Our three writing gestures and the way they interact with one another echo Flusser's investigation of his own thought process: "A thought is nothing but virtual letters upon a paper surface, and that it becomes more 'real' as I advance toward the paper through the various 'bricks' that stand between it and the paper." [3]

Our situation is the inverse — we move from "real" (Flusser's PDF) to "simulated" (Thalmair's gesture) to "virtual" (my Kindle). If we rewind our process, we come very close to Flusser, moving from the Kindle's ephemerality, to Thalmair's textual re-embodiment, finally resulting in the materiality of Flusser's manuscript / PDF.

10. Language

English is not the first language of either Flusser or Thalmair. Flusser's uncorrected manuscript contains instances of broken English:

I am programmed for various spoken languages, but this does not mean that I can chose freely in which of them I am going to write the thought that press to be written.iv

Thalmair doesn't correct Flusser's English in his retyping. He simply retypes. But sometimes, he inadvertently adds a word:

Flusser:

Now "to express" is of course a relative term. It means to press from somewhere. It implies to press from somewhere else.

Thalmair:

Now "to express" is of course a relative term. It means to press from somewhere. It implies to press I from somewhere else.

The addition of the "I" is serendipitous. How can we *press I from somewhere else*? We do so all the time on the web, such as when we send an email from a web-based interface. The browser gives us the illusion that it's "ours," that it resides on "our" computer, and that it is "I" who is sending the email — but in fact we are pressing and sending the "I" from "somewhere else," in this case a distant server located in the cloud.

11. Text

In his invitation for me to participate in this exhibition, Thalmair wrote:

I did a research about writing and the arts entitled "Possible Content for 18 Pages" and based upon the essay "The Gesture of Writing" by Vilém Flusser. After I found the original manuscript of this text online, I re-typed its single pages — a sort of act of uncreative writing? — and put them in a wordcounter to see which of the significant words are used the most. The result of this process are the following 18 words which are equal with the chapters of my research.

Here is the list:

Page 1 — surface,
page 2 — habit,
page 3 — structure,
page 4 — lines,
page 5 — situation,
page 6 — choice,
page 7 — fact,
page 8 — paper,
page 9 — thought,
page 10 — language,
page 11 — text,
page 12 — condition,

[2] For more about "nude media" see my chapter in *Uncreative Writing* "Anticipating Instability."

[3] Vilém Flusser, "The Gesture of Writing" PDF, p 9 <<http://www.flusserstudies.net/pag/08/the-gesture-of-writing.pdf>>, accessed January 13, 2014.

page 13 — spoken,
page 14 — historical,
page 15 — problem,
page 16 — reading,
page 17 — writer,
page 18 — universe.

What constitutes *significance* for Thalmair? It is not stated. In response, I repeated Thalmair’s process, without the emphasis on *significance* and came up with these results:

page 1 — the
page 2 — of
page 3 — is
page 4 — to
page 5 — a
page 6 — it
page 7 — and
page 8 — in
page 9 — that
page 10 — which
page 11 — we
page 12 — be
page 13 — I
page 14 — not
page 15 — are
page 16 — but
page 17 — this
page 18 — if

I treated all language equally. I worked statistically and empirically, in a way that left no questions regarding significance. The results are simply true.[5]

12. Condition

This project is a string of progressively weakening images. The Flusser PDF is a scan of an umpteenth generation Xerox of a typewritten manuscript. Thalmair’s retyping of this degraded document — riddled with occasional typos and insertions— takes it down a notch further. When I moved Thalmair’s document to my Kindle, I had to strip it of any embellishment and ornamentation that was still left in it, including curly quotes and diacritical marks [6] — even the paragraph indentations have been flattened. The most degraded version of this text resides on my Kindle.

But it’s these versions which are the available versions, and having them available to all in a flawed condition is better than them being in pristine condition but available to only a few.[7]

13. Spoken

Of the three gestures, Flusser’s authorial voice is the most traditional. Thalmair’s voice is an echo, once removed through transcription. My Kindle is an amalgamation of both voices fused into a singular document. Across these gestures, the volume of the authorial voice diminishes, ending in my silence; inversely, if we think of the appropriative gesture as speaking loudest (a different language game), then the volume progressively rises from Flusser’s silence to my verbosity; in both cases, Thalmair’s voice remains at a constant volume.

This is a language game of structural Chinese whispers. What happens to a text when it gets passed through different technologies? After each encounter, technology leaves its mark. As a result, the Kindle gesture — the last in this specific technological chain — is a multilingual, polyphonic document, a cobbled-together version, replete with legacy typos, errors, and insertions; at once technologically-induced babel and digital-age Esperanto.

14. Historical

Flusser’s theory of the *apparatus* reminds us that in the digital age, content — that which we once thought to be the primary focus of the cultural artifact — has taken a back seat to a host of mechanisms surrounding the artifact. In a sense, the apparatuses that propel the digital

artifact into existence have become its primary content. We can read our digital condition through the history of photography, a prior instance of where technology had a similarly profound effect on the production and consumption of cultural artifacts.

Traditionally, photographic theory has been cleaved between the technical (how a photograph is produced) and the literary (what a photograph means). Flusser rejects both categories, stating instead that the camera is an apparatus nestled within a series of apparatuses (cultural, political, technical) which predetermine and preinscribe the meaning of the photograph. When Flusser says, “All human decisions are made on the basis of the decisions of apparatuses; they have degenerated into purely ‘functional’ decisions, i.e. human intention has evaporated,” [8] he challenges traditional literary readings by critics such as Susan Sontag and Roland Barthes, for whom human agency and intention bestows meaning.

15. Problem

Was Thalmair’s gesture an act of uncreative writing or was it a way to extract a data set for his exhibition? Thalmair himself shows ambivalence as to the purpose of his gesture, simply stating that he “re-typed its single pages — a sort of act of uncreative writing? — and put them in a wordcounter.”[9] The question mark — as well as the phrase “sort of” — bolsters the ambiguity of his intentions.

While I’ve made the case throughout this essay as his work being a purely poetic act, what happens if it’s not, if it really is simply an act of data extraction? If so, we run into a problem as a result of the typos and insertions that pepper his text (some derived from Flusser, some from Thalmair himself):

Flusser:

confers “value” upon those data. I may call that something

Thalmair:

confers “value” upon those data. I may call that something

Thalmair’s neologism data.I — which is gorgeously poetic — jams the compiler and poisons the verifiability of his stats.

Perhaps it’s my misreading — my wishful thinking — my ego — my will — my subjectivity — that frames Thalmair’s purely mechanical gesture as poetry. I could be completely wrong in my line of investigation.[10]

16. Reading

I didn’t read Flusser’s PDF nor did I read Thalmair’s retyping. But I did read Thalmair’s retyping of Flusser on my Kindle. But at this point, it was no longer either Thalmair’s or Flusser’s — it was mine. Thus, in order to read Flusser’s essay and Thalmair’s retyping, I had to read my own work.

17. Writer

Flusser is the author of an original text but, surely, by retyping Flusser’s text, Thalmair is an author as well (if Thalmair is not a writer, what is he doing — dancing? cooking?). My act of textual transference is the only gesture in doubt as to whether it could be considered legitimately authorial.[11]

Oddly enough, it is Flusser himself that denies Thalmair’s authorial status in “The Gesture of Writing” when he excludes “copyist” from the category of “writing.” Flusser claims that “chimpanzees and illiterate children do not write, because there is no observable phase of choice in their gesture. And copyists, (‘typists’ in the strict sense), do not write, because their choice of letters is imposed on them from the outside.”[12] But surely Thalmair is making many choices. Flusser claims that for the typist, “the gesture is not writing, because it is a necessary, (which means casually determined), gesture.”[13] By this, he’s thinking of, say, a secretary who is told to transcribe a letter; Flusser can’t yet envision the retyping of a document as an uncreative / creative act. Decades after Marcel Duchamp, it shows, by comparison to visual art, how sluggish literary discourse still was.

[5] I’m also curious why Thalmair inserted punctuation and capitalization in his list.

[6] On my Kindle, the essay is authored by Vilem Flusser, not Vilém Flusser

[7] See Hito Steryl’s and Boris Groys’s work on the weak image.

[8] Vilém Flusser, *Toward a Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, Ltd, 1983/2000) p. 73

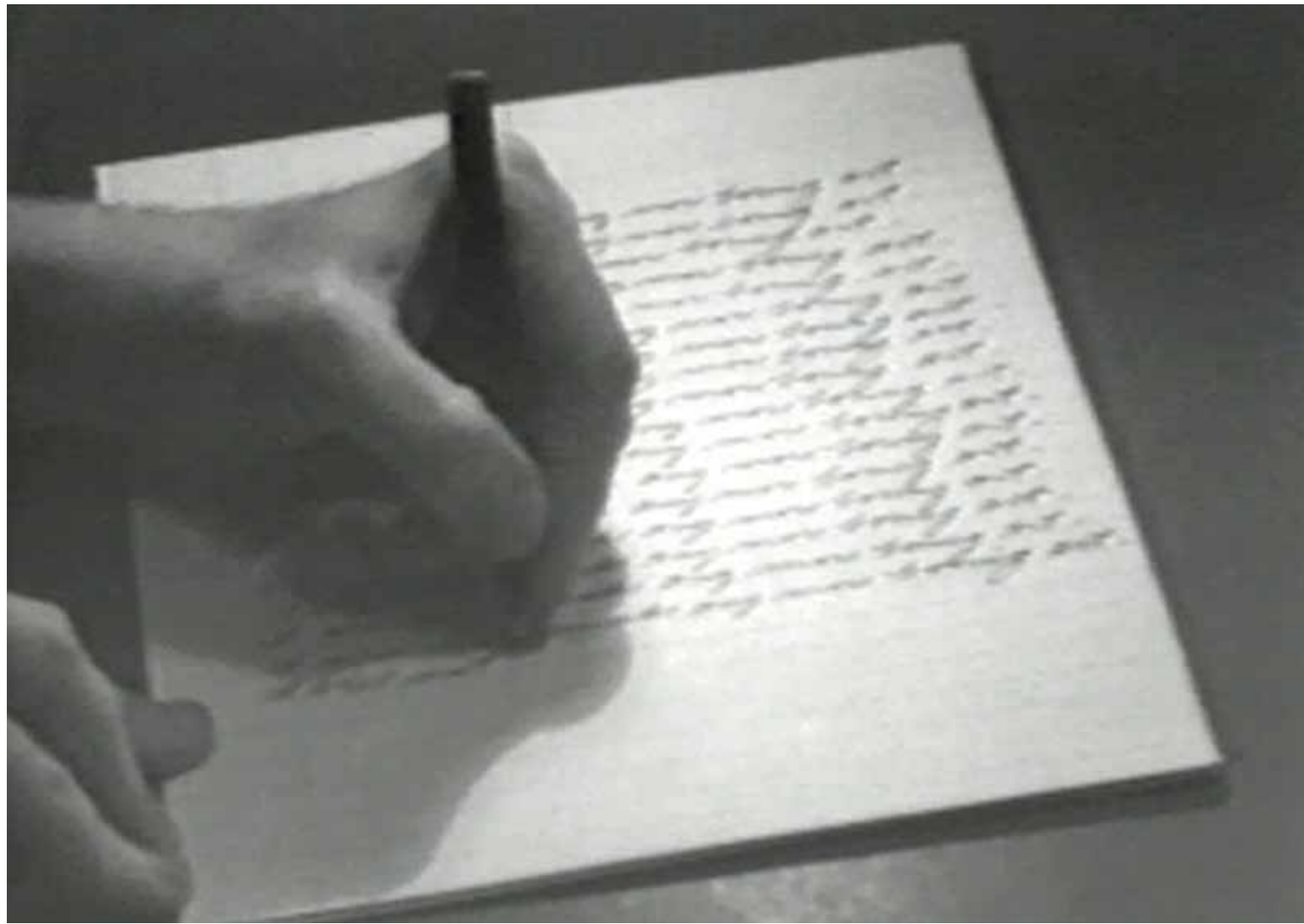
[9] Email to author, Oct 20, 2013

[10] data.I would make a great title for this exhibition.

[11] I have addressed this specific query in my introduction to *Uncreative Writing*.

[12] Flusser, “Gesture,” p. 5

[13] Flusser, “Gesture,” p. 5



JOHN BALDESSARI

1931/ABD, Kaliforniya'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.baldessari.org

I Will Not Make Any More Boring Art (Daha Fazla Sıkıcı Sanat Yapmayacağım), 1971
Video, 31:17 dak, siyah-beyaz, sesli / Video, 31:17 min, b&w, sound

Electronic Art Intermix (EAI) izniyle
Courtesy Electronic Art Intermix (EAI); New York



FIONA BANNER

1966/İngiltere, Londra'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.fionabanner.com

OR Nude Wing Version (VEYA Nü Kanat Versiyonu), 2006
23 adet "All the World's Fighter Planes (Dünyanın Tüm Savaş Uçakları)" kitapları, karton
kutu içinde letraset yapraklar, 55x32x46 cm
23 "All the World's Fighter Planes" books, 1 cardboard box with letraset, 55x32x46cm

All the World's Fighter Planes (Dünyanın Tüm Savaş Uçakları), 2005-2006
Video, 45 dakika, renkli, sesli / Video, 45 min, color, sound

Sanatçının ve Frith Gallery, Londra izniyle
Courtesy the artist and Fith Street Gallery, London





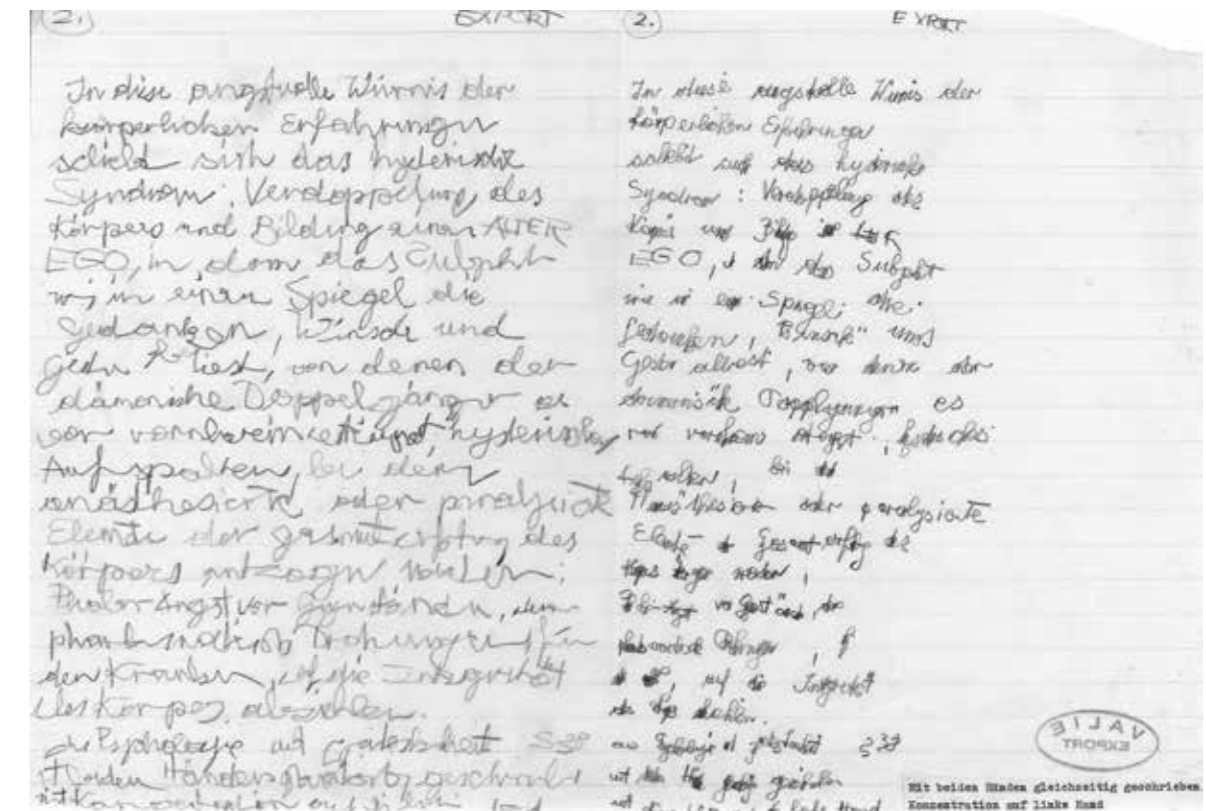
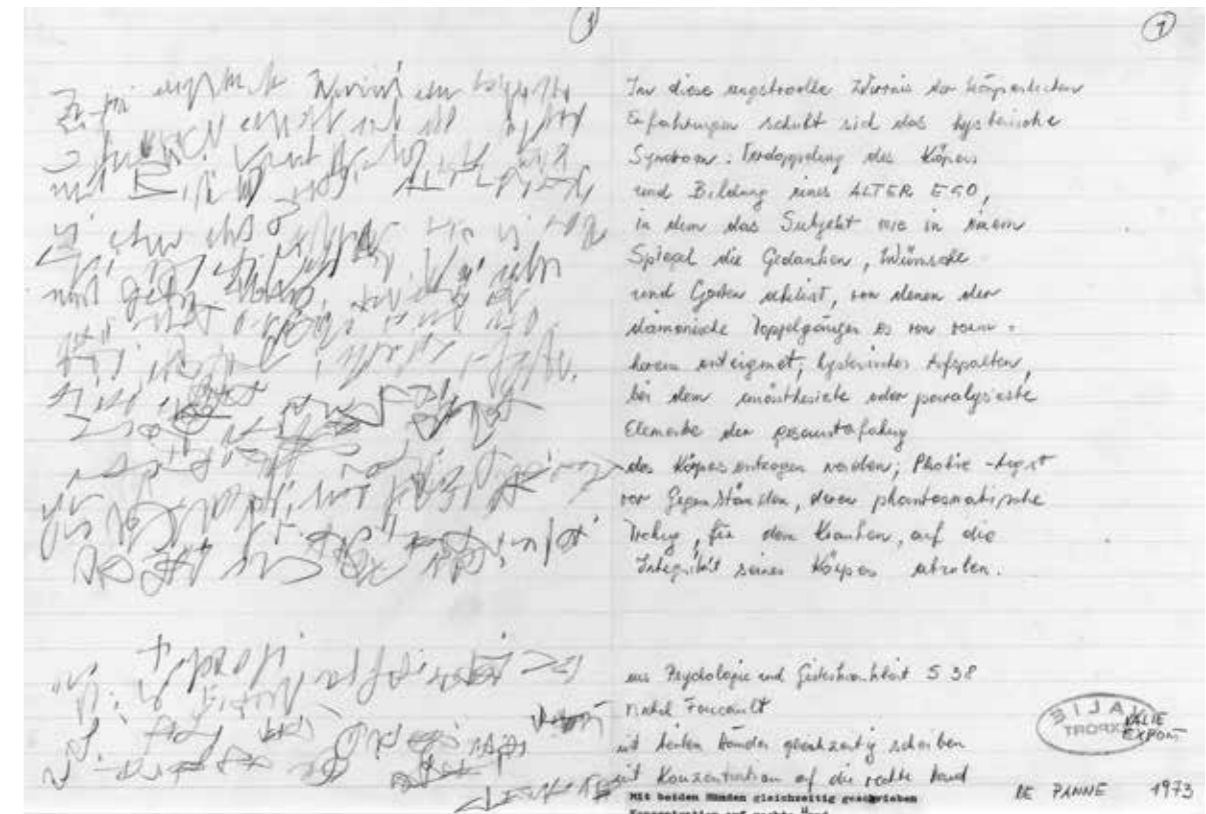
VALIE EXPORT

1940/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.valieexport.org

SCHRIFTZEICHEN (SCHREIBVERSUCHE) (Harfler (Yazım Denemesi)), 1973
Çizgili kağıt üzerine el yazısı, daktilo edilmiş etiketler
Handwritten text on lined paper with affixed typewritten labeling

VBK Wien izniyle / Courtesy VBK Wien

Sol elle konsantre olarak
iki elle aynı anda yazma
Written with both hands
at the same time focusing
on the left hand



İki elle aynı anda yazma
Written with both hands
simultaneously

KENNETH GOLDSMITH

1961/ABD, New York'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.ubuweb.com

Eighteen Thoughts on Three Gestures of Writing: A Structural Analysis – 6. Choice
(Üç Yazma Edimi Üzerine On Sekiz Düşünce: Yapısal Bir Analiz – 6. Tercih), 2014

Metin, 18 bölümün 6'ncısı, duvara yapıştırılmış yazı, değişken boyutlar
Essay, chapter 6/18, adhesive lettering on wall, variable dimensions

6. Choice

In "The Gesture of Writing," Flusser deconstructs the act of writing, breaking down the process into small gestures. At the same time, he is producing a transparently written work. Similar to my writing this essay, Flusser has chosen a transparent style in which to communicate ideas about opacity. Thalmair's transcription adds a thick layer of opacity to Flusser's text. In his retyping, he has made dozens of choices, such as how he transcribes line breaks and hyphenation:

Flusser:

It is of course possible to combine those two attitudes toward writing.

Thalmair:

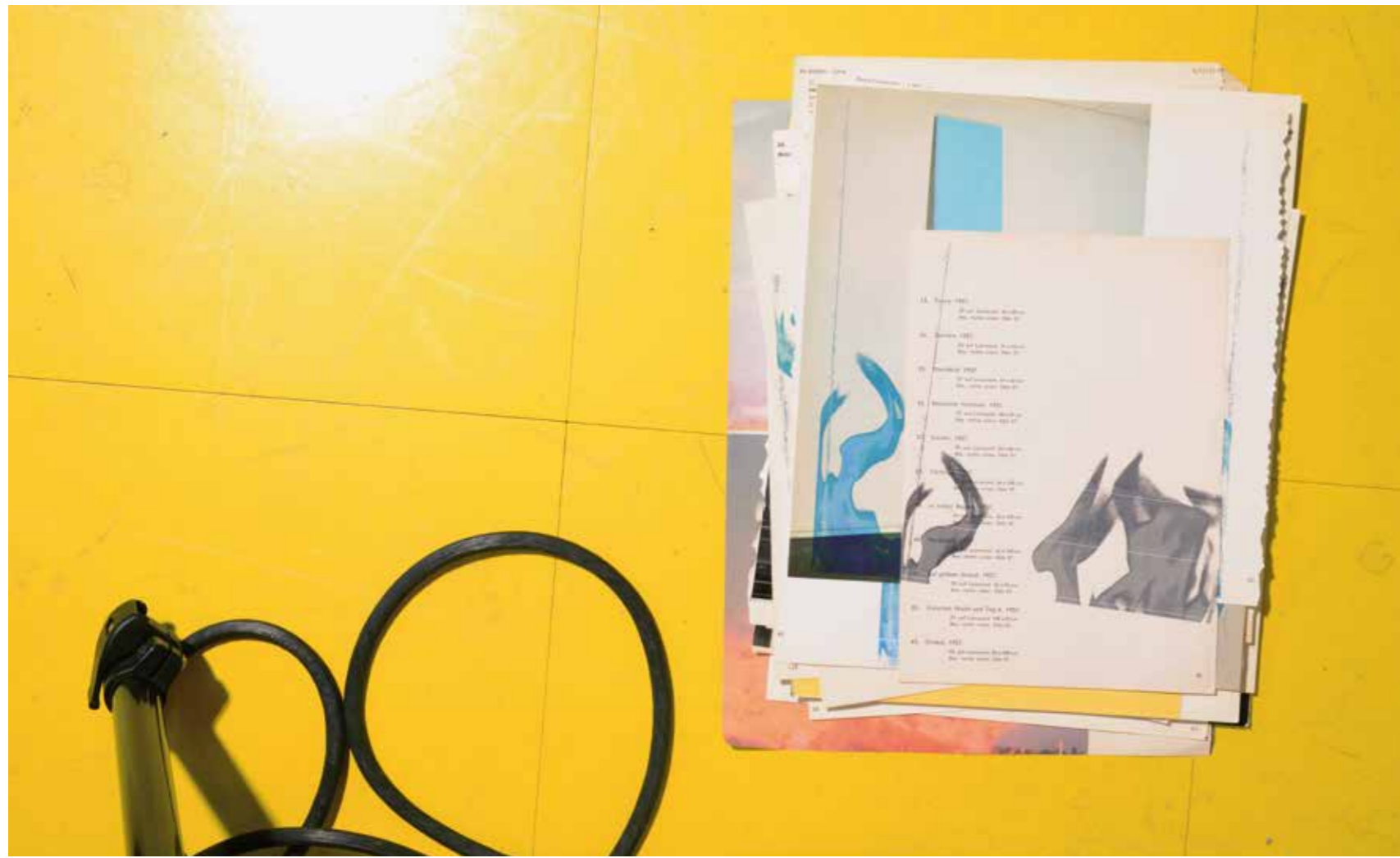
It is of course possible to combine those two attitudes toward writing.

Thalmair could have transcribed Flusser this way:

It is of course possible to combine those two attitudes toward writ-ing.

— but he chose not to.

"Eighteen Thoughts on Three Gestures of Writing: A Structural Analysis"
Kenneth Goldsmith

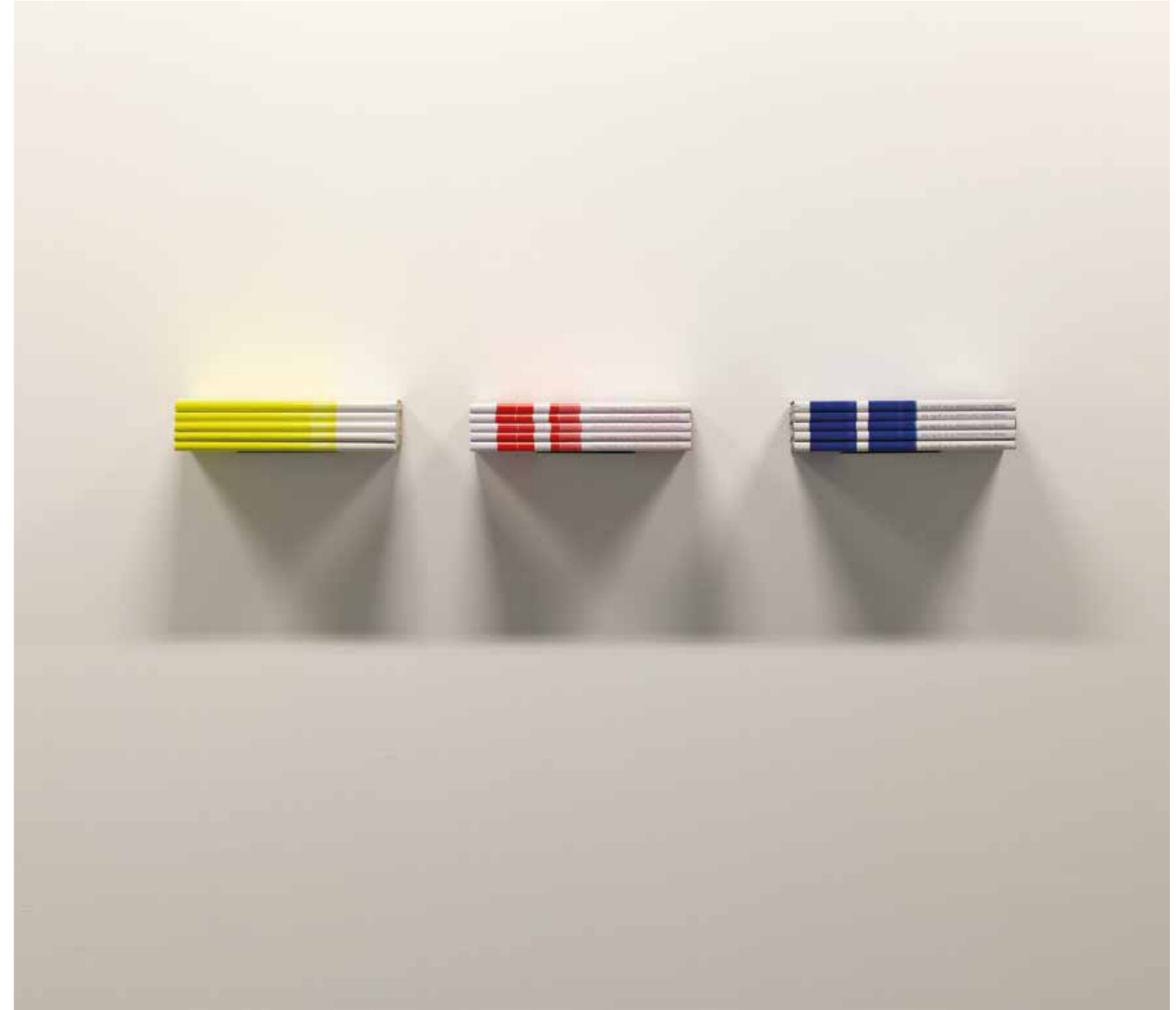


WADE GUYTON

1972/ABD, New York'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.petzel.com/artists/wade-guyton

Zeichnungen für ein großes Bild (Büyük Bir Resim için Çizimler), 2010
Zeichnungen für ein kleines Zimmer (Küçük Bir Oda için Çizimler), 2011
Zeichnungen für lange Bilde (Uzun Bir Resim için Çizimler), 2013
Sanatçı kitapları, her biri 128 sayfa / Artist books, each 128 pages, 19.1x26.7 cm

Tüm kitaplar Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln tarafından basılmıştır.
All books published by Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne





DANIEL HAFNER

1979/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.danielhafner.com

Travelling Waves (Yürüyen Dalgalar), 2011
Heykel, pamuk, reçine, boya / Sculpture, cotton, resin, paint, 170x110x90 cm





MARIANNE HOLM HANSEN

1968/Danimarka, Londra'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.criticalm.org

Typing (Not Writing) (Daktilo Etmek (Yazmak Değil)), 2011
Kağıt üzerine daktilo edilmiş metinler, her biri 17x22.5 cm, çerçevenilmiş 5 parça
Series of typewritten texts on paper, each 17x22.5 cm, 5 framed pieces



BETHAN HUWS

1961/İngiltere, Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.
www.galerie-tschudi.ch/artists/bethan-huws

Untitled (Le ready-made...) (İsimsiz (Le hazır-nesne...)), 2008
Alüminyum, cam, lastik, plastik harfler / Aluminum, glass, rubber, plastic letters, 100x75x4.5 cm





JOSÉPHINE KAEPPELIN

1985/Fransa, Strasbourg'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.josephinekaepelin.com

Untitled İsimsiz, 2014
8 işlenmiş alüminyum panel, her biri 30x42 cm / 8 engraved aluminum panels, each 30x42 cm

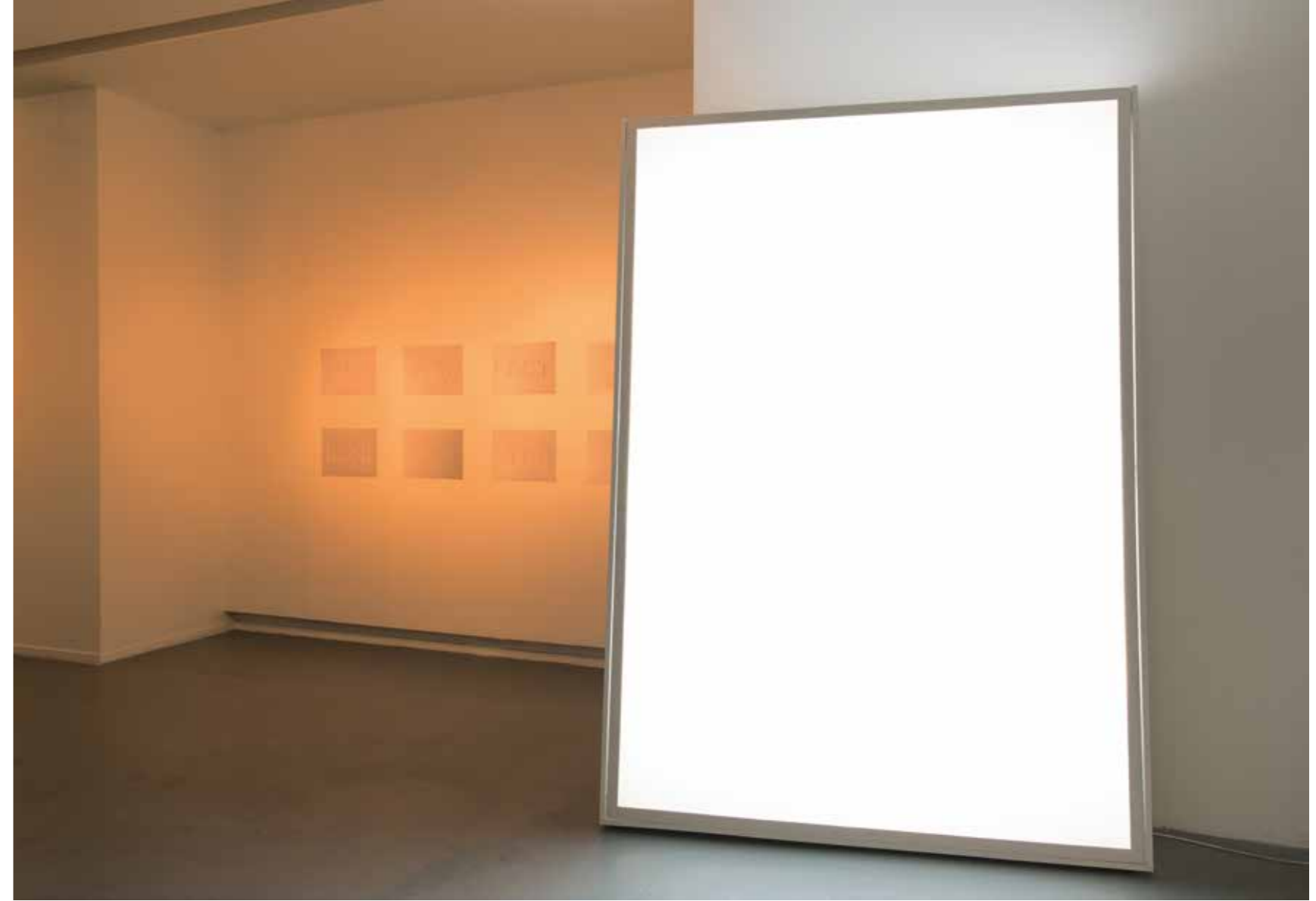
IN-SCRIPTION #01, 2014
Kağıt üzerine 500 inkjet basım, her biri 29.7x42 cm, ofis masası / 500 inkjet prints on paper, each 29.7x42 cm, office table

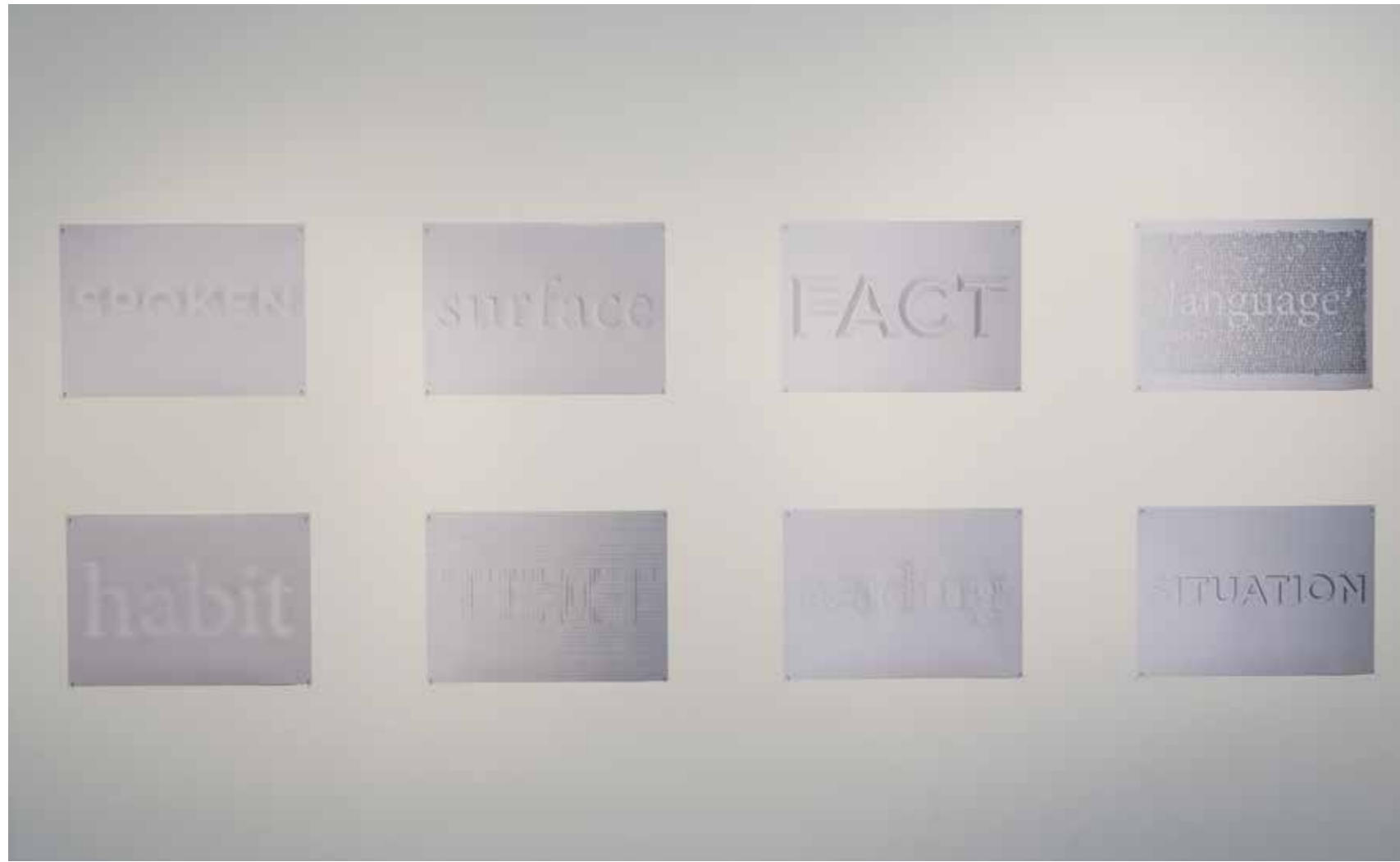


MICHAEL KARGL

1975/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.michaelkargl.com

Untitled (That the surface it impresses the letters upon is not the final aim of the gesture, but only a medium through which the gesture aims at readers.) (İsimsiz (Üzerine harfleri uyguladığı yüzeyin edimin nihai amacı değil, sadece okuyuculara ulaşmasının bir aracı olması.)), 2014
Işıklı pano, ahşap, kumaş, floresan ampuller, çerçeve oranı: 1:414213562 / Light box, wood, fabric, fluorescent tubes, aspect ratio: 1:414213562





ULRICH KEHRER/AGNES MIESENBERGER

1976/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyorlar.
www.tp3.at/kommunikationsdesign

~200g, 2014
Kağıt üzerine 8 adet c-print baskı, 200g/m², her biri 29.7x42 cm
8 c-prints on paper, 200g/m², each 29.7x42 cm

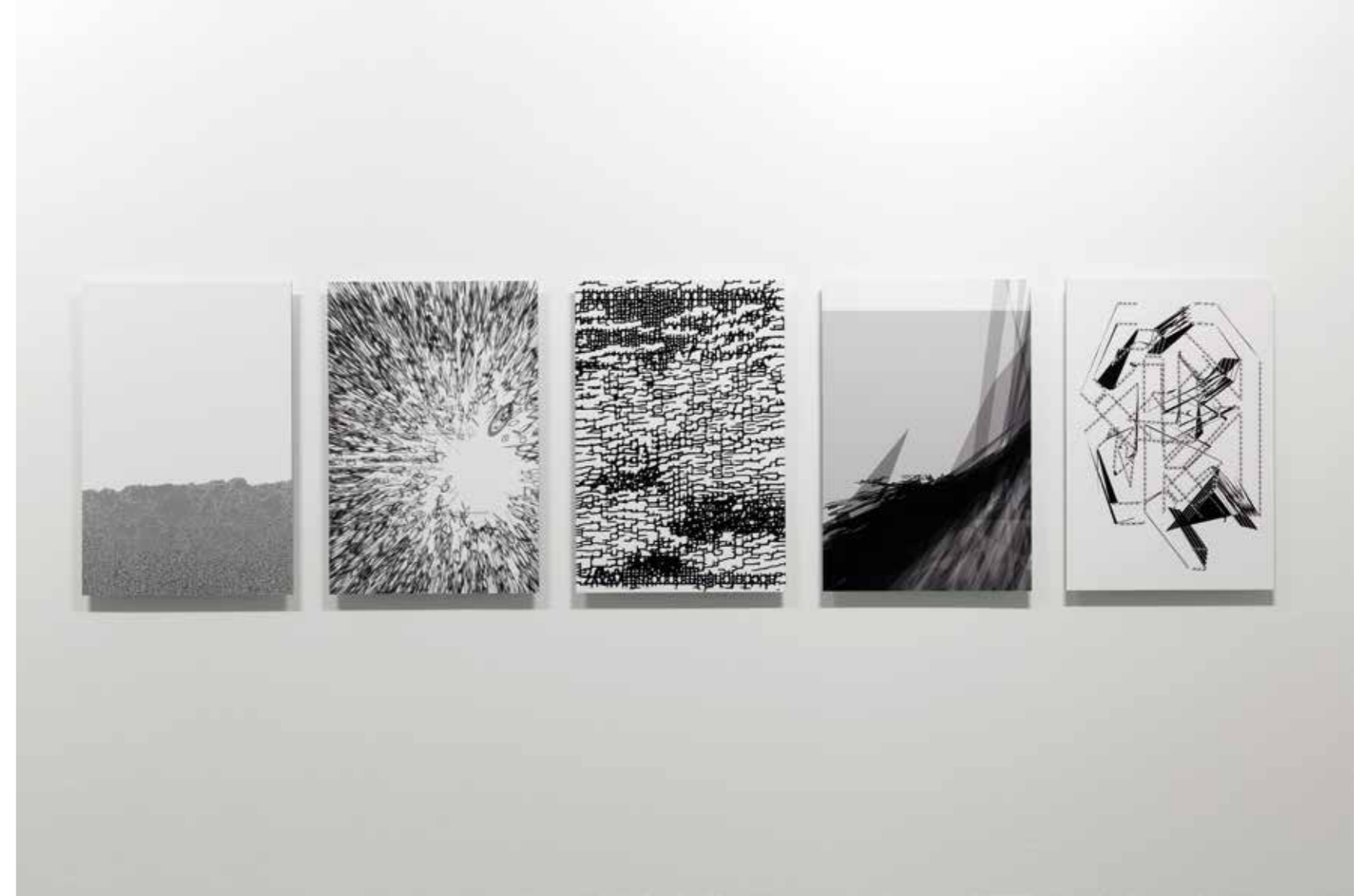


JÖRG PIRINGER

1974/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.joerg.piringer.net

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz, 2009
Performans, yazılım programı, dijital donanım, metin, zaman, ses ve pikseller
Performance, software, digital hardware, text, time, sound & pixels

Visual Poetry (Görsel Şiir), 2014
Kağıt üzerine 5 inkjet baskı, alüminyuma monte edilmiş, her biri 29.7x42 cm
5 inkjet prints on paper, mounted on aluminum, each 29.7x42 cm





FALKE PISANO

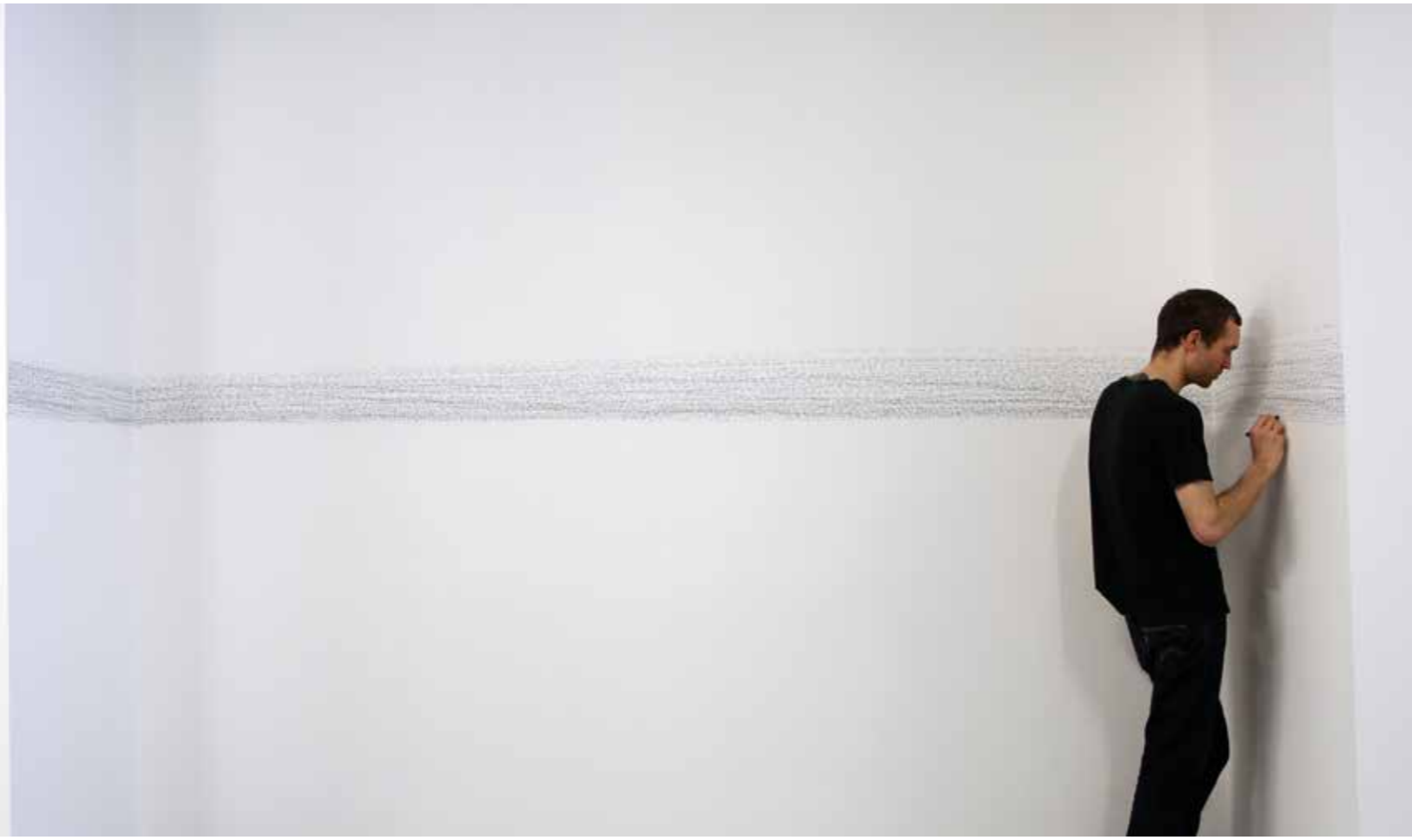
1978/Hollanda, Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.
www.falkepisano.info

Figure 4 (Production of Speech) (Figür 4 (Söz Üretimi)), 2009
Heykel, ahşap, kumaş, boya / Sculpture, wood, fabric, paint, 81x63x13 cm

Figures of Speech (Söz Sanatları), 2010
Yerleştirme, 7 kitap, her biri 144 sayfa, çeşitli kapak renkleri
Installation, 7 books, each 144 pages, varying cover colors, 16.3x23.4 cm

Tüm kitaplar JRP|Ringier, Christoph Keller Editions, Zürih tarafından basılmıştır.
All books published by JRP|Ringier, Christoph Keller Editions, Zurich





STEFAN RIEBEL

1982/Almanya, Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.
www.stefanriebel.de

I am here because you are here (#09) (Buradayım çünkü sen buradasın (#09)), 2014
Performans, duvar üzerine kurşun kalem, çeşitli boyutlar / Performance, graphite pencil on wall, variable dimensions



KARIN SANDER

1957/Almanya, Berlin ve Zürich'te yaşıyor ve çalışıyor.
www.karinsander.de

4 Audio Pieces (4 İşitsel Parça), 2009
23/50, serigrafı, 4 konu, A1 ebadı, çerçevesiz, Kağıt Tasarımı Ofset natürel beyaz, 300g/m²
Screen prints, 4 subjects, A1 format, framed, Paper Design Offset natural white, 300g/m²

Andreas Uebele işbirliği ile / In cooperation with Andreas Uebele





IGNOCIO URIARTE

1972/Almanya, Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.
www.ignaciouriarte.com

The History of the Typewriter recited by Michael Winslow (Michael Winslow'un Anlatımıyla Daktilo Tarihi), 2009
Yerleştirme, HD-Film (RED) BluRay, 20 dakika 52 saniye, renkli, sesli / Installation, HD-Film (RED) on BluRay,
20:52 min, colour, sound

NoguerasBlanchard, Barcelona/Madrid izniyle / Courtesy NoguerasBlanchard, Barcelona/Madrid





ANITA WITEK

1970/Avusturya, Viyana'da yaşıyor ve çalışıyor.
www.anitawitek.net

Surface Treatment (Yüzey Uygulamaları), 2014
Buluntu posterlerle yerleştirme, yaklaşık 500x250 cm
Installation with found posters, approx. 500x250 cm



Franz Thalmair bu sergiyi mümkün kılan herkese teşekkürlerini sunar: Beraber çalışması bir zevk olan tüm sanatçılara bu araştırma projesine olan inançlarından dolayı; Viyana, İstanbul ve dünyanın geri kalanı arasında uzun mesafe bir sergi düzenledikleri için Zeynep Arınç, Olgay Karagöz ve Ayşegül Coşkun'a. Franz Thalmair, "Yazma Eylemi"nin taslağını bu yayında yeniden basmamıza izin verdikleri için Vilém Flusser'ın ailesine ve ince, esprili ve dengeleyici yazısıyla katılımdan dolayı Kenneth Goldsmith'e özellikle müteşekkirdir.

Franz Thalmair would like to thank the following people who helped make this exhibition possible: All artists for being a pleasure to work with and for putting their faith in his research project; Zeynep Arınç, Olgay Karagöz, and Ayşegül Coşkun for the long-distance producing of an exhibition between Vienna, Istanbul and the rest of the world. Furthermore, Franz Thalmair is particularly grateful to the family of Vilém Flusser who allowed the manuscript of "The Gesture of Writin" to be reprinted in this publication as well as to Kenneth Goldsmith for participating with his thoughtful, humorous, and balancing writing.

AKBANK SANAT
İstiklâl Caddesi No: 8 Beyoğlu 34435
İstanbul
T: (212) 252 35 00-01
www.akbanksanat.com

METİN / TEXT
Vilém Flusser
Kenneth Goldsmith
Franz Thalmair

FOTOĞRAFLAR / PHOTOGRAPHS
Serkan Yıldırım
Ulrich Kehrer

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Ayşe Boren, Yiğit Adam
Peter Blackeney &
Christine Schöffler
Behlül Çalıřkan

TASARIM / DESIGN
Çözüm Reklam
BASKI / PRINT
Diasan Basım Form Matbaacılık
San. ve Tic. A.Ş.
Akçaburgaz Mah. 1590 Sokak No: 3
Esenyurt, İstanbul
T: (212) 858 21 41 pbx

