

WRITTEN a b c d

Declaring an object to be a work of art implies a reference to the history of art as a history of declarations and manifestos. As we know, what an object can mean depends on previous attributions of meanings, their distortions and shifts. Seen in this way works of art not only represent fragments of a historical text - like the words of a sentence that derive their meaning from the entire sentence - but they define the act of looking at them and hence their meaning also as a way of looking that has been filtered and conditioned through interpretive texts. Looking at art is thus a process of recognition accompanied by irritations that at one and the same time irritates our view of history as we already know it and reveals the act of looking as a way of acting that involves speech acts(1). The speaking of the object that involves its own discussion is reflected in the spectator, forcing him into a debate with himself: a justification of the objects he is faced with or else their condemnation.

Accepting the interrelationship of art and interpretation as a fabric of texts not only means determining the concept of art on the basis of the texts, but also understanding the concept of the text on the basis of art, just as the objects placed into the context of art in turn modify that context. It is therefore necessary to break open the one-dimensional understanding of the text which perceives that which has been written as "the other", as something that is the opposite of art and views this fact as a latent threat to the practice of art. Starting from Hegel's melancholy complaint that reflecting about art had replaced or debased art itself, all the way to the formalistic art history taught at universities that still views texts with suspicion as a potential betrayal of the "beautiful", a misplaced skepticism of language has established itself and stubbornly persevered which still passes off the resigned speechlessness towards art as a protection of artistic authenticity.

To define art and its experience as an interlinked system of texts is not tantamount to a transformation and dissolution of art objects into their own theory or their appropriation as visual documentation, but reveals the attribution of meaning and the mechanisms of these strategies as a process which is itself part of the content of art. It also means quite purposefully bringing the interpretations as a sum total of concepts into collision with art as that which is perceived by them, in order to observe the impact and the shifts that are thereby set in motion and to describe them. The "reflection" addressed by Hegel has long become a component of that which has been reflected about, thus dissolving the substantialist concept of art and with it that of "reflecting" about it. The deconstructionist way of thinking has exposed the old dualism as an art system of stationary and rigid units and replaced it with a system of mobile components that follow the movement of art, within which the linear sequence of tokens of that which they refer to has become a reversible and circular relationship.

The art presented here in turn incorporates elements of language

and writing. It addresses the mechanisms of language by means of images and objects, thus putting them up for discussion. Circularity and reflection have therefore been inscribed into each of these works in their own individual ways.

a

In his works Manfred Erjautz refers to the system of binary bar codes which can also be described as an instrument for eliminating the sensual quality and a vehicle of an equalizing standardization. These codes, familiar to us from our everyday interchange of data and payments, reveal the process of labeling to be one of encoding. Their connection to the military sphere derives from this function of camouflaging and the need for decoding. While the omnipresent patterns of bars reveal the content to be pure form they yet claim to exist merely for the sake of the content.

When in Erjautz' works the material, the date of creation or the title are "quoted" in binary form in the actual shape of the art object, signifier and signified collide in a vortex of tautology, invalidating the functionalism of mere labeling in order to create their own text as an autonomous object. As material objects Erjautz's works possess the sensual quality and fullness, the lack of which characterizes the existence of the concepts. In their wordless way they express the deception of language and speak of it in images. In them the process of labeling and designating appears to be suspended, as it were forgotten, and turned inside out so as to make it visible.

In Erjautz' work entitled "In Front Of" the surrounding space is reflected by the metal blades, as though it were turned into the inside of the rotating object. In their concurrence, the disappearance of language in the object and the reflections that constantly disappear in the rotating movement, define our way of looking at works of art as a process akin to reading: It is only the eyes which follow the moving object that can decode the meaning of the continuous text. The latter's fabric consists of the reflecting metal and the empty intervals in between that together create a single "surface". The shape inscribed into it, consisting of solid form and empty space, shows the disparity of the elements to be a precondition of their sense-creating coexistence.

In another group of Erjautz' works, in which the encoding is done by means of strips of rubber, this dialectic is supplemented by the close interlinking of solid frame and pliable material. The rubber strips hanging down derive their stability and configuration from the frame which they in turn envelop. Thus the cloaking of ideas in language finds its visual expression in the transformation of language into visual codes.

A work like "Source Under Cover" openly expresses the fact that language is, as it were, kept covered up in the work of art. However, the meaning of words cannot be described as a mere

transformation into a visual shape. Instead the object reveals the impossibility of transformation and the specific intervention whose structure constitutes the meaning of designations and titles. In this sense every title of a work is captive to the object it refers to, just as the object itself is involved in the title. It is thus always and inescapably hidden. "Source Under Cover" addresses this fact, immediately falling prey to it in order to redefine itself in the shape of the object: as the story of the relationship of the frame of a chandelier covered by strips of rubber, which in turn hides in itself the story of its origin and its former utilization. It is in this network of covering up that the object becomes freely and clearly visible.

b

Part of the procedure of exhibiting is the preceding investigation of the exhibition space and the analysis of its structures. Structures in this sense comprise both the architectural situation with its specific features and the invisible ideology of such spaces, i.e. the meanings given to them by their respective institutions.

In this general context Richard Hoeck's work for the present exhibition has the status of a specific analysis of the exhibition space and a visual intervention. The latter is expressed by means of the delicate, parallel incisions that the artist ordered to be made in the dividing wall between the exhibition booths. In this way a Janus-faced work of art, at the same time pictorial and sculptural, has been created that can be attributed neither to a single art medium nor to a single participating country. In a sense it is a work of art that is both direct and indirect, depending on which side, in which booth, we are standing. If we get close enough the incisions also permit us to look through them. They can thus be seen as both a precisely structured picture and an instrument to structure another picture behind it. One could see in the sparse manipulation, in the subtle formation of the fine, parallel lines in the wood and the position of the wooden wall in the room an intended disturbance of its conventional function and interpret the incisions as visual models of a deconstruction of the act of exhibiting by means of cutting apart that which is to be exhibited, thus revealing the act of exhibiting objects and excluding others as a phenomenon of interpenetrating projections. For it is generally true that the walls of the exhibition halls and the limits of the duration of the exhibition also function as metaphorical brackets and thresholds which lead the very idea of a continuum ad absurdum while excluding the objects exhibited from the time-space-continuum. Since they interrupt the ordinary and everyday in order to stage a particularly marked-out time-space, they make it altogether impossible to speak of ordinary things at all. Eyes conditioned by the exhibition cannot help relating that which is outside the exhibition to that inside. Recognizing exhibitions as a function of deviating from the ordinary implies the possibility of a reversal namely to see the ordinary as a function of deviating from the exhibition, thereby canceling its ordinariness, i.e.

recognizing it as another way of being exhibited. Viewed in this way, all exhibition halls have transparent walls through which the interior is connected to the exterior in such a way that the analysis of that which is inside derives its full meaning only from a simultaneous consideration of that which is outside.

All art is based on this fact; it derives its seriousness from the logic of this process. Hoeck acts in this awareness, he addresses the mechanism of exhibiting not by placing objects into the exhibition space but by pointing up the structure of this space itself - both its physical and its ideological structure - by means of subtle interventions. He intervenes in the architectural surrounding with a visual action that becomes a yardstick - all of this in the awareness that in the final analysis any moderation in intervening will reflect back on the action taken, defining it all the more clearly and impressively in its function as an art object.

c

Any text analysis reveals the dependence of the meaning of concepts on historical situations and local ideology as the entrapment of language in time and space. Within this system of coordinates concepts are always both the result of processes and their renewed creation. By analyzing and explaining them one pushes them as an instrument of one's own interest into an uncertain future. It is not possible to write their history without simultaneously betraying them to history. In their structure concepts seem comparable to hinges, since at the same time moved and moving, they are embedded in their particular space and time, constantly opening and turning around their semantics that are attached to both.

When Matta Wagnest operates with concepts dealing with ideas of time and place, she follows this mechanism of concepts, bringing it from its subconscious existence to the visible surface. The opening up of language is addressed to a public that has to concern itself with the works that fill the urban spaces and exhibition halls. The idea of the public space as a social and collective shell is questioned, since in the course of considering the concepts exhibited, this public space - both the banal space of the city and the pseudo-sacred space of the institutions devoted to exhibitions - reveals itself to be also the private and intimate space of the viewer. For the words placed in this space serve not only the purpose of communicating with others, but also one's own recollection in comparison to that which is outside of it. These two are interrelated and each is threatened by the other.

The crystallization of words in the image preserves them from extinction and resurrects that which had been extinguished. However, as this reveals itself in words that name the momentary, that which has already passed or has not yet happened, that name the ephemeral and absent as a presence, in the course of looking at it a recognition mingled with displeasure takes place. The visible concepts show themselves to be hinges that allow us to sum up past experiences and project

them upon the future while laying down private recollections in the collective medium of writing.

Since the meaning of writing is derived from its place it also describes the meaning of these places. It can do so even without any topographical explanations, in an indirect way that circum-scribes the places.

When Matta Wagnest operates with ground plans in order to point up the importance of buildings she brings this latent fact to the visible surface and the mechanisms effective in the concepts emerge from the ground plans. In this regard sequences of letters and the lines of a ground plan are analogous systems, since both refer to visibility in a similar way: Because the words are not identical with the things they designate, they don't show us anything. But they are telling us and so they enable communication. The loss of concrete sensual form in the ground plans involves a gain in clarity and transparency of the whole and with it the revealing of relationships.

These revelations by means of a loss show themselves from their subversive side in her work entitled "No Comment". The painted letters repeat the encoding function inherent in any system of writing by means of a meta-encoding that brings the letters contained in the concept of "human rights" into alphabetical order, thereby encoding it. Through their scrambling and distortion these letters depict persecution and violation in a form that refrains from any unambiguous statement and makes "no comment". Beyond that, however, the work addresses the fact of exhibiting as both a presentation of that which is otherwise hidden and the system of signs that is used for it. The system of signs basically documents its own history, in which, however, all other histories can be depicted by means of images.

d

The process of exhibiting begins with the invitation to the artist to participate in an event that while being singular as a specific event, yet takes place in endless repetitions as an institutionalized ritual. Heimo Zobernig decided to participate with a billboard, thus exhibiting a medium whose function it usually is to impress an event or product classified as singular onto our consciousness by repeated appearances, in order to entice us to participate or to buy. The relationships between exhibiting and putting up posters, between art and poster, could be described further: for example, by reminding us that posters themselves are an art form whose history testifies to the development of printing techniques, typography and lay-out as well as to their appropriation, or simply by the fact that exhibitions, too, can be announced by posters.

Zobernig, however, exhibits the poster as such, thus bestowing upon it the status of being unique, of a singular object that seems to contradict the intentions of the poster as an advertising medium. In addition this "poster" and its wall are condensed into a "billboard" and thus into a three-dimensional object within the surrounding space, in this way foiling the

appearance and function of those posters that "exhaust themselves" as a fleeting scream, an insubstantial message to hurried passers-by in the infinite outside space. Furthermore the letters and concepts printed on it defy a poster-like superficiality and the usual demand for marketability and agitation. Thus looking at Zobernig's "poster" implies a description of the other posters, entering into a circular system in which the one "poster" constantly depicts itself in the others and the others depict themselves in the one, defying any polarizing confrontation. In this rotating field of reference the concept of the content of a work of art defies unambiguousness, for while the "poster" communicates content through its text it is itself a content communicated by the posters. As we have said above, their effectiveness consists of interlinking reproduction and singularity in a unique chain of repetitions. The fact that both, repetition and that which is singular, always coexist in a circular relationship, has been pointed out by Rosalind Krauss(2). What was singular for a romantic view of the landscape were those moods observable in nature that had been described and analyzed before and were thus expected. It would not have made sense to describe them as singular unless one knew what one was talking about. In their relationship to one another the posters and Zobernig's "poster" are evidence of the same mechanism.

Like any art object, Zobernig's "billboard" shown in the exhibition reports on the history of its medium and - as an object inside a building - places itself somewhat outside of it. This distancing declares the exhibition to be an interruption serving a re-cognition - also a recognition of a state of the world expressed in the text of the "poster", in the confrontation of a single word with symbol, word or sentence, or even the token of the symbol, word or sentence, but rather the production or issuance of the symbol, word or sentence in the performance of the speech act. To take the token as a message is to take it as a produced or issued token. More precisely, the production or issuance of a sentence token under certain conditions is a speech act, and speech acts (of certain kinds to be explained later) are the basic or minimal units of linguistic communication.", John R. Searle, Speech

a b c d YAZILI

Bir nesnenin, bir sanat yapıtı olduğunu söylemek, bildiriler ve bildirgeler tarihi olarak, sanat tarihi ile ilişkisini sezindirmektir. Bildiğimiz gibi bir nesnenin ne anlama gelebileceği, o nesneye daha önceden yüklenen anlamlara ve bu anlamların çarpıtılıp kaydırılmasına bağlıdır. Sanat yapıtları, bu bağlamda değerlendirilirse, tıpkı bir cümledeki sözcüklerin, anlamlarını, cümlenin bütününden almaları gibi, sanat yapıtları da, yalnızca tarihsel metinlerin bir bölümünü temsil etmekle kalmayıp, onlara bakma eylemini de tanımlar. Böylece, anlamları yorumlayıcı metinlerin süzgecinden geçirilerek koşullandırılmış bir bakış açısını da içerir. Bu nedenle, sanata bakış, tedirginliklerin eşlik ettiği bir tanıma sürecidir. Bu tedirginlikler, aynı zamanda bizim tarihe bakış açımızı da tedirgin eder ve bakış eylemini konuşma edimini içeren bir oyuna dönüştürür (1). Nesnenin konuşmasının getirdiği kendi tartışması, izleyiciye de yansır ve kişinin kendisiyle tartışmasına yol açar. İzleyicinin karşı karşıya geldiği nesnelere haklı çıkarılması ya da mahkum edilmesi söz konusu olur.

Sanatın karşılıklı ilişkisi ve metinlerin dokusu olarak yorumlanması kabul edilirse, bu olgu, yalnızca matine göre sanat kavramını tanımlamak kadar, metin kavramını da sanata göre tanımlamaya yarar; tıpkı sanat bağlamında ele alınan bir nesnenin, söz konusu bağlamı değiştirebileceği gibi. Dolayısıyla metnin tek boyutlu anlaşılmasını yıkmak gerekir. Bu anlayış "öteki" olarak yazılanın, sanatın tersi olarak algılanmasına ve bu olgunun, sanat uygulamasına karşı geç kalmış bir tehdit olarak

görülmesine neden olur. Hegel'in sanat üzerine düşünme olgusunun, sanatın yerini aldığı ya da sanatı küçük düşürdüğü biçimindeki melankolik şikayetinden başlayarak, üniversitelerde öğretilen ve metinleri hala kuşkuyla değerlendirerek, onları "güzel"e olası ihanet olarak ele alan biçimci sanat tarihine kadar, dile yersiz bir kuşkuculukla yaklaşılmış ve sanatsal özgünlüğün korunması adına, sanata karşı vazgeçilmiş bir suskunluk ısrarla sürdürülmüştür.

Sanatı ve sanatsal deneyimleri, bir birine bağlı metinler sistemi olarak tanımlamak, sanat nesnelерinin, kendi öz kuramlarına dönüşümleri ya da çözümleri ya da görsel belge olarak mal edilmeleri ile eş tutulamaz. Bu ancak anlam yüklemenin ve bu stratejilerin işleyişinin, sanatın içeriğinin bir parçası olan bir süreç olarak ortaya çıkmasına neden olur. Bu ayrıca, bile bile, yorumları, kavramlar bütünü olarak, sanatla, algılandığı biçimde çarpıştırmak üzere bir araya getirmek anlamına gelir. Bunu yapmadaki amaç, oluşan etki ve geçişleri gözlemleyebilmek ve onları tanımlayabilmektir. Hegel'in göz önüne aldığı "düşünme" olgusu, uzun süredir, üzerinde düşünülenin bir bileşeni olmuş, böylece yerleşik sanat kavramı üzerinde "düşünülen"le birlikte çözülmüştür. De-konstrüktif düşünce biçimi, durağan ve katı birimlerle oluşan sanat sisteminin ikili boyutunu ortaya çıkarmış ve bu olgunun yerine, sanatın hareketini izleyen ve hareketli

bileşenlerden oluşan bir sistem getirmiştir. Bu sistem içinde, gönderme yapılan işaretlerin doğrusal dizisi, tersine dönebilen dairesel ilişkilere dönmüştür.

2

Buna karşılık olarak burada sunulan sanat, yazı ve dil öğelerini de içerir. İmgeler ve nesnelere aracılığıyla, dil işleyişlerini göz önüne alır, böylece onları tartışmaya açar. Dairesellik ve yansıma, her yapıta, kendine özgü biçimde kazanmıştır.

a

Manfred Erjautz yapıtlarında, duyumsal niteliklerin yok edilmesinde ve eşitleyici standardizasyonun sağlanmasında araç olarak tanımlanabilen ikili tabana göre (binary) barkod sistemine gönderme yapar. Günlük yaşamda, bilgi karşılığı yapılan ödemelerden bildiğimiz bu şifreler, şifre yazımını içeren etiketleme süreci olarak karşımıza çıkar. Askeri alanla olan ilişkisi bu gizlilikten ve şifre çözme gereksiniminden kaynaklanır. Barkodların her yerde rastlanan bu düzeni, içeriğin yalın bir biçim olduğunu, ama, yalnızca içerik hatırına var olduğunu iddia eder.

Erjautz'un yapıtlarında, malzeme, yapım tarihi ya da yapıtın adı, sanat nesnesinin asıl biçimi içinde ikili taban formunda "aktarıldığında", gösteren ve gösterilen, tekrarın girdabı içinde çarpışır ve bağımsız nesnelere olarak kendi metinlerini

yaratabilmek için etiketlenmenin işlevciliğini çürütür. Erjautz'un yapıtları, maddesel nesnelere olarak, duyumsal bir nitelik ve dolgunluk taşır. Bunların eksikliği ise, kavramların varlığına işaret eder. Bunlar, sözsüz dünyalarında, dilin aldatıcılığını yansıtarak, imgeler ile konuşurlar. Bunlarda etiketleme ve gösterme süreci, unutulmuşçasına askıya alınmış ve görünebilir kılınmak için tersyüz edilmiştir.

Erjautz'un "Önünde" adlı yapıtında, yapıtı çevreleyen mekân, dönen bir nesnenin iç cidarını anımsatacak biçimde, metal bıçaklarda yansır. Eşzamanlı olarak, nesnede dilin, dönme hareketi içinde de yansımaların sürekli yok olması, bizim, sanat yapıtına bakışımızı, okumaya yakın bir süreç olarak tanımlar. Yalnızca göz, hareketli nesneyi izleyip, sürekli bir metnin anlamını çözebilen gözebilir. Sürekli metnin dokusu, yansıyan metal ve aralarındaki boş aralıkları içerir , bu ikisi ise birlikte tek bir "yüzey" yaratır. Burada boşluk ve doluluktan oluşan biçim, öğelerin eşitsizliğini ve onların duygu yaratma birlikteliklerinin önkoşulu olduğunu gösterir.

Erjautz'un şifre yazımının lastik bantlarla yapıldığı bir başka grup yapıtında bu dialektik, sağlam bir çerçeve ile esnek bir malzemenin yakın ilintisi ile desteklenir. Sarkan bantlar, bir yandan kendi dengelerini ve dış görünümünü çevreveden alırken,

bir yandan da çerçeveyi sararlar. Böylece dildeki örtülü düşünceler, görsel anlatımlarını, dilin görsel şifrelere dönüşmesiyle bulur.

"Örtü Altındaki Kaynak" gibi bir yapıtta ise, dilin, açıkça sanki sanat yapıtıyla örtülü tutulduğu izlenimini verir. Ancak sözcüklerin anlamı yalnızca bir görsel biçime dönüşüm olarak tanımlanamaz. Tersine, nesne, dönüşümün olanaksızlığı ile yapıtın adı ve gösterimini içeren yapısıyla belirli bir müdahaleyi ortaya çıkarır. Bu anlamda her yapıtın adı, nesnesine tutsaktır; tıpkı nesnenin yapıt adıyla ilişkisi olduğu gibi. Dolayısıyla her zaman, kaçınılmaz biçimde gizlidir. "Örtü Altındaki Kaynak" bu gerçeği göz önünde tutar ve kendisini

nesnenin biçiminde yeniden tanımlayabilmek için anında onun kurbanı olur. Lastik bantlarla kaplı avizede ise ilişkiler, bünyesinde kökeninin öyküsünü ve önceki kullanım biçimini saklar. Nesne, ancak, bu örtülü ilişki ağı içinde, özgürce ve açıkça görülebilir.

b

Sergileme işleminin bir parçası da sergi mekanının önceden araştırılması ve yapısının araştırılmasıdır. Yapılar bu anlamda, hem belirgin özellikleriyle mimari durumu, hem de böyle bir mekanın ait olduğu kurumun yüklediği anlam gibi görünmeyen ideolojileri kapsar.

Bu genel bağlam içinde Richard Höck'ün bu sergi için düşündüğü yapıt, sergi mekanının özel olarak incelenmesi ve görsel müdahaleyi içerir. Görsel müdahale, sanatçının isteği ile sergi bölmelerinin duvarlarına bir birine paralel açılan ince yarıklardır. Bu, hem resimsel, hem de heykelsi Ianus- suratlı (çift yüzlü) sanat yapıtı öyle yaratılmıştır ki, ne katılan tek bir ülkeye, ne de tek bir sanat ortamına atfedilebilir. Bir anlamda, hem doğrudan, hem de dolaylı olan bir sanat yapıtıdır. Yapıtı algılamak, bütünüyle hangi yanda ya da hangi bölmede durduğumuza bağlıdır. Eğer yarıklara yeterince yaklaşırsak, aralıklardan öbür tarafı görmek olanaklıdır. Böylece yapıt, ya kesinkes kurgulanmış bir resim ya da arkadaki resmi görmeye yarayan bir kurgu aracıdır. Ahşaptaki bu belli belirsiz çizgi gibi ince paralel yarıklarla yapılan bu medahale ve ahşap bölmenin mekan içindeki konumu, geleneksel işlevi bozma amacı taşır. Ayrıca bu yarıklar, sergilenen yapıtı ikiye kesip

ayırarak, bir eylemin de-konstrüktivist görsel modeli olarak yorumlanabilir. Böylece nesnelere sergileme eylemi ile öbürlerinin dışarıda bırakılması, iç içe geçen bir olgu olarak ortaya çıkar. Sergi salonlarının duvarları ve sınırlı sergi süreleri genellikle mecazi parantezler ve sınırlar olarak işlev görür, bu da sergilenen nesnelere, zaman-mekan sürekliliğinden çıkararak, continuum ad absurdum () düşüncesini doğurur. Bu nesnelere, belirgin bir zaman-mekân oluşturabilmek

için sıradan ve günlük olanı kesintiye uğratması, sıradan nesnelere söz edilmesini bütünüyle olanaksız kılar. Sergi ile koşullanan göz, serginin dışında olanla içindekini ilişkilendirmekten kendini alamaz. Sergiler, sıradan olanları ayırma işlevi olarak tanımlanırsa, bunun tam tersi de söz konusu olabilir. Yani, sıradan olanlar da sergileri ayırma işlevi olarak algılanabilir. Bu da onun sıradanlığını iptal ederek, sergilenmenin bir başka yolu olarak tanınmasına neden olur. Bu açıdan bakıldığında bütün sergi salonları, dış mekanla iç mekanı bağlayan saydam duvarlara sahip olarak görülebilir. Bu bağ öyle kurulabilir ki, içerde olanın çözümlenmesi, bütün anlamını eşanlamlı olarak dışarda olanı düşünmeden alır.

Her sanat bu gerçeğin üzerine temellendirilir; ciddiyetini ise bu sürecin mantığından alır. Höck bu gerçeğin farkında olarak, sergileme işlemini, yalnızca nesnelere sergi mekânına yerleştirmekle değil, mekânın hem fiziksel, hem de ideolojik yapısına da dikkat çekerek, ve belli belirsiz müdahalelerle gerçekleştirir. Ayrıca sanatçı bir ölçü olabilecek biçimde mimari çevreye de görsel bir eylemle müdahale eder. Bütün bunları

sanatçı, son çözümlemede, müdahalede yapılacak her hangi bir hafifletmenin, eylemin kendisine geri dönerek, bir sanat nesnesi olarak işlevini daha net ve etkili olarak tanımlayabileceğinin bilincindedir.

c

Her hangi bir metin çözümlemesi, tarihsel durumlara ve yerel ideolojilere dayanan kavramların anlamlarının, dilin zaman ve mekân içinde hapsedildiğini gösterir. Bu dizgiler sistemi içinde kavramlar her zaman, hem süreçlerin sonucu, hem de yeniden yaratılmasıdır. Kişi, onlaları çözümleyerek ve açıklayarak, bilinmez bir geleceğe doğru kendi çıkarlarının bir aracı olarak sürükler. Onları, aynı anda tarihe ihanet etmeden tarihlerini yazmak olanaksızdır. Kurgularında kavramlar, menteşeyle benzeşirler; aynı anda hem oynadıkları, hem de oynattıkları için kendi zaman ve mekânları içine gömülmüşlerdir. Kavramlar hem zamana, hem de mekâna bağlanan anlamlarıyla sürekli açılırlar ve kendi çevrelerinde dönerler.

Matta Wagnest, zaman ve mekân düşünceleriyle ilgili kavramlarla uğraşırken, kavramların bu tür işleyişlerini izler ve onları bilinçaltındaki varoluş düzeyinden görsel düzleme çıkartır. Dilin açılımının genişletilmesi, kentsel mekân ve sergi salonlarını dolduran yapıtlara ilgi gösteren topluma yöneltilmiştir. Sergilenen kavramlar göz önüne alınırsa, ortak mekân -gerek kentin beylik mekânı, gerekse kendilerini sergilere adayan kurumların pseudo-kutsal mekânları- izleyici için aynı zamanda hem özel, hem de kişisel mekânlar olarak ortaya çıktığından, toplumsal ve ortak kabuk olarak algılanan bu ortak mekân

düşüncesi, sorgulanır. Bu mekana yerleştirilen sözcükler yalnızca başkalarıyla iletişim kurma amacına hizmet etmekle kalmayıp, bunun dışında kalanla kendi anımsadıklarını da karşılaştırmasına neden olur. Bu ikisi hem iç içe bir ilişki içindedir, hem de bir birini tehdit eder.

Sözcüklerin, imgeler içinde netleşmesi, onları tükenmekten korur, tükenenlerin de yeniden canlanmasını sağlar. Ancak, geçmiş ya da henüz gerçekleşmemiş anlık olanı adlandıran ve geçici ya da yok olanı adlandıran sözcüklerde kendini açığa çıkartırken, ona bakış süresi içinde, hoşnutsuzlukla karışık bir tanışıklık da yer alır.

Görünen kavramlar, kendilerini menteşe gibi ortaya koyar; bir yandan geçmiş deneyimleri toparlamaya ve onları geleceğe yöneltmeye olanak tanırken, bir yandan da yazının ortak ortamı içinde özel anımsamaları belirler.

Yazının anlamı, bulunduğu yerden kaynaklandığından, aynı zamanda bu yerlerin de anlamını tanımlar. Bunu, yeri sınırlayacak biçimde doğrudan, hiç bir topoğrafik açıklama olmaksızın da yapabilir.

Matta Wagnest, yapıların önemini vurgulamak amacıyla yapının planlarıyla çalıştığı zaman, bu geç kalmış gerçeği görsel düzleme çıkartır ve yapı planlarında, kavramlar üzerinde etkili olan işlemler ortaya çıkar. Bu açıdan hem harfler dizisi, hem de yapı planının çizgileri benzer biçimde görselliğe gönderme yaptıkları için benzer sistemlerdir. Çünkü sözcükler gösterdikleri şeylerle eş değildir ve bize bir şey göstermezler. Ama bize bir şeyler anlatarak iletişim kurarlar. Yapı planlarında somut duyumsal formun yitirilmesi, netlik ve bütünün saydamlığının

kazanılmasıyla ilgili olup, beraberinde ilişkilerin açığa çıkmasını getirir.

Yitirilen aracılığıyla elde edilen bu açıklamalar sanatçının, Açıklama Yok adlı yapıtında kendilerini altüst edici yönleriyle ortaya koyar. Bu yapıtta boyanmış harfler, her hangi bir yazı sisteminin bünyesinde var olan şifre işlemini yineler. Harf dizileri, şifre ötesi bir işlem aracılığıyla, "insan hakları" kavramındaki harflerin alfabetik sıraya dizilmesiyle elde edilmiş ve böylece şifrelenmiştir. İşkenceyi ve taciz edilmeyi betimleyen bu harfler öyle bir biçimde yeniden dizilmiş ve tahrif edilmiştir ki, sonunda kuşku götürmeyecek biçimde her hangi bir açıklamadan kaçınarak "açıklama yok" der. Ancak, bunun da ötesinde, yapıt, hem aksi halde saklı kalacak bir şeyi, hem de bunun için kullanılan işaretler sistemini göstererek, sergileme gerçeğini göz önüne alır. İşaretler sistemi, imgeler aracılığıyla betimlenebilecek bütün öbür tarihler gibi, temel olarak kendi tarihini belgeler.

d

Sergileme süreci, sanatçının, bir olaya katılması için çağrılmasıyla başlar, ama her ne kadar bu olay, özel bir olay da olsa, gene de kurumsallaşmış bir tören biçiminde sonsuza dek yinelenir. Heimo Zobernig sergiye bir ilan tahtası billboard) ile katılmaya karar vermiştir. Dolayısıyla, sanatçı, işlevi genellikle bir olaya ya da ürüne dikkat çekmek olan ve

tekrarlayan görüntülerle bilincimizde tek olduğunu vurgulayarak, bizi bu olaya katılmaya ya da ürünü satın almaya yönelten bir aracı sergilemektedir. Sergileme ile afiş asma ve sanat ile afiş

9

arasındaki ilişkiler daha da açık anlatılabilir. Örneğin afişlerin, baskı teknikleri, tipografi ve dizgi alanlarındaki gelişmelere ve yaygınlaşmasına bakarak, tarihinin kanıtlanmış ve bir sanat biçimi olarak kabul edilmiş olması ya da sergilerin, afişler aracılığıyla duyurulması gibi.

Ancak, Zobernig, afişleri bu anlamda sergileyerek, onlara tek olma özelliğini kazandırır. Bu bağlamda tek bir nesne olan afişin, reklam aracı olarak amaçlanmasına ters düşer. Ayrıca, bu "afiş" ve asıldığı duvar bir "ilan tahtası"na sıkıştırılarak, içinde yer aldığı mekânda üç boyutlu bir nesneye dönüştürülür. Böylece, sonsuz dış mekânda geçici bir çığlık ve aceleyle koşuşturana önemsiz bir mesaj ileten bu "kendilerini tüketen" afişlerin görünümü ve işlevi bozulur. Daha da ötesi, üzerinde basılı olan harfler ve kavramlar, afiş benzeri bir yapaylıkla pazarlanabilirlik ve tahrik etme beklentisine karşı çıkar. Dolayısıyla Zobernig'in "afişi" başka afişlerin tanımını da sezindirerek bir "afiş"in başka afişlerde, başkalarının da bir afişte kendisini bulması gibi dairesel bir sistem içinde kutuplaşan karşılaşmalara meydan okur. Göndermelerin bu dairesel hareketi içinde, bir sanat yapıtının içerik kavramı, kesin olan

her Őeye karşı çıkar. "Afiş" bir yandan, metin aracılığıyla içeriği iletirken, bir yandan da afiŐlerle iletilen içeriğin kendisi olur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, etkililik derecesi, tıpkıbasımın sıkı iliŐkileri ve kendine özgü bir yineleme zinciri içindeki tekliğe bağlıdır. Hem yineleme, hem de teklik, dairesel bir ilişki içinde her zaman beraber var oluŐu, Rosalind Krauss tarafından açıklanmıŐtır (2). Manzaranın romantik

10

görünümü için tekil olan, doğada gzlenlenen duygulardır. Bu duygular önceden tanımlanmıŐ ve zmlenmiŐ olduklarından zaten beklenebilir. Eğer neden söz edildiği bilinmiyorsa, bu öğeleri tekil olarak tanımlamak anlamsızdır. Aralarındaki ilişkiler açısından afiŐlerle Zobernig'in "afişi" de aynı iŐleyiŐin kanıtıdır.

Her türlü sanat nesnesi gibi, Zobernig'in "ilan tahtası", -bir yapının içindeki bir nesne olarak- bu aracın tarihiyle ilgili sergi raporlarında gösterilir ve kendisini bir anlamda bunun dıŐına yerleŐtirir. Bu uzaklaŐtırma, sergiyi tanımaya yardımcı bir kesinti olarak ortaya çıkar -ayrıca dünyanın durumunun tanınması "afiş"nin metninde, tek bir sözcükle (AMERIKANER) sonsuza dek tekrarlanan bilgi dizisinin karşı karşıya getirilmesiyle ifade edilmiştir.

Dr. Rainer Fuchs

Notlar:

1. Bu kavram J.R.Searle'in tanımından kaynaklanır: "Dilbilimsel iletişim birimi, önceleri varsayıldığı gibi, simge, sözcük ya da cümle hatta simge, sözcük ya da cümlenin işareti değil, ama konuşma edimi gösterisi içindeki simgenin, sözcüğün ya da cümlenin üretimi ya da ortaya çıkışıdır. İşareti bir mesaj olarak almak, onu üretilmiş ya da ortaya çıkmış bir işaret olarak kabul etmektir. Daha açık olarak, belli bir koşulda, bir cümle işareti üretmek ya da çıkarmak bir konuşma edimidir ve konuşma edimleri (belli türleri sonra anlatılacaktır) dilbilimsel iletişimin temel ya da en aza indirgenmiş birimleridir.", John R. Searle, *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge

Üniversitesi Basımevi, 1969, s.16. Bu metinde kavram, sanat nesnelelerini de "işaretler" olarak uygulanmıştır.

2. Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde -A Postmodernist Repetition", *Originality of the Avant-Garde-Rethinking Representation*, New York, 1984 (4. baskı 1989), s.13-29. Sayfa 25'ten alıntı: "Piktöreskin tekilliği için, resmin tekrarı ve öncedenliği gereklidir, çünkü, bakan için tekillik, öyle olduğunun bilinmesine bağlıdır. Bu da ancak önceden var olan bir örnekle olanaklıdır. Eğer pitoreskin tanımı güzelce daireselse, algısal yelpazede her hangi bir anda, tekil olanın çoğul olanı kesinkes doğruladığının görülmesine olanak vermesidir.

