



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA ARŞİV

M. Fatih GÖK

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA ARŞİV

M. Fatih GÖK

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2022

HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA ARŞİV

Danışman: Prof. Hüsnü DOKAK

Yazar: M. Fatih GÖK

ÖZ

Arşiv kavramını sanat pratikleri arasında bir janr olarak ele almak mümkün müdür? Bu tezde arşiv kavramı, saklama, biriktirme, koruma ve sergileme yönleriyle düşünüldüğünde, tarihsel süreç içerisinde ilk olarak nadire kabineleri ile ilişkilendirilmiştir. Akabinde benzer dürtülerle modern sanat müzeleri ve büyük çaplı bienaller gibi etkinliklerle arşiv ilişkisi incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde tarihsel ve kronolojik; ikinci bölümünde ise sanat eserleri ve tez sürecinde yapılan çalışmalar üzerinden konunun kavramsal yönden araştırması yöntemi benimsenmiştir.

Arşiv doğası gereği geçmiş ile ilişkili olduğu için kaçınılmaz olarak hafıza kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Tez kapsamında yapılan çalışmalarla olan bağlantısı ve sınırlılıkları açısından arşiv meselesinin toplumsal hafıza ve hakikat kavramları bağlamında açıklanması amaçlanmıştır. Bu bağlamda arşivin, arşiv olmayan-olamayan (an-arşiv) gibi bir tersten okuma yoluyla anlaşılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Yapılan sanat çalışmalarında görünür olan-olmayan ikiliği içerisinde konumlanan tarihsel verinin doğrudan kullanımıyla arşiv kavramına sanat alanından bir bakış açısı getirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Kurgu, gerçek, arşiv, arşiv sanatı, hakikat sonrası, hafıza, toplumsal hafıza.

ARCHIVE IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF MEMORY AND TRUTH

Supervisor: Prof. Hüsnü DOKAK

Author: M. Fatih GÖK

ABSTRACT

Is it possible to consider the concept of archive as a genre among art practices? In this thesis, when the concept of archive is considered in terms of storage, accumulation, preservation and display, it was first associated with cabinets of curiosities in the historical process. Subsequently, with similar motives, the archive relationship with events such as modern art museums and large-scale biennials is examined. In the first part of the thesis, historical and chronological; In the second part, the method of conceptual research of the subject through works of art and the studies that has been done in the thesis process is preferred.

Since the archive is related to the past by its nature, it is inevitably associated with the concept of memory. It is aimed to explain the archive issue in the context of the concepts of social memory and truth in terms of its connection and limitations with the studies conducted within the scope of the thesis. In this context, it is seen that the archive is tried to be understood through a reverse reading such as non or cannot be an archive (un-archive).

In the art studies that carried out, a perspective from the field of art has been brought to the concept of archive with the direct use of historical data, which is positioned in the duality of visible and invisible.

Keywords: Fiction, truth, archive, archival art, post-truth, memory, collective memory.

TEŞEKKÜR

Tüm bilgi ve tecrübesiyle her ihtiyacım olduğunda bana yol gösteren kıymetli danışmanım Prof. Hüsnü Dokak'a; tez yazım süreci boyunca değerli katkıları ve önerileriyle daha iyi bir tez ortaya koyabilmem için emek sarf eden kıymetli Prof. Cebrail Ötgün ve Dr. Öğr. Üyesi Tanzer Arığ Hocalarıma; tüm yapıcı eleştiri, öneri ve destekleri için Doğ Lütfi Özden ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Örs Hocalarıma; bu zor süreçte hep yanımda olan sevgili eşim Ebrar Kuruçay Gök'e; sevgili aileme; eğitim hayatım boyunca emek vermiş ve hayatıma dokunmuş tüm Hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ARŞİV SANATI	4
1.1. Tarih Boyunca Arşiv-Sanat İlişkisi	9
1.1.1. 19. Yüzyıl ve Öncesi: Nadire Kabineleri, Müzeler ve Galerilerde Arşiv Fikri	9
1.1.2. 1960-1980 Arası Dönem	13
1.1.3. 1980 Sonrası Güncel Çalışmalar	15
2. BÖLÜM: HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ARŞİV	19
2.1. Sahte Gerçek	21
2.2. Görünür Olmayı Görünür Kılmak	31
2.3. Görünür Olanı Sorgulamak	58
SONUÇ	72
KAYNAKLAR	75
EKLER	81
ETİK BEYANI	94
SANATTA YETERLİK ORJİNALLİK RAPORU	95
PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT	96
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	97

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Refik Anadol'un 2021 Tarihli Yerleştirme Çalışması Olan Makine Hatıraları: Uzay Sergisinden Bir Görüntü. Erişim: 18.02.2022.
<https://refikanadol.com/wp-content/uploads/2021/06/Machine-Memories-.008-2400x1350.jpg> 8
- Görsel 2.** Küçük Frans Francken. Sanat ve Nadireler Odası / Chamber of Art and Curiosities. 1636. (Panel Üzerine Yağlı Boya, 86,5 x 120 cm). Erişim: 12.09.2021.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans Francken \(II\), Kunst- und Rarit%C3%A4tenkammer \(1636\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Francken_(II),_Kunst-_und_Rarit%C3%A4tenkammer_(1636).jpg) 10
- Görsel 3.** Pietro Antonio Martini. 1787 Salonunda Sergi / Exposition au Salon de 1787. 1787. (Gravür Baskı). Erişim: 13.09.2021.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Salon du Louvre 1787.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Salon_du_Louvre_1787.jpg) 12
- Görsel 4.** İlk Documenta Sırasında Alman Arabaları ve Ulusal Bayraklarla Fridericianum Müzesi. Erişim: 18.02.2022. <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/becoming-global-from-eurocentrism-to-north-atlantic-feedbackdocumenta-as-an-international-exhibition-1955-1972.html#.YhAh0O5BzfA> 14
- Görsel 5.** Walid Raad. Dürüst Olalım, Hava Yardım Etti / Let's be Honest, The Weather Helped. 1998. (Fotoğraf Üzerine Müdahale). Erişim: 18.10.2021.
<https://www.theatlasgroup1989.org/weather> 22
- Görsel 6.** Ilya Kabakov. Apartman Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam / The Man Who Flew into Space from His Apartment. 1985. (Yerleştirme, Oda ölçüleri: 140 x 300 x 250 cm). Erişim: 20.10.2021.
<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment> 24
- Görsel 7.** Norman Daly. Lihuros Uygarlığı / Civilization of Lihuros. 1972. (Karışık Teknik, Yapıntılar, Sesler, Metinler, Değişken Boyutlar). Erişim: 16.11.2021.
<https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/norman-daly> 25
- Görsel 8.** Georg Paul Thomann'ın mezarı. Erişim: 16.11.2021.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Georg Paul Thomann](https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Paul_Thomann) 26

Görsel 9. Sao Paulo Bienali'nde Taiwan ismini yerleştirme eylemi. Erişim: 16.11.2021. http://www.monochrom.at/thomann/georgpaulthomann---monochrom.txt	26
Görsel 10. Eva ve Franco Mattes. Darko Maver / Darko Maver. 1999. (Yerleştirme). Erişim: 16.11.2021. https://0100101110101101.org/darko-maver	27
Görsel 11. İz Öztat (Zişan). Cennet/Cinnet Haritası, 1915 - 1917 / Map of Cennet/Cinnet (Paradise/Possessed), 1915 - 1917. 2013. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 18 x 25,5 cm). Erişim: 30.11.2021. http://www.izoztat.com/works/a-selection-from-zisans-utopie-folder-1917-1919	29
Görsel 12. M. Fatih Gök. Orada Olmayan Adam / The Man Who Wasn't There. 2016. (Ağaç Baskı, 86,5 x 150 cm)	30
Görsel 13. Hans Haacke. Seurat'nın Modelleri (Küçük versiyon) 1888 - 1975 / Chamber of Art and Curiosities. 1975. (Kâğıt Üzerine Tipografik Baskı, Değişken Boyutlar; 1. Kısım: 59,3 x 69,2 cm, 2-15 Arası: 76,2 x 50,8 cm). Erişim: 21.11.2021. https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/seurats-poseuses-small-version-1888-1975	32
Görsel 14. M. Fatih Gök. Manzara IV - Bütün Mesele Aşk / Landscape IV - It's All About Love. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 82 x 110 cm) .	34
Görsel 15. Pierre Bismuth. Intermezzo A Love Story Filminde Ingrid Bergman'ın Sağ Elini Takip Etmek / Following The Right Hand Of Ingrid Bergman in Intermezzo, A Love Story. (Kromojenik Baskı Üzerine Yerleştirilen Pleksiglas ve Siyah Renkli Gazlı Kalem). Erişim: 19.11.2021. https://djwp.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2013/05/02120905/Document-Journal_Bismouth_Fullbleed_Fashion-Header.jpg	35
Görsel 16. Stanley Brouwn. Bu Taraftan Brouwn / This Way Brouwn. 1961. (Kâğıt Üzerine Çizim, 24 x 32 cm). Erişim: 23.11.2021. https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/gallery/1544/photo/MG_23.jpg	36
Görsel 17. M. Fatih Gök. Manzara VII / Landscape VII. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm)	37

Görsel 18. Ellen Gallagher. eXelento / eXelento. 2004. (Tuval Üzerine Mumlu Kil, Mürekkep ve Kâğıt, 243,8 x 487,7 cm). Erişim: 25.11.2021. https://www.artsy.net/artwork/ellen-gallagher-exelento	38
Görsel 19. M. Fatih Gök. Manzara V / Landscape V. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm)	39
Görsel 20. Sandra Gamarra. Doğal Seçim / Natural Selection. 2009. (Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, Sanatçı Kitabı Her Bir Sayfası 25,5 x 19,8 cm). Erişim: 20.11.2021. https://li-mac.org/publication/natural-selection-1/page/11/#/page/1 .	40
Görsel 21. M. Fatih Gök. Manzara VI / Landscape VI. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm)	41
Görsel 22. Özlem Günyol – Mustafa Kunt. Maddesel Resimler / Materialistic Paintings. 2018 – Devam Eden Proje. (Metal Tozu, 300 g/m ² Hahnemühle Baskı Kâğıdı, 82 x 76 cm). Erişim: 21.11.2021. https://www.artsy.net/artwork/ozlem-gunyol-and-mustafa-kunt-maddesel-resimler-materialistic-paintings-percent-97-cu-percent-25-zn-percent-05-sn-australian-dollar-1-cent	42
Görsel 23. M. Fatih Gök. Kalabalık X / Crowded X. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 84 x 70 cm)	44
Görsel 24. M. Fatih Gök. Kalabalık VII – Sıradan Bir Gün / Crowded VII – An Ordinary Day. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 62,5 x 86 cm)	45
Görsel 25. Christian Boltanski. D Ailesinin Fotoğraf Albümü, 1939 - 1964 / Photo Album of the Family D, 1939 - 1964. 1971. (150 Adet Çerçevenlenmiş Siyah Beyaz Fotoğraf, Her Biri 20 x 30 cm). Erişim: 22.11.2021. https://thumbor.forbes.com/thumbor/711x404/https://specials-images.forbesimg.com/imageserve/5e2ca767a854780006af813c/A-mosaic-of-black-and-white-photographs-from-a-family-album/960x0.jpg?fit=scale	46
Görsel 26. M. Fatih Gök. Kalabalık XI – Sadece Bir An / Crowded XI – Just a Moment. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 84 x 70 cm)	47
Görsel 27. Susan Hillar. Anıt / Monument. 1980. (41 Fotoğraf, Boya, Kâğıt, Bank, Kaset Çalar, Kulaklık, 457,2 x 685,8 cm). Erişim: 22.11.2021. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hillar-monument-t06902	49

- Görsel 28.** M. Fatih Gök. Kalabalık XII – Sessiz Hafıza II / Crowded XII – Silent Memory II. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm) 51
- Görsel 29.** M. Fatih Gök. Kalabalık VIII – Sessiz Hafıza I / Crowded VIII – Silent Memory I. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 61,5 x 99 cm) ... 52
- Görsel 30.** Jeremy Deller. Orgreave Savaşı Arşivi (Birin'in Yaralanması, Herkesin Yaralanmasıdır) / The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All). (Duvar resmi, lif levha üzerine boya, vinil metin, harita, kitaplar, ceket, kalkan, basılı kağıtlar, 2 video ve ses, Değişken ölçülerde).
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12185_10.jpg 53
- Görsel 31.** Azadeh Akhlaghi. Bir Görgü Tanığı Tarafından Serisi / By An Eye-Witness Series. 2013. (Fotoğraf).
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/apr/09/azadeh-akhlaghi-photographer-who-stages-murders-iran#img-5> 54
- Görsel 32.** On Kawara. 16 Mart 1993, Bugün Serisinden / Mar. 16, 1993, From the Today Series. 1966-2014. (Resim: Tuval Üzerine Akrilik; Kutu: Karton Üzerine Bant ve Etiketler, 20,64 x 25,56 x 4,29 cm). Erişim:23.11.2021.
<https://www.sfmoma.org/artwork/93.83.A-C/> 56
- Görsel 33.** M. Fatih Gök. Kalabalık XIII / Crowded XIII. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 56 x 84 cm) 57
- Görsel 34.** M. Fatih Gök. Kalabalık IX – An'lar I / Crowded IX – The Moments I. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 82 x 110 cm) 59
- Görsel 35.** M. Fatih Gök. Kalabalık XVI – An'lar II / Crowded XVI – The Moments II. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 55 x 78 cm) 60
- Görsel 36.** M. Fatih Gök. Kalabalık VI / Crowded VI. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 62,5 x 82 cm) 61
- Görsel 37.** Gabriel Kuri. Kutsal Üçlü (Üç Kopyalı Makbuz) / Trinity (Voucher in Triplicate). 2004. (Elle Dokunmuş Duvar Halısı, 350 x 115 cm her biri). Erişim: 23.11.2021.
<https://i.pinimg.com/originals/b9/4a/e2/b94ae2fad6ac34baf866f219b42eccc0.jpg> 62

Görsel 38. M. Fatih Gök. Kalabalık XIV – Bugünün Anısına / Crowded XIV – In Memory of Today. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 73,5 x 104,5 cm)	63
Görsel 39. Banksy, Çöpteki Aşk / Love is in the Bin. 2018. (Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Ahşap, 101 x 78 x 18 cm). Erişim: 18.02.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Love_is_in_the_Bin	64
Görsel 40. Rirkrit Tiravanija. İsimsiz (Bu Toplumun Günleri Sayılı / 7 Aralık 2012) / Untitled (The Days of This Society is Numbered / December 7, 2012). 2014. (Tuval Üzerine Akrilik ve Gazete, 221 x 214,6 cm). Erişim: 25.11.2021. https://www.moma.org/collection/works/185749	65
Görsel 41. M. Fatih Gök. Kalabalık XV / Crowded XV. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 73,5 x 111,5 cm)	66
Görsel 42. M. Fatih Gök. Ön Sayfa II – 5 Nisan 2021 / Front Page II – April 5, 2021. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 78 x 57 cm)	67
Görsel 43. Hans Peter Fieldmann. 9/12 Ön Sayfa / 9/12 Front Page. 2001. (151 Adet Gazete). Erişim: 29.01.2022. https://www.303gallery.com/public-exhibitions/hans-peter-feldmann10?view=slider#12 ,	68
Görsel 44. M. Fatih Gök. Ön Sayfa III - Linç Başlasın / Front Page III - Let the Lynch Begin. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 88 x 57 cm)	69
Görsel 45. M. Fatih Gök. Ön Sayfa I – Otokontrol / Front Page I – Self-control. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 86,5 x 57,5 cm)	70

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

AİF: Arab Image Foundation

Alm: Almanca

Bkz: Bakınız

İng: İngilizce

İt: İtalyanca

GİRİŞ

Hal Foster seçtiği birkaç sanatçının çalışmalarını analiz ettiği 2004 tarihli *Arşiv Dürtüsü* isimli makalesinde zamanın ruhuna dair bir kavram tespit etmiştir. Makalede, o dönemde yapılan işlerin arşiv ile olan ilişkilerini ortaya koyarken; daha önceden de benzer çalışmalar yapılmış olmasına karşın 90'ların bu sanatının ayırt edici bir niteliği olduğunu söylemiştir (s. 3). Octavian Esanu da 1990'larda bazı ülkelerde *girişimci-sanatçı* diye adlandırdığı yeni bir sanatçı türü doğduğundan bahsetmiştir. "Bu yeni tür, karmaşık bir iş bölümü içinde, ve ağırlıklı olarak dokümanlar üzerinde çalışıyordu" (2014, s. 114) demiştir. Bir diğer önemli metin ise Fransız düşünür Jacques Derrida'nın 1994 yılında Londra'da düzenlenen bir kolokyumda yaptığı konuşmanın kitaplaştırılmış hali olan *Arşiv Humması* isimli çalışmadır. Burada Derrida (1998) arşiv, bellek ve iktidar ilişkilerine değinmekte ve özellikle internet çağının başlangıcına denk gelen o yıllarda, henüz gelişmekte olan sayısal teknolojilerin, elektronik medyanın¹ arşiv üzerindeki etkisinden bahsetmektedir (s. 8-20). Bu tez çalışmasında da bu düşüncelerden yola çıkılarak, çağdaş sanatçıları arşivin olanaklarına bakmaya iten kavramlarla birlikte arşiv sanatı incelenmiş ve tez kapsamında yapılan çalışmalarla olan bağlantısı gösterilmeye çalışılmıştır.

İlk olarak arşiv sanatını tarihi bağlamda incelemek; arşivin kendisi ya da yöntemleriyle ilişkili bu yöntemi anlamak için yerinde olacaktır. Bu nedenle tezin birinci bölümünde geçmişten günümüze uzanan süreçte bu yöntemle ilgili önemli olduğu düşünülen tarihi referanslar araştırılmıştır. Bu bölümde dikey eksenli bir tarihi analiz ile arşiv sanatının çerçevesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Yani tarih açısından olası en uzak referanslardan yola çıkılıp bugüne gelinmiştir. Ayrıca günümüz sanat alanında gittikçe popüler hale gelen veri sanatı, algoritma sanatı ve arşiv sanatı arasındaki kesişen ve farklılaşan alanların tespit edilmesi de önemlidir ve bu bölümde incelenmiştir.

İkinci bölümde ise arşiv sanatının tarihi bağlamı ikinci plana bırakılmış ve yatay eksenli bir araştırma ile sanat çalışmaları üzerinden arşiv-sanat ilişkisinin kavramsal

¹ Özellikle henüz yaygınlaşmaya başlamış olan e-posta teknolojisinin etkileri üzerinden bakıyor Derrida.

boyutu öncelenmiştir. Sanat-arşiv ilişkisi içerisinde bakmanın mümkün olduğu şimdiye kadar yapılmış olan sanat çalışmaları üzerinden geriye doğru bir okuma yapmak gerekirse eğer; arşiv sanatı üretimlerinin iki temel problemi olduğu görülmektedir. Araştırmanın devamında bu iki ana kavram başlığı altında önemli sanat çalışmaları üzerinden konu tartışmaya açılmıştır. Birincisi *hakikat ve hakikat sonrası*²; diğeri ise *hafıza, anı ve bellek* kavramlarıdır. Tez kapsamında yapılan çalışmalar da yine bu kavramlarla ilişkisi açısından incelenmiştir.

Hakikat sonrası kavramı ilk olarak Ralph Keyes'in 2004'te yayınlanan *Hakikat Sonrası Çağ* kitabında açıklanmıştır. Kitapta Keyes (2019), Amerikan toplumundan sansasyonel örnekler vererek, hakikat karşısında yalanın günümüz toplumlarında ne kadar yaygın hale geldiğini gözler önüne sermiştir (s. 65-80). Elbette sanat da bu değişen paradigmadan etkilenmektedir. Bu nedenle özellikle 20. yüzyılın sonlarından günümüze uzanan süreçte sanat üretiminde *sahte belgesel*³ ve *kurmaca hakikat* gibi alternatif gerçeklikler üretme kaygısı taşıyan eserler ortaya çıkmıştır. Bu tavır, bir yönüyle mutlaka hep gerçeklikle ilişkili olmuştur.

Arşiv doğası ve tanımı gereği geçmiş ile ilişkili bir kavramdır. Bir şeyin arşiv olabilmesi için kaçınılmaz olarak *o an*'dan öncesine bağ kurması gerekir. Bu noktada ise arşivin hafıza ile ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Veriye dayalı hakikat-sanat ilişkisi arşivin somut alanıysa eğer; hafıza-sanat ilişkisi arşivin göreceli ve soyut alanını ifade etmektedir. Çünkü nesnelere üzerinden değil; anlatılar, ifadeler, tanıklıklar ve bellekler üzerinden inşa edilmiştir. Bu noktada hafıza, bireysel ve toplumsal hafıza olarak ele alınmıştır. Bu kavramlardan bireysel hafıza, sanatçıların kendi geçmişleri üzerinden sanatlarını inşa ettikleri ve özel olandan evrensel bir anlam yarattıkları alanı ifade etmektedir. Toplumsal hafıza ise, bir şekilde toplumun neredeyse tamamı tarafından görülmüş-duyulmuş fenomenleri ifade etmektedir. Bu

² Post-Truth olarak bilinen bu kavram için Türkçede çeşitli karşılıklar kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları; hakikat sonrası, hakikat ötesi, gerçek aşırı, gerçek ötesi, gerçeklik sonrası, post olgusal ... Kavram üzerine çalışmalar yapan Yalın Alpay (2021) ise *Yalanın Siyaseti* isimli kitabında İngilizcedeki *Post* ön ekinin buradaki kullanımında *önemsizleştirme* anlamı taşıdığı için *hakikatın önemsizleşmesi* olarak çevrilmesi gerektiğini savunmuştur (s. 27). Fakat Post-Truth denildiğinde zihinde kavranan soyut şey *hakikat sonrası* kalıbı ile somut hale getirilirse, kavram bu şekilde karşılığını bulur. Hakikat sonrası kavramı bir arada kalıp olarak kullanıldığında, hakikate dair yeni bir söylemin işaret ettiği anlaşılır. Bu yeni söylem ise önemsizleştirmeyi içerebilir. Bu nedenle bu tezde Post-Truth kavramı *hakikat sonrası* olarak çevrilmiş ve yazının devamında bu şekilde kullanımı tercih edilmiştir.

³ Sahte Belgesel tanımı, Nancy Atakan'ın *Sanatta Alternatif Arayışlar* adlı kitabından alınmıştır.

tezde, seçilen örnek çalışmalarda ve yapılan sanat çalışmalarında özellikle toplum hafızası bağlamında okumalar yapılmıştır.

Hem kendisi hem de yöntemi düşünüldüğünde bugün bir kavram olarak arşiv, sanat alanından bir eleştiri aracı olarak görülebilir. Bu nedenle güncel sanatta kavramlar ve uygulamalar açısından arşiv meselesi araştırılmaya değer görülmüştür. Tez yazımı sürecine paralel olarak arşiv ve onu çevreleyen kavramlarla ilgili eşzamanlı çalışmalar yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalar; arşivin kavramsal arka planının araştırıldığı ikinci bölümde özellikle toplumsal hafıza ve hakikat kavramları bağlamında ele alınmıştır. Bu çalışmalar üzerinden bugünün belki de en güncel ve önemli meselelerine sanat aracılığıyla bir düşünce alanı açmak amaçlanmıştır. Bugün içinde yaşadığımız bilgi toplumunda; yazılı, işitsel, görsel ve sosyal medyanın verileri yoluyla doğru bilgiye ulaşmak ne kadar mümkündür? Hafızanın verilerinin önemi nedir? Gerçek ve kurgusal olanın sınırı nedir? Gerçek göreceli midir ve manipüle edilebilir mi? Sorular elbette çoğaltılabilir.

Arşiv sanatının sınırları ve olanakları üzerine çalışırken amaç salt doküman kullanılan sanatın ve sanat eserlerinin peşine düşmek değil; geçmişin verisinin bugünü ve bugünün verisinin yarını nasıl etkilediği gibi sorunsallar çerçevesinde bir araştırma yapmak ve bu bağlamda çalışmalar yapmaktır. Tez çalışması süresince gerçekleştirilen çalışmalarda teknik, yöntem ve içerik birbiriyle ilişkili olmuştur. Ham olarak verinin kullanım olanakları üzerine düşünme sonucu transfer tekniği kullanılmıştır. Bu yöntem verinin tarihsel ve delil niteliğini kaybetmeden alınıp yeniden üretilmesine ve manipüle edilmesine olanak tanımaktadır. Bu yeniden üretim ve manipülasyon pratiği; eleştirinin, sorgulamanın, hakikat arayışının bir aracı olarak işlev görmektedir. Bu konu seçimi ve arşiv sanatı aracılığıyla, veriden ve kısmen toplumsal hafızadan beslenen ve yine sanat üzerinden toplumsal hafızayı şekillendiren bir olanağın araştırılması mümkün olmuştur.

1. BÖLÜM: ARŞİV SANATI

Güncel Türkçe sözlükte *belgelik* olarak tanımlanan arşiv, “bütün dünyada kurumların gerçek ve tüzel kişilerin faaliyetleri sonucunda meydana gelen, idari, hukuksal, tanıklık, kurumsal değeri olan ya da tekrar kullanılmak üzere üretilen her türlü görsel, yazılı ve data bilgilerinin muhafaza edildiği yerdir” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ar%C5%9Fiv>, Erişim: 06.06.2021). Derrida (2019) ise arşiv kelimesinin köküne inerek şu tanımlamayı yapmıştır; “arşivin anlamı, onun tek anlamı, Yunanca arkheion’dan (çev. ἀρχεῖον, “belediye sarayı”) gelir: Önce bir ev, bir mesken, bir adres, yüksek yargıçların/görevlilerin (magistrat), archontes, buyruk verenlerin/kumanda edenlerin konutu” (s. 173). Sanat alanından bakıldığında iki önemli soru, arşivciliğin ne olduğu ve malzemesinin neler olduğudur. Çünkü sanatçılar ya arşivcinin yöntemlerini kullanmış ya da arşiv malzemelerinden yola çıkarak işler üretmişlerdir.

Rukancı ve Koç’a (2010) göre “arşivcilik arşiv belgelerinin tespiti, düzenlenmesi, belirli sürelerle saklanarak hizmete sunulması ve saklanmasına gerek duyulmayan arşiv materyallerinin ayıklanarak imha edilmesi gibi bir dizi işlemi içeren teori ve uygulamaların bütünüdür” (s. 2). Yani aynı anda seçme, tasnifleme, saklama, koruma ve gerektiğinde sergileme gibi süreçleri barındırır. Arşiv malzemesi ise, 1989 tarihli *Temel Arşivcilik Bilgileri ve Arşiv Mevzuat Düzenlemeleri* başlıklı seminerde “her türlü yazılı evrak, defter, resim, plan, harita, film, plak, ses ve görüntü bandı ve benzeri belge ve materyalin bütünü” (Binark, 1989, s. 4) olarak tanımlanmıştır. Bu bilgiler ışığında özellikle 1960’lardan günümüze sanat üretiminde arşivi tanımlayan evrak, belge, doküman, harita, plan, film, fotoğraf gibi verileri kullanan veya tamamen arşivin tanımındaki nesnelere başvurmasa dahi arşivciliğin yöntemlerini sanat alanına taşıyan bir eğilimden söz edilebilir.

Çağdaş Sanat Eseri Bir Dokümandır başlıklı yazısında Octavian Esanu (2014) dokümanı genel olarak halihazırda ulaşılır olmayan veya varlığı son bulmuş bir şeyin izi olarak tanımlar. Bu nedenle dokümantasyonu yaşam ve ölüm kavramları ile ilişkilendirmiştir (s. 111).

Arşiv, sanat dışı anlamıyla değerli olanı koruma, değersiz olanı eleme yoluyla bir tasnifleme anlamı taşımaktadır. Bu tasnif işlemi bireysel, kurumsal ve resmi olarak farklı şekillerde gerçekleşebilir. Birey arşivleri, gerçek kişilerin çeşitli kişisel amaçlarla oluşturdukları arşivlerdir. Sanatçı arşivleri de örneğin, bu kategoridedir. Kurum arşivleri, ilgili kurumların geçmişi ve hafızasını korumaya yönelik gerçekleştirilir. Müzeler bu arşivlere örnek verilebilir. Resmi arşivler ise devletler tarafından yüzyıllar boyunca kamu ve özel işlerin yürütülmesinde büyük önemi olan faaliyetleri kanıtlamak için biriktirilmiş ve saklanmıştır. Kaydedilen bu bilgiler çoğunlukla mülkiyet hakları, vergilendirme, takvimler, vasiyetnameler gibi verilerdir (Eastwood, 1994, 126).

Arşivin bilim alanında disiplinlerarası bir kavram olarak ele alınmasının tarihi, postmodernizm ile paralellik göstermektedir. “Arşiv teorisi ve pratiğinin belgenin bağlamına ve özgünlüğüne verdiği önemle, postmodernist düşüncenin nesnenin kendisinden çok oluşum sürecine verdiği önem birbiriyle uyum içindedir.” (Durukan, 2019, s. 26)

Fransız düşünür Jacques Derrida, 5 Haziran 1994'te Londra'da düzenlenen *Hafıza: Arşiv Sorunu* başlıklı uluslararası kolokyumda bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma daha sonra 1996 yılında *Arşiv Humması: Freudcu bir izlenim* adı altında İngilizce çeviri bir kitap haline getirilmiştir. Bu çalışmayla birlikte arşiv kavramı ilk defa çekirdek anlamının dışına çıkmış ve tartışmaya açılmıştır. “Bu teorinin önemi, Derrida'nın Freudcu bir bakış açısıyla arşivi yapısöküme uğratarak; arşiv, hegemonya ve güç arasındaki ilişkiye dair yaptığı vurgudur”. (Durukan, 2019, s. 28)

Derrida bu metninde arşivin politik olanaklarını merkeze almıştır. Arşiv kelimesinin Yunanca kelime kökünden⁴ yola çıkarak onu iktidarın ve siyasetin meşruiyetinin bir koşulu olarak algılamıştır. Derrida (2019) arşiv-iktidar ilişkisi için şöyle der; “Hafızayı değilse de arşivi denetim altında tutmaksızın bir politik iktidar olamaz. Etkin demokratikleşme daima şu asli kriterle ölçülür: Arşive, arşivin teşekkülüne ve yorumlanmasına iştirak ve erişim” (s. 172). Derrida 1994 yılında bu konuşmayı yaptığında henüz hakikat sonrası kavramı ortada yoktu. Bu nedenle Derrida *hafızayı*

⁴ Bkz. Sayfa 4.

değilse de diyerek hafızanın önemini arşiv karşısında ikinci plana atıyor gibi görünmektedir. Bugün ise iktidarlar meşruiyet ve devamlılık için toplumsal hafızanın yönetiminin öneminin son derece farkındadır.

Derrida arşivi geçmiş ve gelecek arasında konumlandırmıştır. Bir nesne, yazı veya resim arşivlenmemiş olsa dahi vardır ve muhtemelen de var olmaya devam edecektir fakat arşivleme onun gelecek ile olan ilişkisini belirler (Derrida, 1998, s. 16-17). Yani arşiv geçmiş ile olduğu kadar, örtük bir anlamda gelecek ile de ilgilidir. Neyin arşiv, neyin an-arşiv⁵ olacağı üzerine bu zorunlu seçimler nedeniyle, Derrida'nın da işaret ettiği üzere arşiv kavramı kaçınılmaz olarak politiktir.

Debord'a (2016) göre ise "Yazıyla birlikte, artık canlıların dolaysız ilişkisine taşınmayan ve bu ilişkiye aktarılmayan bir bilinç ortaya çıkar: *kişiliksiz bir hafıza*, toplumu yönetmenin hafızası. 'Yazılar devletin düşünceleri; arşivler ise hafızasıdır'" (s. 109). Bu bağlamda arşiv, hafızadır. Devletler açısından kökleri oluşturma, var olma ve tarihsel meşruiyetin aracıdır.

Arşivi kuramlaştıran düşünürler, yazarlar, sosyologlar ve felsefeciler içerisinde sadece Hal Foster arşivin bir sanat türü olarak dikkate alınması gerektiğini savunmuştur. Foster 2004 tarihli *Arşiv Dürtüsü* isimli makalesinde Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Sam Durant gibi sanatçıların 1990'ların sonlarında yaptıkları çalışmalar üzerine bir inceleme yapmış ve onları arşiv sanatçısı olarak nitelmiştir. Foster'a (2004) göre, daha önceden de benzer çalışmalar yapılmış olmasına karşın 1990'lı yıllardan itibaren oluşan bu arşiv dürtüsünün ayırt edici bir karakteri vardır ve bu durum onun başlı başına bir eğilim olarak kabul edilmesi için yeterlidir (s. 3). Foster'ın işaret ettiği arşiv sanatının bu ayırt edici özelliği; malzeme, biçim ve teknikten bağımsız olarak kavramlar, yöntemler ve yaklaşımlar ile ilgilidir. Çünkü videodan fotoğrafa, yerleştirmeden resme, dokümandan nesnenin kendisine kadar her şekilde arşiv sanatı ile bağlantı kurulabilir. Arşiv sanatının kavramları

⁵ Zaynep Sayın An-Arşiv kavramını şöyle açıklar; "Arşiv sözcüğünün içinde arche var, kök var, baş var, başlangıç var, kendi yol açtıkları üzerinde kayıtsız şartsız hâkim olan ilksel ilke var. An-arche'de ise tam da bunun reddedilişi var, an-arşiv de aslında bunun ne olduğunu sorgulayan bir önerme" (akt. Sıldır, 2017).

hakikat, hakikat sonrası, hafıza, tanıklık gibi geçmiş, tarih ve gerçeklik ile bağlantılı kavramlardır.

Arşiv üzerine erken dönem önemli teorilerden biri Michel Foucault'nun Bilginin Arkeolojisi kitabına dayanır. Kitapta Foucault arşivi sözün dış görünüşünü belirleyen, belirli bir dönemin belirli ifadelerini yapılandıran bir sistem olarak tanımlamıştır (Foster, 2017b, s. 89). Arşiv bu tanımlama sonrasında, nesnelerin ya da dokümanların depolandığı yer anlamındaki temel tanımının yanı sıra bir düşünce sistemi olarak görülmeye başlanmıştır. Veli Urhan, Foucault'nun Bilginin Arkeolojisi kitabının sunuş yazısında Foucault'nun arşiv tanımını şöyle özetler;

Foucault ne bir medeniyet tarafından koruma altına alınmış metinlerin tamamını ne de bu medeniyetin yıkımından kurtarılabilmiş kalıntıların bütünü, arşiv diye tanımlamazken bir kültür içerisinde ifadelerin ortaya çıkışını ve yok oluşunu, olayların ve şeylerin sürekliliklerini, paradoksal varoluşlarını belirleyen kurallar oyununu arşiv diye adlandırır (2011, s. 9).

Arşiv sanatını tanımlarken günümüzde zaman zaman yerine de kullanılan veri sanatı ve algoritma sanatı kavramlarından da bahsetmek gerekir. Veri sanatı, yeni medya sanatının kategorilerinden birisi olarak tanımlanabilir. Genellikle büyük veriden yola çıkılarak yapılan işlerde yapay zekadan da yararlanılmaktadır⁶. Örneğin Refik Anadol, büyük verinin yapay zekâ aracılığıyla işlendiği veri görselleştirme çalışmaları yapmaktadır (Görsel 1). Ouchhh Studio da yine benzer şekilde veri resimleri ve heykelleri yapmaktadır. Veri odaklı bu algoritma sanatında boya ışık; tuval ise mekân, duvar veya herhangi bir yüzeydir. Arşiv sanatı için ise aslında bugün hala tam olarak adı konmamış bir sanat pratiği denilebilir. Arşiv sanatı daha politik ve kavramsal içeriğe sahipken, algoritma sanatı izleyici deneyimi ve gösteriye daha fazla önem vermektedir. Teknolojiye ve medyuma duyulan hayranlık algoritma sanatı açısından önemlidir.

⁶ Bu tip çalışmalara *algoritma sanatı* da denilmektedir. GAN olarak kısaltılan *Generative Adversarial Networks*, makine öğrenmesi yoluyla dijital görsel verilerden sahte gerçeklikler üretilen bir sistemdir.



Görsel 1. Refik Anadol'un 2021 Tarihli Yerleştirme Çalışması Olan Makine Hatıraları: Uzay Sergisinden Bir Görüntü. <https://bit.ly/3v6ymYy>

Ali Akay, katıldığı bir çevrimiçi seminerde bu konuyla ilgili yapay zekanın sanatının gelecek bilgisinden mahrum olduğunu; dolayısıyla bir bakıma eksik kaldığını ifade etmiştir (kişisel iletişim, 24 Mayıs 2021)⁷. Yani algoritma sanatı geçmişin verilerinden bir çıkarımda bulunabilir fakat gelecek hakkında fikri ve kaygısı yoktur. Gelecek kaygısı insani bir kavramdır. Sönmez (2021) ise, Anadol'un Makine Hatıraları: Uzay sergisinden yola çıkarak kaleme aldığı yazısında toplum hafızasının verilerinden beslenen algoritma sanatı için "Anadol gibi veri sanatçıları tarafından büyüklü küçüklü yerleştirmelerle yararsız, yani sanat haline" geldiğini söylerken ayrıca sanat eserinin teknik üretim araçlarından ibaret hale mi geldiği sorusunu sormaktadır. Algoritma sanatında eser savaş görüntüleriyle ya da doğa manzaralarıyla da beslense, ortaya çıkan sonuç yine etkileyici, büyüleyici ve görkemli bir arayüz olacaktır.

Sonuçta algoritma sanatı büyümlü bir görsellik içerisinde izleyicisini sarmalayan bir deneyim sanatıdır. Bu büyümlü deneyimin dışındaki her şey ister istemez ikinci planda kalmaktadır. Gerçek verilerin kurmaca bir arayüz ile simüle edildiği bu görsel tasarımların kaynağından veri çıkartılsa veya sahte veriler konulsaydı eğer; ortaya çıkan nihai eserde anlamlı bir fark olur muydu? İzleyici bakışında veri nereye

⁷ 24 Mayıs 2021 tarihli *Çağdaş Sanatın Felsefesi* başlıklı çevrimiçi söyleşiden alınmıştır. Afış için bkz. <http://www.gsf.mu.edu.tr/tr/duyuru/ali-akay-çagdas-sanatin-felsefesi-cevrimici-soylesi-50373>

konumlandırılır? Algoritma sanatı verilere dikkat mi çekmekte; yoksa onları kullanarak yok mu etmektedir? Bu sorular, bir anlamda da verilerden beslenen iki sanat pratiği arasındaki farka dikkat çekmektedir.

1.1. Tarih Boyunca Arşiv-Sanat İlişkisi

Kavramlarla ilişkisine bakmadan önce arşiv sanatı hakkında kronolojik bir sıralama ve genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

Sanatta arşiv kullanımına tarih açısından bakıldığında 3 ana bölüm görülmektedir. Bugünün bakış açısından geriye dönük bakıldığında bu tespiti yapmak mümkündür. Bunlardan ilki 1960 öncesi olarak kategorize edebileceğimiz geniş dönemde nadire kabineleri gibi bir çeşit kişisel müze oluşturma fikridir. 1960 ve 1980 arası dönemde üretilen bazı sanat çalışmalarında adı konmamış bir arşiv etkisi vardır. Sanat üretiminde bir belge olarak fotoğraf ya da doküman ile ilgilenmesi 1960'lar ve kavramsal sanat ile öne çıkmıştır. 1980 sonrasında kuramsal olarak arşiv sanatından bahsedilmeye başlanması ise tesadüf değildir. 1980 sonrası sanat üretimlerinin farkı, sayısal yöntemler ve internet kullanımının yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte sanallaşan ilişkiler ve değişen gerçeklik algısıdır.

1.1.1. 19. Yüzyıl ve Öncesi: Nadire Kabineleri, Müzeler ve Galerilerde Arşiv Fikri

Arşivciliği tanımlarken onun biriktirme, saklama veya eleme özelliğinden söz etmiştik⁸. Sanat bağlamında bu dürtü ilk kez, modern müzeciliğin atası sayılan *nadire kabineleri*'nde⁹ gelişmiştir. Arşiv sanatının ilham noktalarından birisi müze pratikleri ise, modern müzenin çıkış noktası da nadire kabinelerine dayanmaktadır. Rönesans sonrası dönemde ortaya çıkan nadire kabineleri, ilginç, nadir, sıra dışı ve

⁸ Bkz. Sayfa 4.

⁹ Diğer tanımlamalar için bkz. Alm. Wunderkammer, Kunstkabinett, Kunstkammer; İng. Cabinet of Curiosities, Cabinets of Wonder, Wonder Rooms; İt. Studioli.

merak uyandıran her türlü şeyin biriktirilmesi ile oluşturulmuş şahsi, yani kamuya kapalı koleksiyonlardır¹⁰ (Görsel 2).

Bu koleksiyonlar müzenin 18. yüzyılda kamuya açılmaya başlanmasına kadar kişisel ve özel olarak gelişmiştir. 15. yüzyılda başlayan coğrafi keşifler ile İngiltere, İspanya, İtalya gibi ülkeler yeni coğrafi keşifler yapmışlardır. Bu keşifler sonucu elde edilen yeni bilgiler sergilenmek istenmiş ve nadire kabineleri bunun yöntemi olmuştur (Gotthardt, 2019). Benzersiz, eşsiz, nadir, biricik olarak görülen bu eserler bu özellikleri nedeniyle değerli görülmüş ve belirli elit kesimlerin uğraşı olmuştur. Bu nadirelerin seçkisi aynı zamanda koleksiyon sahibi için bugünkü anlamıyla benzer şekilde bir nüfuz, zevk ve saygınlık göstergesidir ve aynı tutkudan beslenmiştir ki o da değerli ve benzersiz olana sahip olma dürtüsüdür.



Görsel 2. Küçük Frans Francken. Sanat ve Nadireler Odası / Chamber of Art and Curiosities. 1636. (Panel Üzerine Yağlı Boya, 86,5 x 120 cm). <https://bit.ly/3E97skB>

¹⁰ Artun'a göre nadire kabineleri tam da bu kamuya kapalı olma özelliklerinden dolayı müzeden çok; 20. yüzyılın sürrealist asamblaj, hazır nesne ve enstalasyon sanatına benzemektedir (Artun, 2018, s. 32).

Başlangıçta her türlü nadirenin bulunduğu koleksiyonlar zamanla sınıflandırılmaya başlanmıştır. Modern müzelerde sınıflandırma ilk olarak tabiat ile sanat ve bilim ile estetik arasında oluşmuştur. Nadireler “formlarına göre stillere, ekollere, akımlara, dönemlere tasnif edilir. Nihayet, estetik hiyerarşinin -beğenin- cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulur. Müze mekanına eklemlenerek kademelenir.” (Artun, 2006, s. 61)

Quiccheberg'e göre nadire kabineleri ya da diğer adıyla “wunderkammer”, kendi içerisinde çeşitli bölümlerden oluşur. Artificialia; el yapımı ilk çağ ürünleriyle sanat eserlerini barındıran bölüme verilen addır. Naturalia; bitkiler, hayvanlar ve doğadan gelen diğer şeyleri kapsar. Scientifica bilimsel materyalleri, Exotic uzak ülkelerden getirilenleri ve son bölüm olan Mirabilia ise mucizevi şeyleri içerir (Gotthardt, 2019).

19. yüzyıla gelindiğinde ise modern müzecilik gelişmeye başlamıştır. Artık nadirelerin birey hafızasından kurumsal müzelerin toplum hafızasına geçiş başlamıştır. Modernleşme hareketleri içerisinde ulus devletler gelişmeye başlamıştır. Bu nedenle “artık sıra dışı ve nadir olan ‘eserler’ değil, aksine, temsili olanlar makbuldür.” (Artun, 2006, s. 60)

16 ve 17. yüzyılın nadire kabineleri 18. yüzyılın müze ve galerilerine ilham vermiştir. 1584'te Medici hanedanının koleksiyonu Uffizi sarayında sergilenmeye başlanmıştır. 1743'te ise devlete bağışlanan koleksiyon Uffizi Müzesi'ni kamuya açık ilk büyük müze ve sergi alanlarından yapmıştır.



Görsel 3. Pietro Antonio Martini. 1787 Salonunda Sergi / Exposition au Salon de 1787. 1787. (Gravür Baskı). <https://bit.ly/2YUeutt>

Arşiv sanatının ilk izlerini nadire kabinelerinde aramanın nedenlerinden biri, bu koleksiyonların çeşitli nedenlerle¹¹ kıymetli olduğu düşünülen şeylerin korunma ve sergilenme mekânı olmasıdır. Bazı arşiv sanatı örneklerinde de hem benzer hem farklı şekillerde geçmişin gözden kaçan veya kasıtlı olarak göz ardı edilen verilerinin tekrar ele alınıp gösterilmesi söz konusudur. Benzerdir çünkü, her ikisi de aynı anda hem geçmiş hem de gelecek ile ilişkilidir. Farklıdır çünkü, nadire kabineleri en nihayetinde sadece koleksiyondur ve içerisindeki nesnelere gruplanarak belirli temalar altında oldukları gibi saklanır. Arşiv sanatçısı ise verileri veya nesnelere belirli kavramlar çerçevesinde yeniden ele alır ve gerekirse dönüştürür.

Bir diğer neden ise sergileme pratiklerinde gizlidir. Nadire kabineleri ve devamında kurulan müzeler, eserleri mekânın duvarlarını kaplayacak şekilde sergilemiştir (Görsel 3). Bu yöntem sergilenen eserin mekanla ve birbirleriyle ilişkisinin sorgulandığı 20. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılmıştır. Bu istifleme pratiğinde eserler tek tek değerlendirilir ve birbirleriyle olan ilişkisi gözetilmemiştir. Fakat öte yandan yüksek tavanlı mekânı kaplayan bu eserler izleyicide anıtsal bir etki bırakır.

¹¹ Bu gerekçe geçmişte bir tür imtiyaz sahibi olmayı; güncel sanat uygulamalarında ise geçmişin verileri üzerine çeşitli sorgulamaları içermektedir.

Nadire kabineleri, evrenin nadir nesnelere ile kurgulanmış sıra dışı bir dünyayı imlemektedir.

Modern müzeler ve arşiv ilişkisi hakkında bir diğer önemli nokta da ikisinin de bir seçme, eleme, içeride veya dışarıda bırakma meselesi ile ilgili olmasıdır. Arşiv bir şeyi saklamaya değer görüp, başka bir şeyi elediği anda politik bir hal alır. Müzeler de sergileri için yaptıkları seçimlerde bazı nesnelere sergilemeye karar verirken bazılarını depolarında bırakırlar (Putnam, 2005, s. 26). Arşiv konusunda ise bazı arşivler gizliken bazıları erişilebilirdir. Arşiv sanatı içerisinde sanatçıların zaman zaman taklit ettiği müze pratikleri bu nedenle politiktir.

Nadire kabineleri biriktirme ve koleksiyon dürtüsü ile oluşturulur. Seçilen nesnenin ilginç olması yeterlidir ve geçmişini olmazsa olmaz önemde değildir. Arşiv sanatçıları da zaman zaman bu şekilde sıra dışı nesnelere ve imgelerle; biçim dili olarak benzetmekle birlikte elbette farklı farklı bağlamlarda çalışmalar yapmaktadır. Nadireler ve güncel arşiv sanatı pratikleri arasındaki bu karşılaştırma ilk bakışta anakronik bir yaklaşım gibi görünebilir fakat buradaki amaç arşiv sanatının yöntemlerinin; biriktirme, saklama, seçme, sergileme dürtülerinin tarih açısından ipuçlarını araştırmaktır.

1.1.2. 1960-1980 Arası Dönem

Bu dönemi tespit ederken kesin bir tarih aralığı vermek çok doğru olmasa da burada sanat eserlerinin sergilenme metotlarının sorgulanmaya başlandığı 20. yüzyılın başı ile bilgisayar ve internet çağının başladığı yeni bir kırılma anı olan 1980'li yıllar arasındaki dönem kastedilmektedir.

İşaret edilen bu dönem aynı zamanda bugün çok bilinen büyük çaplı uluslararası sanat etkinliklerinin başladığı dönemdir. Bu etkinliklerin ilk örneklerinden birisi İtalya'nın Venedik kentinde iki yılda bir gerçekleştirilen Venedik Bienali'dir. 1895 yılında dekoratif sanatlar odaklı başlayan bienal, 1907 yılından itibaren ülkelerin kendi ulusal pavyonları ile katılmalarıyla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır.

1913 yılında New York'ta ise eski bir silah deposunda Armory Show sergisi gerçekleştirilmiştir. Sergi Amerikan sanatını etkileyen önemli bir etkinlik olarak tarihte yer almıştır. Avrupalı çok sayıda sanatçının da katıldığı sergide 1600'e yakın eser sergilenmiştir. Serginin arşiv sanatı açısından önemi ise Documenta'ya ilham vermiş olmasıdır.



Görsel 4. İlk Documenta Sırasında Alman Arabaları ve Ulusal Bayraklarla Fridericianum Müzesi.
<https://bit.ly/3sQ3toq>

Documenta sergileri ilk kez 1955 yılında Almanya'nın Kassel kentinde Arnold Bode tarafından düzenlenmiştir. Beş yılda bir gerçekleştirilen bu sergiler daha ilk anda ismi ile bağlamı hakkında fikir vermektedir. İkinci dünya savaşının bitişinden yaklaşık on yıl sonra başlattığı bu sergiler ile Bode Almanya'nın kültür sanat alanındaki itibarını yeniden kazandırmak ve Alman çağdaş sanatının bir dokümantasyonunu yapmak istemiştir (Görsel 4). Esanu'ya (2014) göre ise "Documenta'nın ilk misyonlarından biri, Batı Almanya'nın otoriter geçmişinden kendini kurtarışının kültürel kanıtlarını sunmak ve demokrasi ile serbest piyasanın gelişimini 'belgelemek'ti" (s. 113). Documenta bu bağlamda, arşiv sanatında da olduğu gibi geçmişe yeniden bakma, yüzleşme ve anlamlandırma gibi meseleler açısından önemli bir sanat etkinliğidir.

Daha geniş çerçevede bakılacak olunursa 1900 sonrası sanatın en önemli özelliklerinden biri ikinci dünya savaşı sonrasında gelişmekte olan yeni tüketim toplumunda gerçekleşmiş olmasıdır. Foster (2017b) bu dönemdeki arşiv ilişkisine dair “İngiltere’de Independent Group, Fransa’da sitüasyonistler, ABD’de Rauchenberg ile Warhol gibi sanatçılar, Almanya’da Gerhard Richter ile Sigmar Polke tarafından farklı şekillerde kayda geçirilecektir” (s. 105) demiştir.

1960’ların sonuna gelindiğinde ise artık kavramsal sanat çalışmaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bazı kavramsal sanatçılar arasında da belge kullanımı bu dönemde gitgide önemli hale gelmiştir. “Kavramsal sanatçılar dikkatlerini tekil nesnelere, bunların zaman ve mekandaki ilişkilerine yöneltmiştir” (Groys, 2017, s. 107). Arşiv sanatındaki görüneni aşan bir bağlam yaratma düşüncesi, kavramsal sanatla bu bakımdan benzerlikler taşımaktadır. Arşiv sanatı, kavramsal sonrasının bir üretim pratiğidir denilebilir.

Yine bu dönemde gelişen kurumsal eleştiri pratikleri arşiv sanatı açısından önemli bir işarettir. Bu dönem, 1970’lerin kavramsal sanatı içerisinde, dikkatleri sanat eserinin içsel estetiğinden ziyade sergi alanının fiziksel ve ideolojik etkilerine çeken bir sanat tarzını içermektedir (Wallis, 2005, s.184). Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher gibi sanatçılar bu dönemde sanata yön veren kurumların arkasındaki sosyal ve ekonomik bağlantıları göstermek istemişlerdir. Türkiye’de ise kavramsal sanat kurum eleştirisi olarak değil, daha çok politik eleştiri olarak gelişmiştir. 1970’lerin sonunda ve devamında Cengiz Çekil, Canan Beykal, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz gibi sanatçılar arşiv ile ilgili kavramsal bağlamda çalışmalar yapmışlardır.

1.1.3. 1980 Sonrası Güncel Çalışmalar

1980 sonrası dönemin önemli bir özelliği sanat-siyaset ilişkisinden kaynaklanmaktadır. 1989 yılında Berlin duvarı yıkıldıktan sonra sanat dünyasında da bir paradigma değişimi gerçekleşir. Batının tek merkezli sanat anlayışı karşısında çok merkezli bir döneme girilmiştir. Artık dünyanın her bölgesinden sanatçı ve eleştirmenlerin sesi duyulabilir olmaya başlamıştır. Dünyadaki bu

merkeziyetsizleşme; ulaşım teknolojilerinin zamanla kolaylaşması, dijitalleşmenin yaygınlaşması ve sanal anlamda sınırların ortadan kalması gibi nedenlerle gerçekleşmiştir. Bu durumda 1980 sonrası dönem için en önemli değişimin toplum ve sanat bağlamında *bilgi* alanında gerçekleştiği söylenebilir. Bilgi çağı ise arşiv meselesinin durumunu daha önemli hale getirmiştir.

Türkiye özelinde bir örnek vermek gerekirse, 1990 yılında ilk özel televizyon olan Star TV'nin kurulmasına kadar televizyon yayın anlayışı devlet kontrollü ve tek merkezli olmuştur. Buna yıllar içerisinde yeni kanalların eklenmesiyle birlikte karasal yayın alanında bir demokratikleşme başlamıştır. Bu durumun bir benzeri, bugün son derece güncel olarak hala gelişme aşamasında olan, bireysel internet haberciliği hareketidir. Çeşitli gerekçelerle merkezi kurumlar altında habercilik yapamayan bazı basın mensupları, kişisel sosyal medya hesapları üzerinden habercilik yapmaktadırlar.

Haber alma ve bilgi paylaşımı dışında çok önemli iki değişim daha söz konusudur. Bunlar, bütçeleri devletleri geçen bazı devasa şirketlerin oluşması ve kripto para piyasasının gelişmesidir. Tüm bu gelişmelerden çıkarılabilecek sonuç şudur ki; dünyadaki bu merkeziyetsizleşme hareketi değişen anlamlarda hala devam etmektedir.

Bilginin dağıtımının demokratikleşmesinin getirdiği bazı sorunlar da vardır. Bunlardan bazıları; bilgi kirliliği, dezenformasyon, yalan haber ve linç kültürüdür. Bu ortamda gelişen arşiv sanatı ise; kurum, politika, iktidar eleştirisi ve hakikat arayışı¹² gibi konular çerçevesinde şekillenmiştir. Bu kavramlar arasında dezenformasyon, yalanın tersine bir miktar hakikat taşımak zorundadır. Dezenformasyon hakikatin kötü kullanımüdür (Debord, 2016, s. 196-197). Hakikatten yola çıkılarak aldatmayı içerir.

1990'lı yıllarla birlikte arşiv alanında yaşanan en önemli değişim dijitalleşmedir. Foster'a (2017b) göre henüz sonuçlarını kestiremediğimiz ve halihazırda içinde

¹² Özellikle son yirmi yılda artan, yazılı-görsel ve sosyal medya bilgi ağının *hakikat sonrası* kavramı gibi.

yaşadığımız dönemde; elektronik enformasyonun yol açtığı yeni bir arşiv ilişkisi söz konusudur (s. 105).

Arşivler yakın zamana kadar fiziksel alanlarla sınırlı iken, yeni olanaklarla birlikte sanal ortama da taşınmaya başlamıştır. Bu durum kuşkusuz, sanat açısından yeni olanakların da kapısını açmıştır. Örneğin, hafıza üzerine yeniden düşünmek ve geçmişin kayıp, bastırılmış bilgisini yeniden ele almak gibi. Bilgiye erişim konusundaki teknolojik gelişmelerin bir dezavantajı da olmuştur ki o da unutmamanın da hızlanmasıdır. Bilgiye hızlı ve kolay erişim düşüncesi, bilginin değerinin önemsiz görülmesine yol açmaktadır. Ayrıca bir bilgiyi hatırlamak için olduğu kadar unutmak için de kaydeder insan. Cep telefonunda yapılacaklara dair notlar tutulur örneğin; onu zihinden silip bir süre unutmak için.

Hal Foster bu dönemde yeni dijital olanakların sanat üzerindeki etkisini incelerken Walter Benjamin'in fikirlerinden yararlanmışır. Benjamin 1935 tarihli *Teknik olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* isimli yazısında dijital olarak tekrar tekrar üretilen sanat eserini tartışmaya açmıştır. Benjamin'e göre dijital kopyalar çağında artık sanat eserinin *halesinden* söz edilemez fakat bu durum aynı zamanda yeni olanaklara da imkân tanımaktadır (Harrison ve Wood, 2011, s. 558). Foster (2002) ise elektronik kopyalar yoluyla sanat eserinin halesinin ortadan kalkmadığını, aksine arttığını iddia etmektedir (s. 94). Yani bugün bir sanat eseri kopyaları aracılığıyla ne kadar çok görülür ve beğenilirse, bu durum onun sanat değeri için iyidir. André Malraux de buna yakın bir şekilde mekanik reproduksiyonun orijinalliği sadece aşındırmakla kalmadığını, onu aynı zamanda inşa ettiğini ifade etmiştir (Foster, 2002, s. 91).

Arşiv sanatı için 1960'lardan itibaren önemli ipuçları bulunan, özellikle 1990'lardan günümüze uzanan bir güncel sanat pratiği denilebilir. Arşiv-sanat ilişkisinde iki kavram özellikle öne çıkmaktadır. Bunlar hakikat ve hafıza kavramlarıdır. Arşiv kuramı kaçınılmaz olarak öncelikle geçmişle ilgili olduğu için, en başından beri hep hafıza ile ilişkilendirilmiştir; fakat 21. yüzyılın başından itibaren yeni bir bağlam daha ortaya çıkar ki o da *hakikat sonrası* kavramıdır. Tarihsel bağlamda kısa bir girişin ardından tezin ikinci bölümü olan *Hafıza ve Hakikat Bağlamında Arşiv*'de, sanat

eserleri ve yapılan çalışmalar, toplumsal hafıza ve hakikat sonrası kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

2. BÖLÜM: HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ARŞİV

Hakikat meselesi üzerine düşünmek bugün tarihte hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiştir. 1980 sonrası internet teknolojisinin yaygınlaşması ile birlikte bugün insanlar arası ilişki ağı radikal değişikliklere uğramıştır. Kuşaklar bağlamında bakacak olursak eğer; x kuşağı olarak adlandırılan 1965-1980 yılları arasında doğan kişilerin bir bölümü bu geçiş dönemine şahit olmuştur. 1981-1995 yılları arasında doğan Y kuşağı ise geçiş dönemini yaşamış ve yaşamaktadır. Son olarak 1996-2012 yılları arasında doğmuş olan Z kuşağı ise bu gerçekliğin içerisine doğmuştur. Dönemler arası kuşak kategorizasyonu zaman zaman tartışılan bir konu olsa da; bir neslin, kendisinden öncesiyile arasındaki gerçekliği kavrama anlayışı farkının son yıllarda arttığı aşikardır.

Sanat bağlamında bakıldığında elbette sanatın en ilkel arzusu dahi gerçeklik ile ilgilidir. İlkel mağara resimlerine bakıldığında dünyevi gerçeklik ile baş etmeye çalıştıkları görülür. Bundan yaklaşık 40 bin yıl öncesine tarihlenen duvar resimlerinde ilkel insan günlük yaşam pratiği olan av sahnelerini ve hayvan imgelerini resmetmiştir. Bu resimleri yapma amacının bu varoluş savaşında doğaya üstünlük kurma mücadelesi olduğu düşünülmektedir (Gombrich, 2007, s. 42). Fakat özellikle ikinci dünya savaşı sonrası modern dönemde sanatın gerçeğinde önemli kırılmalar olmuştur. Burada üç önemli durum söz konusudur; kronolojik olarak bakılacak olunursa ilki fotoğrafik görüntüleme teknolojileri, diğerleri ise gelişen-yaygınlaşan internet kullanımı ve son olarak yapay zekadır.

Hakikat sonrası dönemin daha erken işareti belki de Guy Debord'un ilk kez 1967 yılında basılan Gösteri Toplumu isimli kitabında verilmiştir. Kitapta Debord (2016), "bugün sahte her yerde doğrunun yerini almaktadır" (s. 201) der. Yine Feurerbach'tan aktardığı; "Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için *kutsal* olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise *hakikattir*" (akt. Debord, 2016, s. 33) sözleriyle hakikatin önemsizleşmesinin ilk basamağı olarak yanılısamaya işaret etmektedir. Bunun akabinde *gösteriyi yalanlar* takip edecektir.

Bugün gelinen noktada son durum gerçekliğe dair algımızın bulanıklaştığı-birbirine karıştığı yeni bir çağı işaret etmektedir. Bu yeni gerçeklik Oxford Sözlüğü tarafından 2016 yılında yılın kelimesi olarak seçilen Post-Truth olarak adlandırılmıştır. Kelime Ralph Keyes'in ilk olarak 2004 yılında yayınlanan ve 2017 yılında Türkçeye *Hakikat Sonrası Çağ* olarak çevrilen *Post-Truth Era* adlı kitabı sonrasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bugün kitleler artık bilgiyle değil, modayla (düşünce anlamında) ve belki de safsatayla hareket etmektedir. Olgusal olanın yerini algısal olan almıştır artık.

Günlük hayatta insanlar arası diyalogların üçte ikisinin aldatmaca içerdiği ve en çok söylenen yalanın 'Nasılsın?' sorusuna verilen 'İyiyim' cevabı olduğu (Keyes, 2019, s. 15) düşünülürken; yalanın tek bir boyutu olmadığı, çeşitli katmanlardan oluştuğu söylenebilir. Yalanın zararları, zararlı olup olmadığı, hatta yararlı olduğu yönünde çeşitli önemli görüşler bulunmaktadır. "1) Yalan söylemek yanlıştır, nokta (Augustinus, Wesley, Kant). 2) Duruma göre değişir (Montaigne, Voltaire, Bacon). 3) İyi bir yalan için söylenecek çok neden vardır (Machiavelli, Nietzsche, Wilde)" (Keyes, 2019, s. 40). Bu açıdan bakıldığında yalan çok katmanlı bir meseledir ve kötü bir durumdan kurtulmak ile başkasına zarar vermek için yalan söylemek gibi dereceleri vardır.

Hakikat sonrası kavramı ise yalanın bu kadar yaygınlaşması sonucu değil; artık insanların ve hatta özellikle politikacıların aleni bir şekilde ve utanmadan, pervasızca yalanlar söylemesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yalan söylemek genellikle hoş karşılanmayan bir durumdur fakat bugün "yalanların samimiyetle çelişmediği bir çağ" (Mcintyre, 2019, s. 15) da yaşamaktayız. Kavram özellikle politika alanında Post-Truth politics şeklinde kullanılmaktadır. Bu durum 2000'lerin başından itibaren politika ve siyasetin yalan ile olan ilişkisinden gelmektedir. Burada yalan, politikacıların sıkıştığında *uydurduğu* bir şey değil; olgusal olan şeylerin kasıtlı olarak çarpıtılmasıdır. Kitleleri etkileme ve yönlendirme gücüne sahip olan politikacıların zaman zaman kendilerinin de inanarak uydurduğu bu spekülasyon söylemler hakikat sonrası dönemin önemli bir işaretidir. Tartışmalı bir konu¹³

¹³ Tabi ki her zaman tartışmalı bir konu olmak zorunda değildir bu söylem. Bazı bilimsel olgular çeşitli gerekçelerle desteklenen karşıt söylemler nedeniyle bir anlamda sürünceme içerisine girer. Örneğin iklim krizi gibi bilimin *yüksek olasılıkla* gerçekleşecek olan felaketlere dair uyarıları açıkça küresel

toplumun yarısının desteklediği bir politikacı tarafından net bir söylemle ortaya konulduğunda ve bu söylem geniş kitleler tarafından kabul edilip onaylandığında hakikate dair olan şey bu noktadan sonra artık önemsizdir. “Oysa der, Derrida, ifşa edilecek kökensel bir hakikat yoktur; olsa olsa birbirlerinden farklı teknolojileri kullanan pratikler ve ifade araçlarıyla (mecralar aracılığıyla) bir gerçeklik önermesi üretiriz” (Tanju, 2016). Bu durumda her söylem, yeni bir gerçeklik önermesidir. O nedenle Derrida mutlak bir hakikate ulaşmanın güçlüğünden bahseder.

Sanat-hakikat ilişkisinin arka planına dair iki önemli okuma yapmak mümkündür. Birincisi olgular ve olaylara dair hakikatin sorgulandığı ve görünür olmayan bağlantıların görünür kılınmaya çalışıldığı, kavramsal temelli bir sanat pratiği olarak *araştırmacı sanatçı* örnekleridir. Diğer yaklaşım ise hakikati ortaya çıkarma çabasında olmayan *kurmaca arkeoloji*, *sahte belgesel* ve *sahte-kurgu karakterler* gibi formlarda karşımıza çıkan örneklerdir. Bu sahte-kurgu sanat çalışmalarında kavram içeriği hakikati ortaya çıkarmaktan çok onu kurgulamak-dönüştürmek-çarpıtmak gibi yöntemlerle sorgulamak ve farklı olasılıklara kapı aralamaktır. Tüm bu sanat yaklaşımları bir anlamda hakikatin temellük edilmesidir. Hakikati taklit ederek ya da *-miş gibi* yaparak, hakikate dair yerleşik algılarımızı sorgulamamıza neden olurlar. Gerçekliğin taklit edilmesinin tarihi açıdan önemli kırılma anları olmuştur. Bunlar şu şekilde sıralanabilir;

1. Boya ile resmetme
2. Fotoğrafın icadı (Analog kopya imge)
3. Dijital İmge (Dijital yeniden üretim – kopyalama)
4. İnternet
5. Yapay zekâ üretimleri

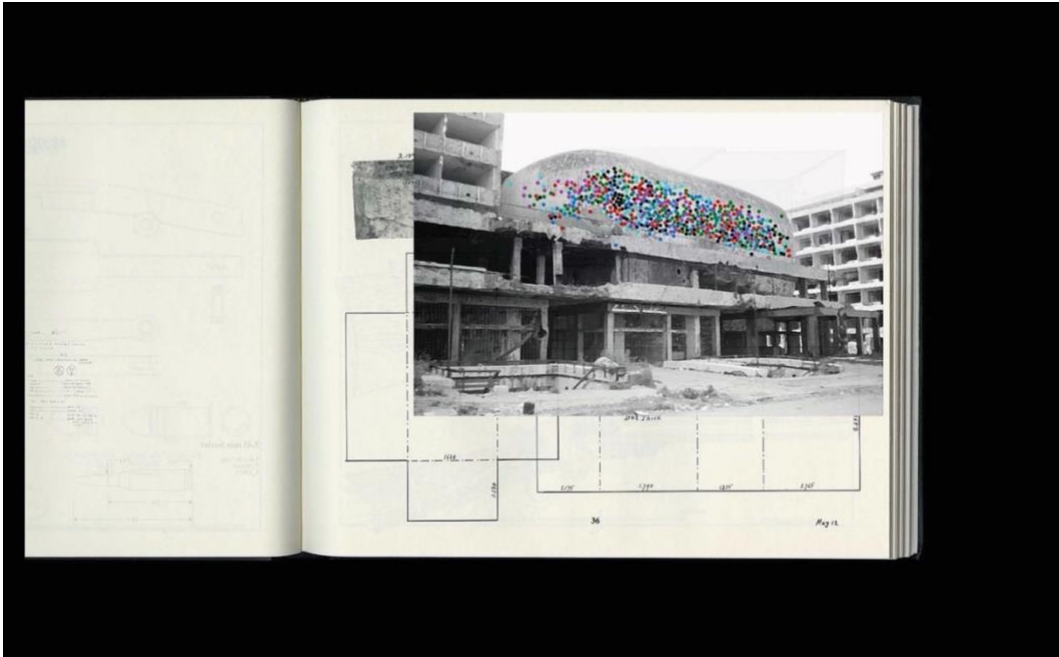
2.1. Sahte Gerçek

1960’ların sonlarından bugüne, bilimin yaklaşım yöntemleri taklit edilerek tarihi ve arkeolojik birtakım kurgusal çalışmalar yapılmıştır. Sanat alanında olgusal gerçekliklerin yeniden düzenlenmesi yoluyla yaratılan bu yeni gerçeklik anlayışı

sermayenin çıkarlarına ters düşmektedir. Bu nedenle alternatif görüşler sürekli desteklenmekte ve bu şekilde konu çözümsüz bir şüpheciliğe sevk edilmektedir.

sanatın yalanı tanımına indirgenmemelidir. “Sanatın gerçeği; kaynağı yalan da olsa mitem gelen, zamanla birçok bağlamla kimlik kazanan ve kitleselleşen sanatsal bir duruşu tanımlar. Elbette sanatın uydurması, safsatası, başka bir deyişle "yalan"ı, yalan sözcüğünün pejoratif tanımlarından öte bir anlamdadır” (Ötgün, 2020). Oksimoron bir ifade gibi görünen *sahte gerçek* tanımı ise aslında kurgulanmış hakikati, hakikat olarak algılanmak istenen şeyi ifade etmektedir.

Hakikati anlama ve sorgulama çabası içerisindeki *sanatın yalanını* birkaç ana başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Bunlar; *kurgusal kolektifler ve topluluklar, kurgu hikayeler ve anlatılar, kurgu arkeoloji ve kurgu sanatçı* üretimleridir. Bu temel anlatılar ayrı ayrı başlıklandırılmamış, aşağıda sanatçı örnekleri üzerinden bir akış halinde açıklanmıştır.



Görsel 5. Walid Raad. Dürüst Olalım, Hava Yardım Etti / Let's be Honest, The Weather Helped¹⁴. 1998. (Fotoğraf Üzerine Müdahale). <https://bit.ly/3w57hTG>

Sanatçı Walid Raad, Atlas Grubu çalışmalarında gerçeklikten kurguya giden bir yol izlemiştir¹⁵ (Görsel 5). Atlas Grubu, Raad'ın kurduğunu iddia ettiği, içerisinde

¹⁴ Bu çalışma, sanatçının buluntu fotoğraflar üzerine müdahale ederek oluşturduğu seriden bir tanesine aittir.

¹⁵ Bu noktada şu benzerliği de belirtmekte fayda var; Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi de bir arşiv, nadire kabinesi ya da müze gibi bir görünüme sahiptir fakat Pamuk burada tam tersi bir yol izler. Tamamen kurgusal olan kitapta geçen nesnelere gerçek hayatta simüle edilmiştir. Yani kurgudan gerçekliğe bir yol izlenmiştir. Bu bağlamda Masumiyet Müzesi, bir anlamda kitabının illüstrasyonudur.

kurmaca karakterlerin de bulunduğu, tamamen tasarlanmış ve kurgulanmış bir sanatçı üretimidir. Gerçek verileri kullanarak gerçeği referans alan ve yine savaşıñ gerçekliğine işaret etmeye çalışsan büyük bir yalandır.

1989 ile 2004 yılları arasında gerçekleştirdiği bu 15 yıllık projede özellikle 1975 ve 1991 yılları arasında Lübnan'da yaşanan iç savaşa odaklanmış ve bu bağlamda çalışmalar üretmiştir. Raad'ın bu dönemdeki sanat yapıtlarının en önemli özelliği, verilen bilgilerin, açıklamaların, görsellerin, dokümanların doğruluğuna dair izleyiciyi her zaman şüphe içerisinde bırakmasıdır. Bu nokta kurgu, kurgulanmış gerçeklik ve gerçeklik kavramlarına dair bir alan açar. Bu bulanık sınırlar ve çalışmaları için Raad şöyle demiştir;

Farklı yerlerde ve farklı zamanlarda Atlas Grubu'nu hayali bir kuruluş olarak tanımladım. 1976'da kurduğum bir kuruluş olarak ve 1976'da Maha Traboulsi tarafından kurulmuş bir kuruluş olarak. 1999'da Lübnan'da ise 'Atlas Grubu 1967'de Beyrut'ta kurulan kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur' dedim. 2000 yılında New York'ta ve 2002 yılında Beyrut'ta 'Atlas Grubu 1999'da kurduğum hayali bir kuruluştur' dedim.

Kişisel, tarihsel, kültürel ve politik durumlarla coğrafî konum ve benim izleyiciyle kişisel ve profesyonel ilişkiye göre ve onların Lübnan'ın politik, ekonomik ve kültürel tarihi hakkında, Lübnan'daki, Orta Asya'daki savaşlar hakkında ve çağdaş sanat hakkında ne kadar bilgisi olduğuna göre, farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda farklı şeyler söyledim. Aynı zamanda daima Atlas grup belgelerinden ürettiğim ve hayali bireylere atfettiğim sergilerden ve konferanslardan söz ediyorum. Fakat bu doğrudan ifade bile, pek çok durumda izleyiciler ve okuyucular için Atlas Grubu'nun ve belgelerinin hayali doğasını açığa çıkarmada başarısız oluyor (akt. Adnan, 2015).



Görsel 6. Ilya Kabakov. Apartman Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam / The Man Who Flew into Space from His Apartment. 1985. (Yerleştirme, Oda ölçüleri: 140 x 300 x 250 cm).
<https://bit.ly/3lv9947>

Genellikle yerleştirme çalışmaları yapan Rus sanatçı Ilya Kabakov çalışmalarında kullandığı kurgu karakterler aracılığıyla gerçekliğin farklı olasılıklarını gösterir. *Apartman Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam* yerleştirmesine biçimsel olarak ilk bakıldığında, eser korunaklı bir olay yeri izlenimi vermektedir (Görsel 6). Sanki olay az önce gerçekleşmiş ve mekân olduğu gibi koruma altına alınmıştır. Bu noktada izleyici çalışmanın isminin işaret ettiği absürt durum ve görünenin gerçekliği arasında kalır. Kurmaca arkeoloji örnekleri gibi Kabakov da kurmaca bir *an* yaratmıştır.

Kabakov'un bu yaklaşımı gerçekliğin taklit edildiği fakat bir noktada da gerçek olay hikâye veya durumlara dayandığı bir yöntemdir. Duvarlarda yer alan Sovyet propaganda afişleri, odaya hâkim olan kırmızı renk ve çalışmanın yapıldığı tarih de göz önünde bulundurulduğunda *Apartman Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam* bir

rejim eleştirisi olarak okunabilir. Burada Kabakov gerçeklikten¹⁶ beslenerek kurmacaya; fakat çok da gerçekçi olmayan fantastik bir kurmacaya¹⁷ ulaşır.

Kabakov ise çalışmanın kelimenin en basit anlamıyla kaçmak ile ilgili olduğunu ifade etmiştir. ([Http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment](http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment), Erişim: 20.10.2021) O anda her ne yapıyorsa, her neredeyse bir anda kaçıp yok olmak ister. Çocukluğundan gelen bu durdurulamaz arzunun temsilidir bu yerleştirme çalışması.



Görsel 7. Norman Daly. Llhuros Uygarlığı / Civilization of Llhuros. 1972. (Karışık Teknik, Yapıntılar, Sesler, Metinler, Değişken Boyutlar). <https://bit.ly/3G7t5ll>

2019 yılında gerçekleştirilen Yedinci Kıta temalı 16. İstanbul Bienali'nde Pera Müzesi'nde sergilenen çalışmalar ağırlıklı olarak kurgu ve gerçekliğin sınırlarını sorgulayan; aynı zamanda da arkeoloji biliminin yöntemlerini kullanan çalışmalardan oluşmaktaydı. Sanatçılardan Charles Avery'nin çizimlerinden oluşan kurmaca dünyası, mekâna taşınan yerleştirme ile bir gerçeklik halini almaktadır. Evru/Zush ise en başında kendisi bir kurgu sanatçısıdır. Sanatçı Alberto Porta 1968'de önce hayali bir karakter yaratır; daha sonra da kurgu bir evren. Evru/Zush'un betimlediği bu kurgu evren; alfabesi, para birimi ve bayrağı ile izleyiciyi henüz keşfedilmiş ezoterik bir gerçeklik olduğunda ikna etmeye çalışır. Amerikalı sanatçı Norman Daly ise Llhuros Uygarlığı isimli çalışmasıyla hayali bir medeniyet yaratmıştır (Görsel 7). Yaşamının önemli bir kısmında bu medeniyetin kalıntılarını arşivlemekle uğraşmıştır. Öyle ki, bir medeniyete ait olabilecek her türlü ince detay

¹⁶ Dönemin politik afişleri ve nesnelere aracılığıyla.

¹⁷ Kim olduğu bilinmeyen adamın uzaya uçuşu olayı.

bu çalışmada incelikle işlenmiştir. Heykeller, duvar resimleri, şiirler, müzikler, dualar ve ses kayıtları gibi verilerden oluşan arşiv benzersiz bir kurguyu oluşturmaktadır. Daly'nin bu yaklaşımı, tarihi olanı maddeyle algılama düşüncesini somutlaştırmaktadır. Hakiki olana dair önyargılar üzerinden şekillenen bu sahte gerçeklikler *kurgu arkeoloji* kavramı altında sınıflandırılabilir.



Görsel 8. Georg Paul Thomann'ın mezarı. <https://bit.ly/3dt7c45>

Görsel 9. Sao Paulo Bienali'nde Taiwan ismini yerleştirme eylemi. <https://bit.ly/3ofLYwz>

2000'li yılların başında Avusturya'da politik çalkantılar söz konusudur. Bunun akabinde ise Monochrom, 2002 yılındaki Sao Paulo Bienali'ne Avusturya'yı temsil etmek üzere davet edilmiştir fakat sanatçılar Avusturya'yı temsil etmenin dönemin sağ iktidarını temsil etmek olduğu düşüncesiyle bu daveti kabul etmek istememişlerdir (Grenzfurthner, 2006). Bu noktada bu ikilemi çözmek için ise kurgu sanatçı Georg Paul Thomann ortaya çıkmıştır. Thomann'ın detaylı bir özgeçmişini hazırlanmış¹⁸ ve bu kimlikle bienale katılmıştır Monochrom. Buna göre Thomann, 20. yüzyılın sonlarında yaşamış Avusturyalı bir kavramsal sanatçıdır. Avusturya gazetelerinde dahi Thomann'ın Sao Paulo Bienali'nde ülkelerini temsil edeceği

¹⁸ Özgeçmiş için bkz. http://www.monochrom.at/thomann/biography_thomann___monochrom.htm

haberleri çıkmıştır. Monochrom bu şekilde hem bienale katılmış hem de uluslararası organizasyonlardaki politik temsiller üzerine bir eleştiri gerçekleştirmiştir. Tam bu noktada iş daha karmaşık bir hal alır. Taiwan adına sergiye katılan sanatçı Chien-Chi Chang açılışa iki-üç gün kala Monochrom'a bir mektup gönderir. Çin hükümetinin muhtemel baskısı sonucu Taiwan ismi sergi girişinden silinmiş, yerine *Taipei Fine Arts Museum* yazısı yazılmıştır. Çin hükümeti Taiwan'ı ayrı bir ülke olarak kabul etmediği için bienal ekibi tarafından bu çözüm önerilmiştir fakat Chang'ın müze ile bir bağlantısı yoktur. Chang'ın yardım talebi üzerine Monochrom tüm katılımcı ülkelerden isim etiketlerinden bir harf vermelerini isteyen bir metin gönderir. Bu toplama harfler sayesinde Taiwan ismi girişe defacto olarak yazılmış olur (Görsel 9). Daha sonra The Taipei Times gazetesinde şu haber yapılır: *Avusturya'lı sanatçı Georg Thomann, Taiwan'ı kurtardı*. Gerçek hayatta var olmayan bir kurgu sanatçı; gerçekte var olan fakat temsil edilemeyen bir ülkeyi kurtarmıştır.

Thomann'ın 2005 yılında ölmesiyle proje sonlanmış ve mezarı açık hava heykeli olarak sunulmuştur (Görsel 8).



Görsel 10. Eva ve Franco Mattes. Darko Maver / Darko Maver. 1999. (Yerleştirme¹⁹).
<https://bit.ly/3xOfM6P>

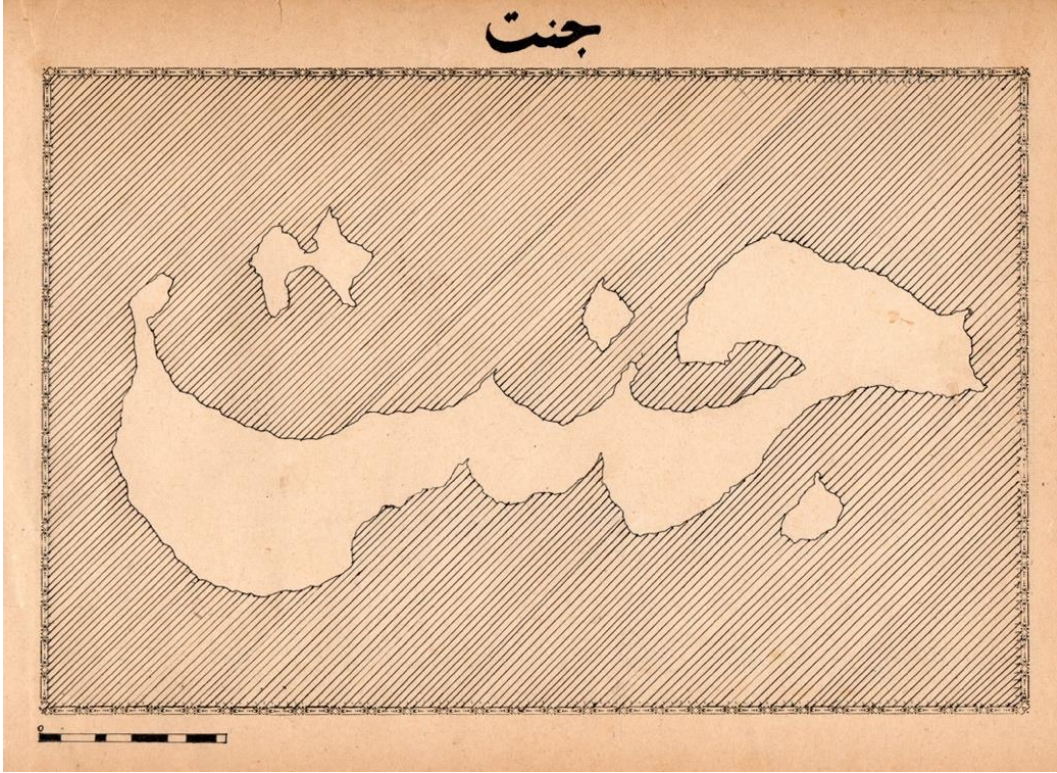
¹⁹ Sol üstte Darko Maver'in portre fotoğrafı, sol altta öldüğü anı gösteren fotoğraf, ortada ve sağda Maver'e atfedilen çalışmalar bulunmaktadır.

İtalyan sanatçılar Eva ve Franco Mattes çifti özellikle dijital veriler kullanarak kurgusal ve provokatif çalışmalar yapmışlardır. 1998 yılında gerçekleştirdikleri erken dönem bir çalışmada Darko Maver isminde bir sanatçı yaratırlar (Görsel 10). Maver, eski Yugoslavya'da yaşamaktadır ve hayatı süregiden savaşlardan etkilenmektedir. Mattes çifti internetten topladıkları anonim savaş, şiddet ve parçalanmış beden görüntülerini kullanarak birtakım işler üretirler. Bu çalışmaları Maver'e atfederler ve bunların terk edilmiş binalarda ve otel odalarında bırakılmış; balmumu, kauçuk ve kumaştan yapılmış birebir ölçekli heykeller olduklarını iddia ederler. Sonuç olarak Darko Maver, Nisan 1999'da NATO bombalaması sırasında Podgorica²⁰ hapishanesinde ölmüştür. Medyada dolaşan ölümünün fotoğrafı ise aslında Bologna'nın merkezindeki Mattes çiftinin çatı katında çekilmiştir.

Sanatçıların bu ve buna benzer izleyici algısını manipüle etmeye yönelik çalışmaları²¹, internet kültüründe *viral* olarak adlandırılan duruma karşılık gelmektedir. Uydurulmuş bir gerçeklik sahte verilere dayandırılarak sunulduğunda bir noktadan sonra hakikat olarak yayılmaya başlar.

²⁰ Karadağ'ın başkenti.

²¹ İlgili çalışmalar için bkz. 2010 tarihli *Eğlenceli Değil*, 2003-2004 tarihli *Nike Meydanı* projesi.



Görsel 11. İz Öztat (Zişan). Cennet/Cinnet Haritası, 1915 - 1917 / Map of Cennet/Cinnet (Paradise/Possessed), 1915 - 1917. 2013. (Kağıt Üzerine Mürekkep, 18 x 25,5 cm). <https://bit.ly/3lvW9LQ>

Zişan, sanatçı İz Öztat'ın yarattığı bir kurmaca karakterdir. Arapça kökenli bir tür lale ismi olan Zişan aynı zamanda şanlı ve canlı anlamlarına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim: 30.11.2021). Öztat'ın var olmayan kurgusal bir karaktere canlı anlamına gelen bir isim seçmiş olması ironiktir. Öztat çalışmalarında kurmaca sanatçı Zişan'ın kurmaca arşivinden yola çıkarak çalışmalar gerçekleştirir. Bazen onları olduğu gibi gösterirken bazen de yorumlar gibi görünmektedir. Zişan, Öztat'ın alter-egosu gibi bir konumdadır. 1894-1970 yılları arasında yaşamış ve 1915'te İstanbul'dan ayrılmıştır. Bu kurgu kimlik aracılığıyla Öztat tarih ve tanıklık meselesi ile yüzleşmektedir. Zişan üzerinden kadın hakları, zorunlu askerlik, milliyetçilik ve yakın tarihin siyasi meseleleri gibi politik konularda çalışmalar üretir. Öztat'ın sanat pratiğinin temelinde "geçmişin birebir ve tutarlı bir temsilinin mümkün olmayışı" (Tataryan, 2020, s. 71) yatmaktadır.



Görsel 12. M. Fatih Gök. Orada Olmayan Adam / The Man Who Wasn't There. 2016. (Ağaç Baskı, 86,5 x 150 cm).

Tez kapsamında yapılan çalışmalara yön veren kavramların ilk uygulama örnekleri *Orada Olmayan Adam* isimli çalışma başta olmak üzere bazı eski çalışmalarda mevcuttur (Görsel 12). Resmin içeriğinde bulunan elemanların birtakım gerçeklikler aracılığı ile farklı bağlamlara açılması fikrinin ipuçları bu eski çalışmalara dayanmaktadır.

Resmin dışına taşan, bir başka deyişle görüneni aşan bağlam yaratma çabası iki şekilde gerçekleşmektedir. Birinci yol, izleyicinin daha önceden karşılaşmış olması muhtemel bir imge; ikinci yol ise çalışmanın ismiyle izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmek şeklindedir. Örneğin *Modern Zamanlar*, *Duvara Karşı* gibi çalışmalar, isimleri aracılığıyla ortak bilinen bazı gerçekliklere işaret eder. Aynı çalışma bu bağlam ile ve bu bağlam olmaksızın iki farklı şekilde algılanabilirler. *Orada Olmayan Adam* ise bunu her iki şekilde de yapmaktadır. Çalışmanın ismi Joel ve Ethan Coen kardeşlerin aynı isimli bir filmine dayanır. 2001 yılında çekilen filmin konusu 1949 yılında geçmektedir fakat buna rağmen gerçekçi bir sinematografi ile o dönemde çekilmiş izlenimi verir. Bu isim şiirselliği ile aynı zamanda varoluşsal bir ikilemi de hissettirmektedir. Çalışmanın bir diğer referansı ise *Duran Adam* eylemi ile bilinen performans sanatçısı Erdem Gündüz'ün görseline dayanmaktadır. Çalışma ilk sergilendiğinde bazı izleyiciler tarafından otoportre olarak algılanmış, bazı izleyiciler tarafından ise işaret ettiği performans eylemi anımsanmıştır. O andan sonra, yaşanan bu ikili gerçeklik meselesi çalışmalar açısından zaman zaman üzerinde

durulan bir kavram haline gelmiştir. Bir çalışma toplumsal hafızaya dair bilinen bir gerçekliği içeriyorsa eğer; onu *hatırlayan* ve *hatırlamayan* izleyiciler arasında farklı bağlamlara olanak tanımaktadır. Tüm bunlardan bağımsız olarak aynı zamanda resimsel bir değer taşıyan çalışma, her bir bağlamla yeniden yaratılmaktadır.

2.2. Görünür Olmayı Görünür Kılmak

Sanat yapma ve yaratma dürtüsünün belki de en önemli basamağıdır görünür olmayan şeyi görünür kılmak. Atatürk'ün *sanatçı alnında ışığı ilk hissedendir* sözü de bunun isabetli bir ifadesidir. Bu başlık altında ifade edilmek istenen ise, bu anlamı da içermekle birlikte bir miktar farklıdır. Arşiv ve an-arşiv kavramları bağlamında, planlı olarak ya da ihmal edilerek toplumsal hafızaya dahil olmayanı-olamayanı düşünmektir.

Görünür olmayan tanımı bazen gizlenen, bazen önemsiz görülen, bazen gözden kaçırılan, bazen de gündelik hayat rutini içerisinde fark edilmeyen şeyleri içermektedir. Tüm bu görünmeyen şeyler olaylar, nesnelere, biçimler, eşyalar, günlük hayatın rutin eylemleri gibi çoğaltılabilecek çok geniş bir düzlemde var olmaktadır. Tez kapsamında yapılmış olan çalışmalarda amaçlanan da bu doğrultudadır. Çalışmalar doğrudan bilinen gerçeklikleri referans alarak görünür olma ya da görünmeme-görünememe gibi durumlar üzerine düşünme sürecinin bir sonucudur.

Bugün tarihi olanın durumu nedir? Bugünün arşivi üzerine düşünmek olanaklı mıdır? Bugünü arşivlemek mümkün müdür? Sokrates'in yönteminde olduğu gibi bazen soru sormak ve sorulara cevaplar aramak, doğru cevabı bulduğunu sanmaktan daha yararlı olabilir. Hakikate yaklaşmanın ilk basamağı sorgulamak ve sorular sormaktır.

Arşiv sanatının ilk önemli örnekleri 1960'lı yıllarda kavramsal sanat sonrası ortaya çıkan kurumsal eleştiri çalışmalarında görülmüştür denilebilir. Eleştirilerin odağında müzeler ve sanat galerileri gibi sanatın korunduğu ve sergilendiği kurumlar vardır.

Kurumsal eleştiri dalgasının önemli temsilcileri Hans Haacke, Daniel Buren, Robert Smithson, Marcel Broodthaers ve Michael Asher'dir. Eleştirilerin odağında gücün,

paranın ve politikanın kurumlar üzerinde; kurumların da sanat ve sanatçılar üzerindeki etkileri yer almaktadır.



Görsel 13. Hans Haacke. Seurat'ın Modelleri (Küçük versiyon) 1888 - 1975 / Chamber of Art and Curiosities. 1975. (Kâğıt Üzerine Tipografik Baskı, Değişken Boyutlar; 1. Kısım: 59,3 x 69,2 cm, 2-15 Arası: 76,2 x 50,8 cm). <https://bit.ly/3pfdzgG>

Haacke 1960'ların ortalarından bugüne belge ve veriyle çalışan bir araştırmacı sanatçı kimliğine sahiptir. Resim, yerleştirme ve fotoğraf gibi teknikleri kullanarak sosyal ve politik içerikli işler üretmektedir. Haacke'nin çalışmalarında da müze ve galeri gibi sanat kurumlarının desteklediği sanatın arkasında yatan siyasi ve ekonomik çıkarları görünür kılmak söz konusudur. Bu kurumlar ister kamu isterse de özel destekli olsun, destekleyicilerinin beğeni ve çıkarlarını yansıtırlar (Haacke, 2011, s. 979). Tarihte buna benzer olarak kilise ve Medici ailesinin sanatın koruyucusu olduğu düşüncesine dair de şu durum göz ardı edilmektedir ki; neyin resminin yapılıp heykelinin oyulacağına da onlar karar vermektedir (Atakan, 2015, s. 31) Haacke'nin çalışmalarında eleştirdiği, belki bugün de geçerli olan durumda ise, "varlıklı ailelere dayanan eski tarz hamiliğin yerini, sanat eserlerini birer meta konumuna getiren sanat simsarlığı almıştır" (Wallis, 2005, s.184).

Kurumsal eleştirinin bir parçası olarak gerçekleştirdiği 1975 tarihli *Seurat'ın Modelleri (Küçük versiyon), 1888-1975* adlı işinde Haacke, Seurat'ın ünlü La Grand Jatte adlı resminin ön çalışması olan bu küçük resminin satın alınma tarihçesinin peşine düşer (Görsel 13). Bu yerleştirme çalışması Seurat'ın resminin çerçevelenmiş renkli bir dijital kopyası ile, yine çerçevelenmiş on dört adet metinden oluşmaktadır. Haacke'nin bu ve diğer sanat eserleri üzerinden sanat dünyasının ilişki ağlarını ortaya çıkarma çabası şunu gösterir: "Bir eserin anlamı ve değeri, müze teşhirlerinde ima edilenin aksine, ne zaman-ötesidir ne de özerk; tarihsel koşullara bağlıdır ve değişen sınıf çıkarlarıyla şekillenir" (Wallis, 2005, s. 182).

Hakikate, gerçek olana, olgusal olana referans verme düşüncesi ve bu sayede ortaya çıkan hakikatin ne olduğu sorusu yapılan çalışmalarda gittikçe önem kazanmıştır. Bu nedenle, bu bağlamda gerçekleştirilmiş olan çalışmaları faktografik²² sanat olarak nitelemek de mümkündür. Tüm çalışmalarda seçilen imgeler, izleyici tarafından potansiyel olarak hatırlanması muhtemel olan verilerden üretilmiştir. Bu veriler bazı önemli politik olayların özellikle sosyal medyada dolaşıma giren gayri resmi ve gayri nizami paylaşımlarından çıkmaktadır. Mevcut verinin ve bilginin yeniden üretimi söz konusudur bir anlamda. Hal Foster'a (2020) göre üretim ve yeniden üretimin her bir fazı, yeni bir bilgi ve iktidar düzeni kurmaktır (s. 143). Bu bağlamda yapılan çalışmalar düşünüldüğünde; sınırlı verilerden ve bilgilerden yola çıkılarak, daha geniş ve evrensel bir söylem düzeni oluşturma çabası gibi okumak mümkündür.

Çalışmalarda anlamın muğlak bırakılması amaçlanmıştır. Bir düşünceyi doğrudan görselleştirme ve ifade etme durumunun izleyiciyi kavramın veya meselenin tek bir olasılığına yönlendirme anlamı taşıyacağı düşünüldüğünden, bundan özellikle kaçınılmıştır. Bu sayede çalışmalar salt politik bir bağlama indirgenmemiş; farklı olasılıklarla ve her bir alımlayıcının bakışıyla yeniden yaratılmış olacaktır. Çalışmaların referans aldığı gerçek durumlar ve olaylar bir propaganda malzemesi değil, aksine daha evrensel meseleler için araç durumundadır.

²² faktografik (factographic): Gerçek belgelere dayanarak sanat. (Foster, 2017a, s. 225)



Görsel 14. M. Fatih Gök. Manzara IV - Bütün Mesele Aşk / Landscape IV - It's All About Love. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrylic ve Oyma, 82 x 110 cm).

Bütün Mesele Aşk isimli çalışmada Kaz Dağlarının güncel bir görüntüsü referans alınmıştır (Görsel 14). Çalışmanın tam merkezinde ilk bakışta uzaktan fark edilmeyen, ancak yaklaşıldığında okunabilen ince karakterli bir slogan yer alır. Kimi zaman çalışmaların isimlerinde yer alan slogan kullanımı tutumu bu defa resmin içerisinde bir eleman olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, kavramsal sanatçı Jenny Holzer'in pratiğindeki sloganların bizzat eserin *kendisi* olması düşüncesinden eserin bir *parçası* olarak ayrılmaktadır.

İngilizcede *it's all about somebody/something* kalıbı belirli bir durumda neyin veya kimin önemli olduğunu belirtmek için kullanılan bir kalıptır. Çalışmanın merkezinde yer alan slogan *bütün mesele aşk* derken aslında ikili bir gerçekliğe atıfta bulunmaktadır. Bu ikilik, altına duyulan aşk ile doğaya duyulan aşktır. Tek bir slogan üzerinden iki zıt kavramı aynı anda imgeleştirmek bu sayede olanaklı hale gelmiştir.



Görsel 15. Pierre Bismuth. *Intermezzo A Love Story* Filminde Ingrid Bergman'ın Sağ Elini Takip Etmek / Following The Right Hand Of Ingrid Bergman in *Intermezzo, A Love Story*. (Kromojenik Baskı Üzerine Yerleştirilen Pleksiglas ve Siyah Renkli Gazlı Kalem). <https://bit.ly/3DhehyT>

Pierre Bismuth'un sanatı, kavramsal sanat ve temellük sanatı arasında konumlanmaktadır. Kendisi de aynı zamanda yönetmen olan Bismuth, çalışmalarında sinemanın anlatım dilinden yararlanır. *Sağ elini takip etmek* isimli çalışmalarında aktrislerin Hollywood sinemasından elde ettiği imgelerini kullanır (Görsel 15). Bir akrilik cam üzerine film yansıtılır ve film boyunca oyuncunun elini takip ederek çizimler yapar. Daha sonra bu çizimler oyuncunun filmde alınmış bir görüntüsü üzerine yerleştirilir. Bismuth bu sayede belki de önemsiz bir veriden yola çıkarak daha önce görülmemiş bir bakışın peşine düşmektedir. Bu bakış bir oyuncunun elini film boyunca nasıl kullandığının sistematik bilgisini içermektedir. Film izleme deneyimi sırasında aslında orada olan fakat fark edilmesi mümkün olmayan bir veriyi görselleştirmiş olmaktadır Bismuth. Bu küçük detay, tüm deneyimlerin arkasında ihmal etmiş olabileceğimiz veriler olduğunu göstermektedir. Üstelik bu verinin önemli veya önemsiz olmasından da bağımsızdır bu durum.

Ortaya çıkan eser, aynı zamanda sanat eseri sahipliği konusunda da ilginç bir veri oluşturmaktadır. Eser filmin yönetmenine mi, filmdeki oyuncuya mı, yoksa hareketleri izleyip kaydeden Bismuth'a mı aittir?



Görsel 16. Stanley Brouwn. Bu Taraftan Brouwn / This Way Brouwn. 1961. (Kâğıt Üzerine Çizim, 24 x 32 cm). <https://bit.ly/3G7ggHV>

Kavramsal sanatçı Stanley Brouwn'un işleri sanat eserinin maddi varlığı ile ilgilidir. Brouwn çalışmaları, özel hayatını gizli tutması, kendi sergisine gitmemesi gibi tutumlarıyla şahsına münhasır bir sanatçı kimliği oluşturmuştur. Brouwn'un bu gizemli tutumu dahil olduğu Zero hareketinin eserlerinde yazarlık tavrını benimsememesinden kaynaklanmaktadır. Brouwn kendisini mümkün merteye gizli tutarken çalışmalarında gündelik hayatın sıradan olayları ile ilgilenmiş; onları görünür kılmaya çalışmıştır. 1961 tarihli *Bu Taraftan Brouwn* çalışması kavramsal ve performans sanatı bağlamında değerlendirilebilir (Görsel 16). Brouwn yoldan geçen insanlara yol tarifi sormuş, seslerini kaydetmiş ve yol tarifini çizmelerini istemiştir. Daha sonra bu çizimleri *This Way Brouwn* yaparak damgalamıştır. Bir müsvedde olarak yol tarifi çizimi önemsiz, unutulacak ve atılacak bir malzemedir. Brouwn'un bu çizimleri saklaması, koruması ve biriktirmesi; hayatın olağan akışında farkına varılmayan, önemsenmeyen ve yok olacak olan şeylere dikkat çeker.



Görsel 17. M. Fatih Gök. Manzara VII / Landscape VII. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm).

Manzara isimli seriye ait çalışmalar da yine bilinmesi muhtemel olan, gerçek olaylardan yola çıkarken, kullanılan ismin anonim etkisi bu durumla tezatlık oluşturmaktadır. İçerik ne kadar gerçek ve önemliyse, manzara ismi de bir o kadar önemsiz ve alelade etkisi uyandırmaktadır. Bu zıtlık bir bakıma önemli olanı görmemek ya da görmezden gelmekle ilgilidir. Hakikat bakan gözden bağımsız olarak da vardır fakat onun gelecekteki durumunu bakan göz dönüştürür. Bu durum arşivin geçmişle olduğu kadar aynı zamanda örtük bir anlamda gelecekle de ilgili olmasıyla benzerdir. Arşiv hakikati temsil ediyorsa eğer; an-arşiv hakikatini saklama ve koruma şansı bulamayandır. Görmezden gelmek ve yok saymak, yok etme pratiğinin bir aracıdır.



Görsel 18. Ellen Gallagher. eXelento / eXelento. 2004. (Tuval Üzerine Mumlu Kil, Mürekkep ve Kâğıt, 243,8 x 487,7 cm). <https://bit.ly/3pijCB3>

Görmezden gelme meselesine dair evrensel bir örnek, zenci halklarına ayrımcı bakışın yakın tarihteki durumudur.

2000'lerin başında ressam Ellen Gallagher, 1930'lar ile 1970'ler arasında yayınlanan ve Afrika kökenli Amerikalı okuyucuları hedefleyen; Ebony, Our World, Sepia gibi isimleri olan popüler dergilerden topladığı arşiv nitelikli kapsamlı malzemeyi kullanarak çalışmıştır (Görsel 18). Bu veriler üzerine kâğıt, mürekkep ve plastisin kullanarak müdahalelerde bulunmuştur. Örneğin eXelento işinde insanlara giydirdiği altın sarısı peruklar reklamların aldatıcı yanını ve insanları etkileme düzeyini vurgulamaktadır (Wilson, 2015, s. 152). Tarih açısından değeri olan bu görselleri yeniden ele alıp bir araya getirerek bir tür görsel harita oluşturmuştur. Ayrıca bu görsel arşivi aracılığıyla 1900'lerin başı ve ortalarında zencilerin görünürlüğü meselesi üzerine de bir bakışı ele almış olmaktadır.



Görsel 19. M. Fatih Gök. Manzara V / Landscape V. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm).

Ağaç kontrplak üzerine çalışmanın imgeyi doğrudan aktarabilmek, müdahale edebilmek, dönüştürebilmek ve tamamen eksiltebilmek gibi avantajları vardır. Kontrplak resmin taşıyıcısı olarak düşünüldüğünde nötr bir zemin değildir. Kendi dili ve anlamı vardır.

İmgenin taşıyıcısı ağaçtır ve ağaç oyulduğunda, bir zaman mevcut olan imge çıkarılıp atılmış olacaktır. Bu süreç ve pratik düşünüldüğünde içerik ile yöntem arasında bir analogi söz konusudur. Tercih edilen yönetime dair bu tip eklemeli çıkarma gibi müdahaleler yerinden etme, yok etme ve görünür olma-olmama gibi ilişkiler açısından metaforik anlamlar taşır.



Görsel 20. Sandra Gamarra. Doğal Seçim / Natural Selection. 2009. (Kağıt Üzerine Yağlı Boya, Sanatçı Kitabı Her Bir Sayfası 25,5 x 19,8 cm). <https://bit.ly/31efkTT>

Peru’lu sanatçı Sandra Gamarra Peru’da bir çağdaş sanatlar müzesi olmaması üzerine 2002 yılında internet üzerinden erişilebilen *LiMac – Hayali bir Lima Çağdaş Sanat Müzesi*²³ ‘ni kurmuştur. Başlangıçta Peru’lu sanatçılarla başlayan bu sanal müze zamanla büyümüş; Avrupa’dan ve dünyanın diğer çeşitli yerlerinden sanatçılar dahil olmuştur. Bu sanatçıların çalışmaları fiziki olarak müzede tutulmamakta, sadece temsil edilmektedir.

Doğal Seçim isimli çalışmasında Gamarra, Art Now dergisinin tüm sayfalarını yeniden üretmiştir (Görsel 20). Bunu yaparken sadece kendisinin seçtiği bazı kadın sanatçıları kullanmıştır. Gamarra’nın bu yaklaşımı muhtemelen tarihte kadın sanatçıların görünürlüğü sorunu ile ilgilidir. Gamarra Güney Amerikalı bir sanatçı olarak aynı anda hem batı merkezli olmayan sanatçıların hem de kadın sanatçıların sanat otoriteleri açısından görünürlüğüne dikkat çekmiş olmaktadır. Bunu yaparken de bir veri ve dayanak noktası olarak Art Now dergisini kullanmıştır.

Çalışmasında resim ve yazı aynı derecede önemli görünmektedir. Kitabın sağ tarafında sanatçının resminin yeniden üretilmiş bir kopyası, sol tarafında ise metin

²³ Ing. *LiMac – An Imaginary Lima Museum of Contemporary Art*, <https://li-mac.org>.

yer alır. Fonksiyonu okunmak olan fakat okunamayan metin, görünmesi gereken fakat görünemeyen gerçeklikleri çağrıştırmaktadır.



Görsel 21. M. Fatih Gök. Manzara VI / Landscape VI. 2021. (Kontroplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm).

Tez kapsamında yapılan manzara serisi çalışmaları aynı zamanda savaşlar sonucu yok edilen yaşamlar gibi yok edilen coğrafyalar, çevre ve habitatlar üzerine yapılan bir tür arşiv çalışmaları niteliğindedir. Burada görülen ekolojik eleştiri bireye değil; daha çok sisteme, otoriteye ve karar alıcılara yöneliktir.



Görsel 22. Özlem Günyol – Mustafa Kunt. Maddesel Resimler / Materialistic Paintings. 2018 – Devam Eden Proje. (Metal Tozu, 300 g/m² Hahnemühle Baskı Kâğıdı, 82 x 76 cm). <https://bit.ly/3DaY5iR>

Özlem Günyol ve Mustafa Kunt sanatçı ikilisi 2005 yılından bu yana ortak üretimler gerçekleştirmektedirler. Çalışmalarının içeriğini genellikle toplumsal, güncel meseleler; aidiyet ve medyanın verilerinin ifade ettikleri şekillendirmektedir. *Maddesel Resimler* adlı çalışmada ABD doları, Euro, İngiliz Sterlini, Japon Yeni gibi en çok işlem gören para birimlerinin madeni para üretiminde kullanılan demir, bakır, nikel, çelik, alüminyum, çinko, kalay gibi metallerin oranı tuvaler üzerinde orantılı olarak görselleştirilmiştir (Görsel 22). Tuval üzerinde her rengin kapladığı alan, metal para içerisindeki madenin oranına karşılık gelmektedir. Bu görselleştirme ile Günyol ve Kunt, maddi olan materyal ile kaydi olan para arasındaki ikiliğe dikkat çekmektedir. Somut olarak var olan madenlerin hayatta sınıflandırılmış bir değer karşılığı varken kaydi olan paranın değeri belirsizdir. Paranın maden değeri ile kendi değeri arasında ise doğrudan bir bağlantı yoktur. Örneğin Türk lirasında çinko ve bakır alaşımı 1 kuruşu üretmek için 26 kuruş değerinde maden kullanılmaktadır (<https://haber.sol.org.tr/haber/1-kurusun-26-25-kurusun-39-ve-50-kurusun-maliyeti-66-kurus-316716>, Erişim: 23.11.2021).

Dijital ve sosyal medyanın verilerinden yola çıkılarak bu tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmaları okumanın bir yolu da toplumsal hafıza bağlamında incelemektir.

Hafıza kavramı sosyolojik açıdan kültürel, bireysel ve toplumsal (kolektif) hafıza olarak sınıflandırılır. Hafıza (bellek) güncel Türkçe sözlükte “Yaşananları, öğrenilen

konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” (Türk Dil Kurumu, 2005, s. 240) olarak tanımlanmaktadır. Yani hafıza, herhangi bir verinin depolanması işlemi ya da mekanıdır.

Sanat alanında arşiv pratiklerine bakıldığında, hafızayı düşünmeksizin çıkarım yapmak olanaksızdır. Bellek üzerine önemli çalışmalar yapmış olan Maurice Halbwachs, 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı çalışmalarla belleği bireysel ve toplumsal bellek olarak sınıflandırarak yeni bir bakış getirmiştir. Ona göre anılarımız kolektiftir ve kişi deneyiminde tek başına dahi olsa hiçbir zaman yalnız değildir. Örneğin tek başına gezerken bir arkadaşının söylediği, bir kitapta okuduğu ya da bir filmde gördüğü herhangi bir şeyle karşılaştığında, o deneyim kolektifleşir (Halbwachs, 2018, s. 30). Bu şekilde düşünüldüğünde kolektif hafızanın aslında ne kadar önemli ve geniş kapsamlı olduğunu göstermiştir.

Çalışmalarda kullanılan gerçeğe referans veren imgeler toplumsal hafıza bağlamında düşünüldüğünde ortak bir belleğin durumuna dikkat çekmektedir. Karşılaşılan imgenin tanınırlığı üzerinden her yeni bir karşılaşmada yeni bir bağlam ortaya çıkar. Bu imgelerin henüz yakın bir geçmişin verisi olması önemlidir. Çünkü zaten sorulan sorulardan birisi de bugünün arşivinin olasılıkları üzerinedir. Daha uzak geçmişin verisinin bugünkü durumunun belirsizliği ve problemleri üzerine sorular ile bugünün verisinin geleceği üzerine sorular en nihayetinde aynı düzlemedir. Arşiv hafızanın saklandığı, korunduğu, somutlaştırıldığı alandır. Arşiv nettir, veridir, belgedir. Hafıza ise kırılığandır ve soyuttur. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında bireysel anlatılar ve sözlü tarih kavramlarının öne çıkmaya başlamasının hâkim anlatıların dışındaki olanaklara da imkân tanınması nedeniyle, sanatta ve diğer alanlarda arşiv çalışmaları önem kazanmıştır. Bu bağlamda bakıldığında ise an-arşiv, karşı bellektir. Yaygın anlatının odağında olmayan hakikati düşünmek ve göstermektir. Arşive sığmayandır.



Görsel 23. M. Fatih Gök. Kalabalık X / Crowded X. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akriik ve Oyma, 84 x 70 cm).

Çalışmalarda genel olarak kullanılan *Kalabalık* ön isimlendirmesi, hepsini ortak bir noktada buluşturmaktadır. Bu nokta, *Manzara* isimli seride de olduğu gibi, kalabalığın getirdiği anonimliğin ironik etkisidir. Ek bir bilgi yoksa eğer kalabalık tanımı gereği, belirli bir amaç için olsun ya da olmasın, bir arada bulunan çok sayıda insanı kasteder. Sadece kalabalık tanımı kendi başına kimliksiz, amaçsız ve heterojendir. Bu belirsiz durum aynı zamanda arşivin belirsizliği tehlikesine denk düşmektedir.

Bireysel bellek kişinin kendisine *ait* bellektir fakat toplum etkisinden bağımsız değildir. “Kuşkusuz toplumlara ‘ait’ bir bellek yoktur ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler” (Assmann, 2018, s. 44). Bu nedenle toplum; hafızanın, dolayısıyla da hatırlama ve unutmanın bir mecrası olarak ortaya çıkmaktadır. Traverso’ya

(2020) göre ise “Geçmiş; kültürel duyarlılıklara, etik sorgulamalara ve şimdiki zamanın politik gereklerine göre ayıklanıp yeniden yorumlandıktan sonra kolektif belleğe dönüşüyor” (s. 10). Yani bellek sadece aşınmaz, aynı zamanda bir inşa sürecidir ve zaman içerisinde sürekli olarak yeniden şekillenmektedir. Geçmiş hatırlama yoluyla yeniden inşa edilmektedir. İster bireysel ister toplumsal olsun bellek, “daima şimdiki zamanın filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür” (Traverso, 2020, s. 21). Yani hafıza geçmiş ile ilişki kurmakla beraber, sürekli bir şimdiki zamanda var olmaktadır. Arşiv için de benzer bir durum söz konusudur. “Arşiv, bütünlüğü içinde betimlenebilir değildir; arşiv, aktüelliği içinde, sınırları çizilemez olandır” (Foucault, 2019, s. 168). Bu durumda hafıza ve arşiv, geçmiş ile ilişkili olmakla birlikte sürekli yeniden var edilen canlı kavramlardır.



Görsel 24. M. Fatih Gök. Kalabalık VII – Sıradan Bir Gün / Crowded VII – An Ordinary Day. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 62,5 x 86 cm).

Kalabalık VII – Sıradan Bir Gün isimli çalışma tek bir olayın tekrarlanan farklı görüntülerinin dijital manipülasyonundan oluşmaktadır (Görsel 24). Bu tekrarlanan görüntü, yine ironik bir şekilde içeriğin görünürlüğüne dair bir duruma işaret etmektedir. Görünür olması için tekrarlanan bağlam gittikçe bulanıklaşmakta ve bir noktadan sonra güçlükle okunmaktadır. Bu durum çalışmaların biçimsel

özelliklerinin içeriğe olan etkisi ile ilişkilidir. Biçimin deforme, muğlak, bulanık hallerini, hafızanın çeşitli metaforları şeklinde okumak mümkündür.

Unutma ve hatırlama hafızanın özelliklerindedir. Hatırlama için kültürel belleğe dair ritüeller önemlidir. Bu ritüeller genellikle inanç referanslıdır ve kişiye kim olduğunu, aidiyetini hatırlatmaya yarar. “Kültürel bellek için, gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir. Hatta kültürel bellekte gerçek tarihin, hatırlanan tarihe ve ardından efsaneye dönüştüğü söylenebilir” (Assmann, 2018, s. 60). Yani hatırlanan tarihin gerçeğe sadakati bir süre sonra önemini yitirmektedir²⁴. Gerçek olsun ya da olmasın; topluluğu ortaklaştıran, bir arada tutan şeyin aracıdır artık. Bu nedenle de sürekli tekrar edilip hatırlanması gerekir. Düzenli ibadet pratikleri, bayramlar, anma törenleri, kutlamalar gibi ritüeller hatırlamanın gündelik hayattaki karşılıklarıdır.



Görsel 25. Christian Boltanski. D Ailesinin Fotoğraf Albümü, 1939 - 1964 / Photo Album of the Family D, 1939 - 1964. 1971. (150 Adet Çerçevesiz Siyah Beyaz Fotoğraf, Her Biri 20 x 30 cm). <https://bit.ly/3lvT6TT>

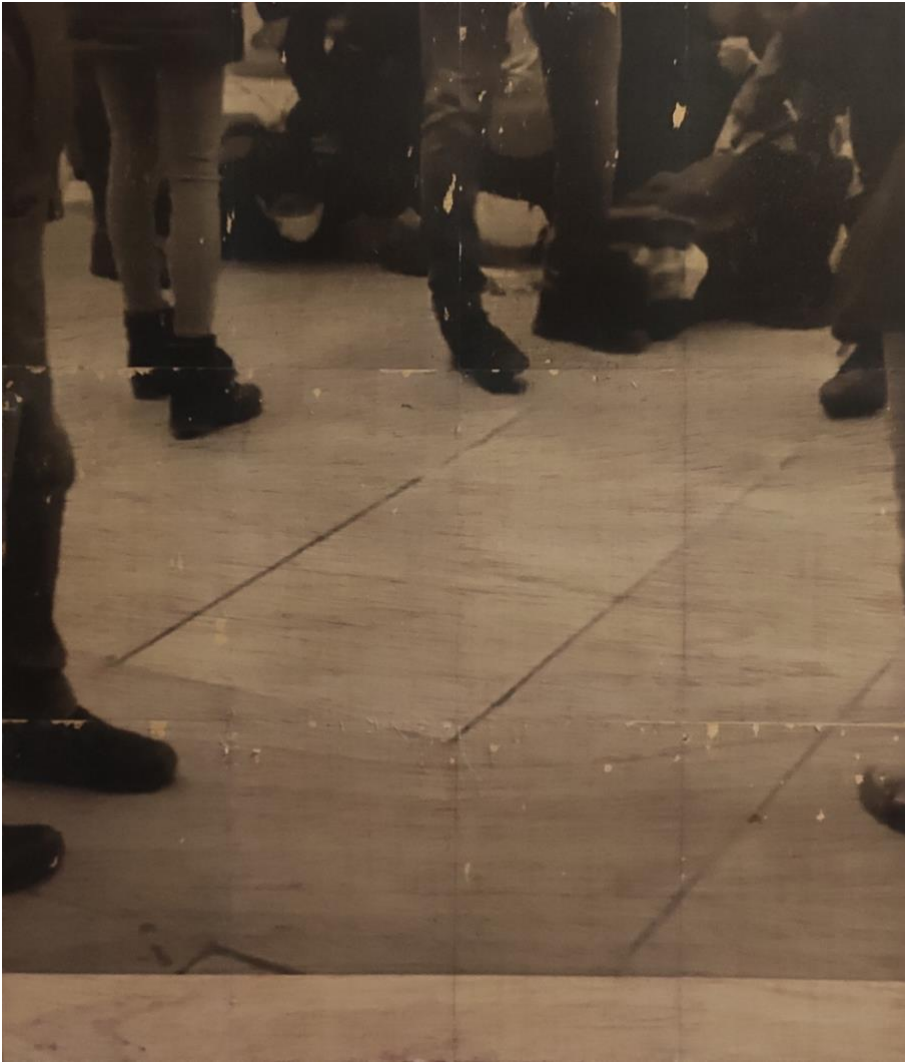
Fransız kavramsal sanatçı Christian Boltanski'nin çalışmaları ölüm, bellek, hafıza gibi kavramlar ile ilgilidir. Boltanski'nin babası Yahudi soykırımından kaçıp bir sene boyunca saklamak zorunda kalmıştır. Bu nedenle Boltanski çalışmalarında ikinci

²⁴ Bu nedenle de dini menkıbelerin ya da tarihsel kahramanlık anlatılarının sorgulanması gereksizdir.

dünya savaşı sonrası dönemi birey hafızasından yola çıkıp toplum hafızasına varan bir bağlamda ele almıştır.

Boltanski'nin çalışmalarındaki arşiv ilişkisi ölümsüzlük kavramı ile ilgilidir. Kişi ölse dahi, bıraktığı nesnelere, veriler, eserler aracılığıyla hatırlanmaya devam edecektir.

Çalışmalarında kullandığı nesnelere ve veriler her zaman orijinal olmadığı için bu çalışmaların kurgu ve gerçeklik arasında temsili düzeyde oldukları söylenebilir. *D. Ailesinin 1939-1964 Fotoğraf Albümü*, aslında Boltanski'ye sanat koleksiyoneri Michel Durand-Dessert tarafından verilmiş, aile fotoğraflarından oluşmaktadır (Görsel 25). Boltanski tanımadığı insanlara ait bu buluntu fotoğraflardan alternatif bir gerçeklik yazımına girişmiştir.



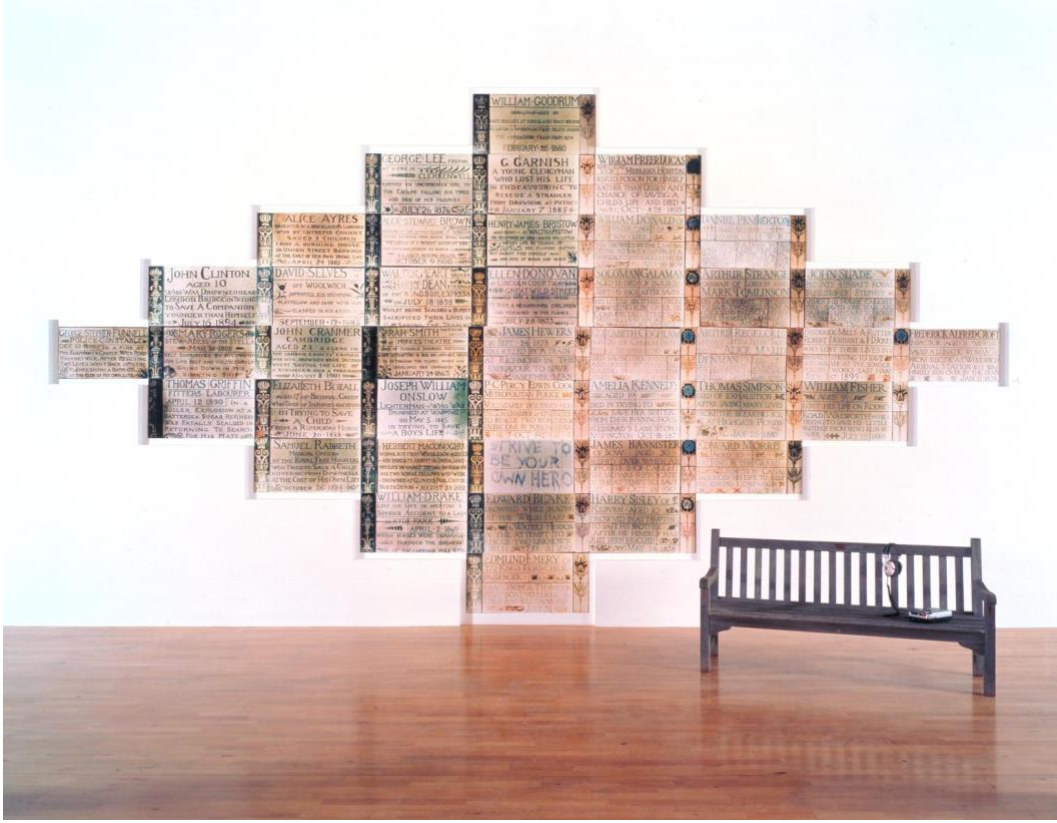
Görsel 26. M. Fatih Gök. Kalabalık XI – Sadece Bir An / Crowded XI – Just a Moment. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 84 x 70 cm).

Kalabalık XI – Sadece Bir An, sosyal medyada yer alan eylem video görüntüleri içerisinde alınmış tek bir anı içermektedir (Görsel 26). Karşılaşılması, fark edilmesi, dolayısıyla da anımsanması çok güç; gündelik hayat içerisinde önemsiz bir anı göstermektedir. Bu güçlükler nedeniyle fark edilemeyecek; dolayısıyla da hatırlanamayacak bir andır bu. Zamandan bir an olarak, olağanca sıradan ve bir o kadar da sıra dışıdır.

Hafıza hatırlamak ile ilgili olduğu kadar unutmak ile de ilgilidir. Arşiv meselesinde bir şekilde arşive giremeyen neyse; hafızada yer edinemeyen de odur. Unutma, an-arşivdir.

Unutmanın elbette pek çok gerekçesi vardır. Bunlardan birisi biyolojiktir. Belleğin tam olarak bilinemesi de bir kapasitesi vardır. İnsan farkında olmasa da önemsiz görülen ve tekrarlanmayan verileri unutma eğilimdedir. Unutma hali her zaman problem olarak algılanmamalıdır. Bazı travmatik olaylar karşısında zihin ancak unutarak mücadele edebilir. Giorgio Agamben'in (1999) soykırım tanıklıkları üzerine yazdığı kitabında aktardığına göre bazı kurtulanlar sonrasında Auschwitz'den bir kere bile bahsetmemişlerdir (s. 16). Anlaşılan o ki; bilinçli bir unutma tercihi ile yaşanan travmalarla baş edebilmişlerdir.

Connerton'a göre unutmanın bir nedeni de modern kültürün problemleridir. Günümüzde toplumsal yaşam insani ölçekten çıkmıştır. Bugün modernitenin getirdiği "insanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması..." (Connerton, 2018, s. 15) gibi problemlerle karşı karşıyayız.



Görsel 27. Susan Hillar. Anıt / Monument. 1980. (41 Fotoğraf, Boya, Kâğıt, Bank, Kaset Çalar, Kulaklık, 457,2 x 685,8 cm). <https://bit.ly/3DFTZ8Y>

İhmal edilmiş anıların sanatçısı Susan Hillar, çalışmalarında göz ardı edilen veya unutulan fikirlere, olaylara ve nesnelere odaklanır. *Anıt* çalışmasında Hillar, her biri sanatçının kendi yaşamının bir senesine tekabül eden kırk bir adet plaka kullanmıştır (Görsel 27). Bu tercih muhtemelen yaşamı yıllarla, sayılarla formüle eden bir bakış açısıyla; hayatta olmak ile ilgilidir. Yaşam sayılarla sınırlı iken; anıt ve hafızanın işaret ettiği hatırlanma ölümsüzdür. Plaketler bir kahramanlık eylemi sırasında yaşamını kaybeden kişilere adanmıştır. Anıtın önünde anıta ters bakacak şekilde konumlandırılmış bir bank yerleştirmiştir. Bankın üzerinde ise bir kasetçalar ve kulaklık bulunmaktadır. Kulaklıkta Hillar'ın kendi sesi, kahramanlık, ölüm, hafıza gibi meseleler üzerine bir yorum içermektedir.

Unutma kavramı bir güç ve iktidar meselesi ile birlikte düşünüldüğünde *unutturma* olarak da okunabilir. Unutma bilinçsiz bir kavram iken; unutturma bir güç, otorite ve baskı anlamı içermektedir. Unutma eylemsizdir. Bilinç olağan akışında zaten unutma eğilimindedir. Unutturma ise planlı bir eylemdir. Sansür ve hatta otosansür örneğın, bilinçli unutturma eyleminin araçlarıdır.

Hatırlama kültürünün temelinde yatan itici güçler inanç sistemleri ve etnik farklılıklardan doğan ulus bilinci yaratma arzudur. Ulusları bir arada tutan şey, ortak kültürel bir mirasa sahip olmak, bunu sahiplenmek ve korumak üzerinedir. Bu ortak mutabakat karşısında iktidarlar meşruiyet ve otorite sağlarlar. Bu nedenle hatırlama ve hatırlatma iktidarlar için, özellikle de otoriter rejimler için mevcudiyeti sağlamak adına önemlidir. “İktidar hatırlama için güçlü bir uyarıcıdır” demiştir Jan Assmann (2018, s. 78). Yakın zamanda sanat ve kültür alanındaki geçmişin bilgisine olan ilginin nedeni salt tarihsel değildir. Bu ilginin meşruiyet, haklılık, uzlaşma, değişim gibi gerekçeleri vardır (Assmann, 2018, s. 76). Geçmiş ile uzlaşma, hesaplaşma arzusu.

Güç istenci ve dolayısıyla da iktidarlar arşiv meselesinde olduğu gibi aynı anda hem geçmiş hem de gelecekle ilgilidir. İktidar “kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırır” (Assmann, 2018, s. 79). Bu meşruiyet amacının geçmiş ile olan ilişkisi mutlaka hakikatlere dayanmak zorunda olmadığı gibi mitsel de olabilir. Hatta öyle ki, tarihsel süreklilik adına *geleneğin icadı* dahi mümkündür (Hobsbawn ve Ranger, 2006, s. 9). İktidarların geleceğe kalma arzusu anıt, heykel, müze, film, sergi gibi biçimlerde somutlaştırılır.



Görsel 28. M. Fatih Gök. Kalabalık XII – Sessiz Hafıza II / Crowded XII – Silent Memory II. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 70 x 84 cm).

Kalabalık XII ve VIII, serideki diğer çalışmalarla benzer şekilde medyanın belleği ile ilişkilidir (Görsel 28 ve 29). Bugün yaşanan bir gerçeklik *geçmiş* olduğunda onun bilgisine erişim ancak medya yoluyla mümkün olabilecektir. Bağımsız ve özgür medya söylemleri yakın tarihte bu nedenle önem kazanmıştır. Aksi durumlarda medya araçları totaliter rejimlerin propaganda aygıtlarına dönüşecektir.

Basın ve sosyal medya kanalları aracılığıyla da bir bilgi bombardımanına maruz kalınmaktadır. Bu akış içerisinde pasif izleyici bir noktadan sonra neyin önemli neyin önemsiz olduğunu fark edemeyecek hale gelecektir. Sonsuz bir şimdinin oluşturulması kesintisiz bilgi akışı ile gerçekleştirilir. "...bu bilgiler ısrarla önemli haberlermiş gibi duyurulan; ama aslında dönüp dolaşıp aynı önemsiz şeyler listesine geri dönen bilgilerdir. Bu arada, gerçekten değişen şeylerle ilgili son derece önemli haberler ise nadiren ve düzensiz bir şekilde verilir" (Debord, 2016, s. 172).



Görsel 29. M. Fatih Gök. Kalabalık VIII – Sessiz Hafıza I / Crowded VIII – Silent Memory I. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 61,5 x 99 cm).

Pankart görünür olmayan ya da yeterince önemsenmemiş şeylerin görünür olması için yapılmış bir araçtır. Bir protesto nesnesidir, itirazdır, şikayettir, söylemdir... Çalışmalarda gösterilen pankartlardaki sloganlar ise okunmamakta hatta görünmemektedir. Göstermek için üretilmiş bir nesne olan pankart yazısız gösterildiğinde amaçsızlaşır. Bu durum da yok ederek göstermeyi, sansür-otosansürü ya da hafızanın kırılmasını anımsatmaktadır. Arşiv sanatı özellikle kayıp ve bastırılmış bilgi ile ilgilidir (Foster, 2017c, s. 38). Bu bağlamda sansür meselesi aynı anda kayıp ve bastırılmış olanı içerebilir. Bu nedenle sansür üzerine düşünmek; neyin arşiv, neyin an-arşiv olacağını belirlerken aynı zamanda arşiv sanatının çalışma kapsamına da dahil olabilir.

Pankart ve protesto imgeleri ilk bakışta evrensel anlamda bir eleştiri ve itirazı gösterir fakat bu yapılan çalışmalarda amaç salt siyasi değildir. Politikayı da içeren, politikası olan bir bağlam yaratmaktır. Bu bağlam, *siyasi sanat* ile *siyaseti olan sanat* arasındaki farkta gerçekleştirilmektedir. Bunlardan ilki belirli sınırlar dahilinde ideolojik temsilleri yeniden üretirken; diğeri günümüz sanatı açısından anlamlı bir siyasal kavram üretmeye çabalamaktır (Foster'dan akt. Günsür Yüceil, 2020, s. 92).



Görsel 30. Jeremy Deller. Orgreave Savaşı Arşivi (Birinin Yaralanması, Herkesin Yaralanmasıdır) / The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All). 2001. (Duvar resmi, lif levha üzerine boya, vinil metin, harita, kitaplar, ceket, kalkan, basılı kağıtlar, 2 video ve ses, Değişken ölçülerde). <https://bit.ly/3sNftqC>

Jeremy Deller'ın Orgreave Savaşı Arşivi isimli çalışması, İngiliz maden işçilerinin 1984 yılında gerçekleştirdikleri bir protesto gösterisi olayını merkezine alır (Görsel 30). Dönemin gazetesi gibi gerçek nesnelerin yanı sıra; temsili nesnelere ve imgelerle grevi yeniden canlandıran bir yerleştirme çalışmasıdır. Hatta Deller yıllar sonra yine eylemi gerçekleştiren kişilerle bu toplumsal olayı yeniden canlandırmış ve video kaydına almıştır. Yerleştirme çalışmasının bir odasında da bu yeniden canlandırma videosu gösterilmektedir. Bu şekilde bir yeniden canlandırma yöntemi, tarihsel hakikat açısından *aslında ne olduğunu* anlamaya yönelik bir çalışma olarak okunabilir. Deller'ın çalışmalarına bakıldığında amacının nesne üretmekten çok; araştırmacı sanatçı kimliği ile meseleleri anlamaya çalışan bir tavır benimsediği görülmektedir.

İkinci Dünya Şavaşı ve Yahudi soykırımı sonrası dönemde tanıklık meselesi ve hafıza önem kazanmıştır. Özellikle 1960'lardan itibaren Yahudi soykırımının araştırılması odağında ortaya çıkan kavramlar olarak bireysel anlatılar, sözlü tarih

ve tanıklık meselesi daha önemli hale gelmiştir. Yaşantılara ve deneyimlere dayanan tanıklığın belleği son derece öznedir. Bu nedenle de subjektiftir.

Auschwitz gibi büyük bir trajedi söz konusu olduğunda tanıklık paradoksu ortaya çıkar. Çünkü ölümün olduğu yerde sadece kurtulanların belleği vardır. “Asıl tanıklar, ‘tam tanıklar’, tanıklık etmeyenler ve edemeyecek olanlardır” (Agamben, 1999, s. 36). Büyük felaketin gerçek tanıklığı yani birincil tanıklık, olanaksız tanıklıktır. Bu nedenle tanıklık kavramı, tanık olamamayı da içeren anlamı saklı tutularak değerlendirilmelidir.



Görsel 31. Azadeh Akhlaghi. *Bir Görgü Tanığı Tarafından Serisi / By An Eye-Witness Series*. 2013. (Fotoğraf). <https://bit.ly/3uYkTSt>

İranlı fotoğraf sanatçısı Azadeh Akhlaghi'nin çalışmaları da toplumsal hafıza ve arşiv açısından önemli bir yer tutar. Akhlaghi'nin *Bir Görgü Tanığı Tarafından Serisi* çalışmalarında Jeremy Deller'ın yeniden canlandırma yöntemine benzer bir tavrı kullanır (Görsel 31). Bu fotoğraf serisi, İran'da yakın tarihin önemli ve tartışmalı politik olaylarının yeniden canlandırıldığı; gerçekten yola çıkan kurgulanmış fotoğraf çalışmalarından oluşmaktadır. Bu olaylarda görüntü bakımından belgelemenin ve tanıklığın olası olmadığı eski ölüm vakalarını merkeze almaktadır Akhlaghi. Üretilmiş tanıklık üzerinden toplumsal belleğin yeniden canlandırılması söz konusudur bir bakıma. Buradaki tanıklık üretilmiş olsa dahi gerçeğe dayanır ve manipülasyon amacı taşımaz.

Bugün görsel tanıklık ile belgeleme öyle önemli hale gelmiştir ki; bir olay, vaka, şiddet eylemi vs. kayda alınmadığı ve sosyal medyada yayılmadığı sürece sanki yaşanmamış gibidir. Sosyal medya, adaletin tecellisinin adeta bir aracı haline gelmiştir. Akhlaghi'nin çalışmasına bu bağlamda bakıldığında görsel kültür içerisinde yer almadığında görülmeme, yok sayılma ya da unutulma tehdidine karşı üretilmiş sahte belge ve tanıklık; hakikatin sorgulanması ve toplumsal belleğin canlandırılmasına hizmet etmektedir.

Anlatılara dayanan sözlü tarihin alternatifi ise resmi tarihtir. Resmi tarih belgelere dayanır ve güç sahipleri tarafından şekillendirilir. Geleneksel tarih yazımı çok sesli değildir çünkü madunların²⁵ görmezden gelinmesi muhtemeldir. Bu nedenle de geçmiş anlatısı *galiplerin hikayesine* indirgenmiştir (s. 37) der Traverso (2020). Bunun önemli bir örneği Amerika Birleşik Devletleri'dir. Avrupa'da yaşanmış bir trajedi olan Holokost için federal bir müze kurulurken; Amerikan tarihinin kurucu iki deneyimi olan yerli soykırımı ve siyahilerin köleliğine yönelik benzer bir girişim gerçekleştirilmemiştir (Traverso, 2020, s. 65). Bu durum güç sahibi devletlerin başkalarının acılarına işaret ederken kendi sorunlarını görmezden geldiklerini göstermektedir. Görmezden gelme de yine bir unutturma politikasıdır. Tanıklığın belleği ise arşivlenmiş resmi tarihsel hakikat ile her zaman aynı doğrultuda ilerlemez. Hatta aksini işaret edebilir. Bu nedenle tanıklık çoğu zaman an-arşivdir.

²⁵ Madun alt, ast anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim: 17.02.2022). Madun, bir toplumda özne olamayan, temsil edilemeyen, sesi olmayana tanımlar. Bu bakımdan anlamsal olarak aynı zamanda an-arşivdir.



Görsel 32. On Kawara. 16 Mart 1993, Bugün Serisinden / Mar. 16, 1993, From the Today Series. 1966-2014. (Resim: Tuval Üzerine Akrilik; Kutu: Karton Üzerine Bant ve Etiketler, 20,64 x 25,56 x 4,29 cm). <https://bit.ly/3ruqMVF>

On Kawara'nın çalışmaları da zamanın tanıklığının arşivlenmesi çabası gibi okunabilir. Kawara çalışmalarında kendi zamanını arşivlerken aynı zamanda da gündelik hayatın gazete, kartpostal gibi formlarını sanatının merkezine almıştır. Kawara, sürekli seyahat hâlinde olması nedeniyle, var olmak, hayatta olmak ve zaman gibi meseleleri konu edinmiştir. Bu sayede, o dönem için müze ve galeri ekosistemine dahil olmadan sanat yapmanın farklı yollarını araştırmıştır. Bu yönüyle sanat üretiminde deneyim ve süreci önemseydiğini göstermiştir.

Hâlâ Hayattayım serisi o an bulunduğu ülkeden arkadaşlarına gönderdiği telgraflardan oluşmaktadır. Bu yöntemle sanatını bir deneyime dönüştürmüş olur. Sanatı salt eser olarak algılamaktansa süreci de çalışmalarına dahil eder. *Bugün* serisini ise o an bulunduğu ülkenin dilini ve tarih yazım şeklini kullanarak gerçekleştirmiştir (Görsel 32). Çeşitli boyutlarda ve üç farklı renkte zemin hazırladığı tuvalerin üzerine beyaz boyayla o günün tarihini yazmıştır.



Görsel 33. M. Fatih Gök. Kalabalık XIII / Crowded XIII. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer, Akrilik ve Oyma, 56 x 84 cm).

Tanıklık meselesi görünür olmayanı görünür kılmak tanımını da içermektedir. Çünkü tanıklık yaygın anlatının dışında kalan alanı da kapsamaktadır. Öznenin tanıklığı benzersizdir; çünkü kişisel deneyimi ve hafızayı da içerir. Tanıklık kanıta, somut veriye ve belgeye dayanmak zorunda değildir. Bu nedenle soyuttur. Arşiv ise, sanat bağlamı söz konusu olduğunda bu soyut veriyi de içerebilir. Otuz-kırk yıl öncesinde *benin* tanıklığı şüphe ile karşılanırken; bugün ayrıcalıklıdır. Çünkü pek çok durumda eldeki tek kaynak bunlardır (Sarlo, 2012, s. 19).

Tanıklıklar bir öznenin hatırlayabildiklerinden ya da hatırlamak istediklerinden, unuttuklarından, kasten söylemediklerinden, değiştirdiklerinden, uydurduklarından, bir türden diğerine ya da bir üsluptan başka bir üsluba aktardıklarından, kültürel birikiminin geçmişten algılamasına izin verdiklerinden, politik ve ahlaki tutumun ışığı altında şekillenen bugünkü düşünce yapısının gösterdiği çizgiden, kanıtlamak

saldırmak ya da kendini savunmak için kullandığı retorik mekanizmasından, kendi deneyimlerinden ve medyadan öğrendiklerinden (bir zaman sonra bu ikisi birbirine karışır) vs. vs. oluşur. Bu yüzden anakronik olabilir (Sarlo, 2012, s. 53).

Kalabalık XIII çalışması da görünür olmayanın uzak tanıklığını içermektedir (Görsel 33). Sosyal medyanın kırılğan verilerinden yola çıkarılarak arşivlenmiş bir an-arşiv.

2.3. Görünür Olanı Sorgulamak

Sanat eseri aracılığıyla görüneni sorgulamak çok geniş kapsamlı bir meseledir. Sanat yapmanın temel motivasyonlarından biri belki de halihazırda algılananın sorgulanması, farklı olasılıkların araştırılmasıdır.

Her ne kadar ayrı bir bölümde incelenmiş olsa da görünür olmayanı görünür kılmak ve görünür olanı sorgulamak, çoğu zaman iç içe geçen benzer kavramlardır. Bu ayrımı yapmaktaki temel sebep ise nüansı vurgulamaktır. Her ne kadar iç içe geçse de yaklaşım bakımından birtakım farklılıklar vardır. Burada sınırlar genellikle bulanıktır. Çünkü bir şey hakkında görünür olmayan ilişkileri göstermeye çalışmanın ilk adımı mecburi olarak görünenin sorgulanması ile başlamaktadır. Onun içinde gizli fakat ihmal edilmiş ya da görmezden gelinmiş ihtimalleri incelemeyi gerektirir. Görünür olanı sorgulamak ise esasen görünsün diye yapılmış, günlük yaşamda karşılaşılabilen, aleni olanın sorgulanmasıdır. Diğer bir bakış yöntemi ise ilk bakışta görünenin altında yatan farklı anlamları araştırmak ve görünenin bizzat kendisinin anlamını sorgulamaktır. Görünene yeni anlamlar kazandırmak ya da onu manipüle ederek hakikatini sorgulamaktır.

Görünür olanı sorgulamak ifadesini aynı zamanda bir hakikat arayışı olarak düşünmek gerekir. İkinci bölümün girişinde de açıklandığı gibi hakikat sonrası kavramı çalışmaların içeriği düşünülürken başvurulan kavramlardan birisidir. Hakikat sonrası kavramı burada politik aldatma ve görünen hakikatin boyutları bağlamında ele alınmıştır. Sadece gündelik hayatta değil siyaset alanında da yalan ve aldatma olağan hale gelmiştir. Nietzsche örneğin, diğerlerini aldatma becerisinin iyi liderliğin temeli olduğunu savunur (akt. Keyes, 2017, s. 101). Hakikat sonrasının

politik aldatma başlığı tüm çalışmalarda; sansür, görmezden gelme, manipüle etme ve yok etme gibi pek çok kavramla dolaylı olarak ele alınmıştır.



Görsel 34. M. Fatih Gök. Kalabalık IX – An’lar I / Crowded IX – The Moments I. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 82 x 110 cm).

Çalışmalardaki görünenin manipüle edilmesi tutumu biçim özellikleri üzerinden içeriğe dair söz söyleme amacı taşımaktadır. Kalabalık IX isimli çalışmanın yöntemi Kronofotoğraf²⁶ yani *zamansal fotoğraf* tekniği ile benzerlikler taşımaktadır (Görsel 34). Çünkü devam etmekte olan bir eylemin akış halindeki aşamalarını tek bir an içerisinde göstermektedir.

Kronofotoğraf tekniği kısaca bir hareketin belirli bir zaman içerisindeki aşamalarının kaydedilip gösterilmesine dayanmaktadır. Fotoğraf makinesinin icadından sonra, 1800’lerin sonunda gözle algılanmanın güç olduğu hareketlerin saptanması düşüncesiyle bu yöntem ortaya çıkmıştır. Bu amaçla özellikle fütürist ressamlar “fotoğraf makinesinin yüksek enstanteneyyle [*orijinal hali*] zamanın kısa bir anı’nı durdurabilme ve düşük enstanteneyle de zamanın akışkanlığını hareket halinde

²⁶ Ing. Chronophotograph.

gösterebilme özelliklerinden faydalanmışlardır” (Göktan, 2015, s. 15). Bu bağlamda bakıldığında bu yöntem, görünenin içinde var olan fakat algılanamayan gerçekliğe odaklanmaktadır. Kalabalık IX ve Kalabalık XVI isimli çalışmalarda ise amaç teknik meseleler olmasa da kavramsal olarak görünen-görünmeyen ikiliği üzerinedir (Görsel 34 ve 35). Bir video görüntüsü içerisindeki kareler üzerinden bulanık bir akış görünmektedir.

Zamanın katmanlı gösterimi, gösterilene bulanıklaştırmakta ve bir anlamda yok etmektedir.



Görsel 35. M. Fatih Gök. Kalabalık XVI – An’lar II / Crowded XVI – The Moments II. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 55 x 78 cm).



Görsel 36. M. Fatih Gök. Kalabalık VI / Crowded VI. 2021. (Kontrplak Üzerine Transfer ve Akrilik, 62,5 x 82 cm).

Kalabalık VI isimli çalışmada ise tutarlı bir akış söz konusu değildir (Görsel 36). Daha çok, çok katmanlı imgelerden meydana gelmiş bir kaos görüntüsü hakimdir. Yine tek bir olay üzerinden fakat bu sefer farklı farklı anlardan oluşan; hafızanın koridorlarından çıkıp gelen kesik fragmanlar söz konusudur. Bu imgeler toplamı zihnin hatırlama süreciyle metafor olarak benzerlikler taşımaktadır. Zihin geçmişte yaşanmış bir olayı anımsamaya çalıştığında önemli-önemsiz küçük detaylar üst üste yığılır. Bu küçük detaylar birer ipuçları gibi hikâyenin geri kalanını oluşturur.

Hafızaya dair olan bu parçalar, her tanığın zihninde ayrı ayrı gerçeklikler oluşturur. Çünkü hatırlama eylemi, deneyimlerden bağımsız değildir.



Görsel 37. Gabriel Kuri. Kutsal Üçlü (Üç Kopyalı Makbuz) / Trinity (Voucher in Triplicate). 2004. (Elle Dokunmuş Duvar Halısı, 350 x 115 cm her biri). <https://bit.ly/3xKskvR>

Meksika'lı sanatçı Gabriel Kuri'nin yöntemi titizlikle arşivlediği sıradan ticari nesnelere dayanmaktadır. Kişisel arşivini kullanarak ürettiği çalışmalarında nesnelere kendisini veya birebir kopyasını değil, farklı boyutlarda abartılı olarak ölçeklendirilmiş yeniden üretimlerini kullanır. *Kutsal Üçlü (Üç Kopyalı Makbuz)* çalışması örneğin elle dokunmuş bir duvar halısıdır (Görsel 37). Gazete formu gibi fişler de bilgi içeren, gündelik hayat içerisinde sınırlı bir kullanıma sahip nesnelere. "Yapıtın gösterişli malzemesi ve bayrağı çağrıştıran biçimi, kullanılan kaynağın mütevazı yapısının (sıradan bir makbuz) aksine ona asil bir hava katar" (Wilson, 2015, s. 222). Birkaç saniyede üretilip kısa süre sonra çöpe atılan bir nesnenin; fiziksel emeğin ve üretimin geleneksel karşılığı olabilecek bir form olarak elle dokunmuş bir halı biçiminde yeniden sunulması Kuri'nin karşıtlıklardan beslendiğini göstermektedir. "Kuri'nin yaklaşımının izleri takip edildiğinde Pop sanatın gündelik nesnelere gösterdiği ilginin yanı sıra Yoksul Sanat'ın (Arte Povera) ayırt edici özelliklerinden olan 'kalıcılık' ve 'geçicilik' çatışmasına varılır" (Wilson, 2015, s. 222). Kuri, gündelik hayat içerisindeki perakende tedarik sisteminden ve önemsiz görünen pazarlama mekanizmalarından yola çıkarak görsel dil yaratmış bir materyal arşivcisidir.



Görsel 38. M. Fatih Gök. Kalabalık XIV – Bugünün Anısına / Crowded XIV – In Memory of Today. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 73,5 x 104,5 cm).

Zamansal fotoğraf tekniği etkisindeki çalışmalarda biçimsel özellikler nasıl kavrama hizmet ediyorsa; gazete kâğıdı kullanılarak gerçekleştirilmiş olan çalışmalarda da kullanılan medyum içerik ile ilişkilidir.

Gabriel Kuri, fiş gibi meta değeri olmayan bir nesneyi sanat eserine dönüştürürken; emeği de sürece dahil ederek onu kıymetli bir nesneye dönüştürmüştür. *Kalabalık XIV – Bugünün Anısına* isimli çalışmanın gazete kâğıdı üzerine baskı tekniği ile yapılmış olması aynı zamanda çalışmaların meta değerini ortadan kaldırmaktadır (Görsel 38). Banksy'nin Kırmızı Balonlu Kız adlı eseri Londra'daki Sotheby's müzayede evinde 2018 yılında 1 milyon sterline satıldıktan hemen sonra içerisindeki kâğıt öğütme makinesi ile parçalara ayrılmıştır (Görsel 39). Eseri satın alan koleksiyoner o haliyle satın almayı yine kabul etmiş; çünkü *yarısı* parçalanmış haliyle dahi eser tastamam bir ikon halini almıştır. Tüm sanat dünyasında sansasyon olarak konuşulmuş hatta küçük oyuncak replikaları dahi yapılmıştır.



Görsel 39. Banksy, *Çöpteki Aşk / Love is in the Bin*. 2018. (Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Ahşap, 101 x 78 x 18 cm). <https://bit.ly/3H8e7fq>

Banksy'nin doğası gereği anarşist olan sanatının içerisindeki bu anarşist eylem yine bir şekilde sistemin kendisine hizmet etmiştir. Tamamen yok olmamış olan imge, yaşanan eylemin ikonuna dönüşmüştür. Hatta öyle ki, çalışmanın Kırmızı Balonlu Kız ismi bile *Çöpteki Aşk* olarak değiştirilmiştir. Tez kapsamında gazete kâğıdı ile yapılmış olan işlere bu bağlamda bakıldığında, henüz yapıldığı anda zamana karşı kırılmalıdır. Ani bir eylemle yok olmayacak; zamanın etkisine direnmeden yavaş yavaş, günden güne solup aşınacaktır. Bu şekliyle, sanat eserinin tastamam, temiz, kaliteli, uzun ömürlü ve dayanıklı olması gerekliliği meselesini yeniden düşündürmektedir. Bir eser veya bir fikir zamana aktarılmayı reddedebilir mi? Bu konuda geleneksel bir ön kabul söz konusu mudur? Bu çalışmalar tıpkı hafızanın serüveni gibi zamana karşı kırılabilir ve hassastır. Günlük olarak tüketilip atılacak

şekilde tasarlanmış, kalıcılığı öncelenmemiş bir araç üzerinde gerçekleştirilmişlerdir.



Görsel 40. Rirkrit Tiravanija. İsimless (Bu Toplumun Günleri Sayılı / 7 Aralık 2012) / Untitled (The Days of This Society is Numbered / December 7, 2012). 2014. (Tuval Üzerine Akrylic ve Gazete, 221 x 214,6 cm). <https://mo.ma/3xKyLyM>

Rirkrit Tiravanija da gerçek gazete sayfaları kullanarak politik eleştirel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Tiravanija üzerinde *Bu Toplumun Günleri Sayılı* yazan çalışmasında Tayland'da basılmış özellikle belirli bir günün gazetesini kullanmıştır (Görsel 40). Seçilen bu gün, Kral Bhumibol Adulyadej'in 85. doğum gününün kutlandığı gündür. Uzun süredir hüküm süren kralın sağlığı kötüleşmektedir ve askeri darbeler kısa süre içerisinde Tayland'ı altüst edecektir. Ayrıca çalışmanın üst üste bindirilmiş, şablonlu metni Fransız teorisyen Guy Debord'un 1979'daki distopik ifadesinin kasıtlı bir yanlış çevirisidir (Friedman, 2020). Bu ve buna benzer diğer çalışmalarında Tiravanija'nın seçtiği gazetelerin menşei, tarihi, içeriği ve kullandığı sloganların tamamı birlikte kavramı oluşturur.

Tiravanija'nın çalışmalarında kullandığı *Asyalılar Pirinç Yemelidir, Tek İhtiyacınız Dinamit, Aynı Fakat Eşit Değil, Aynı Gökyüzünün Altında Mı Hayal Kuruyoruz* gibi pek çok slogan örneği evrensel politik mesajlar taşımaktadır.

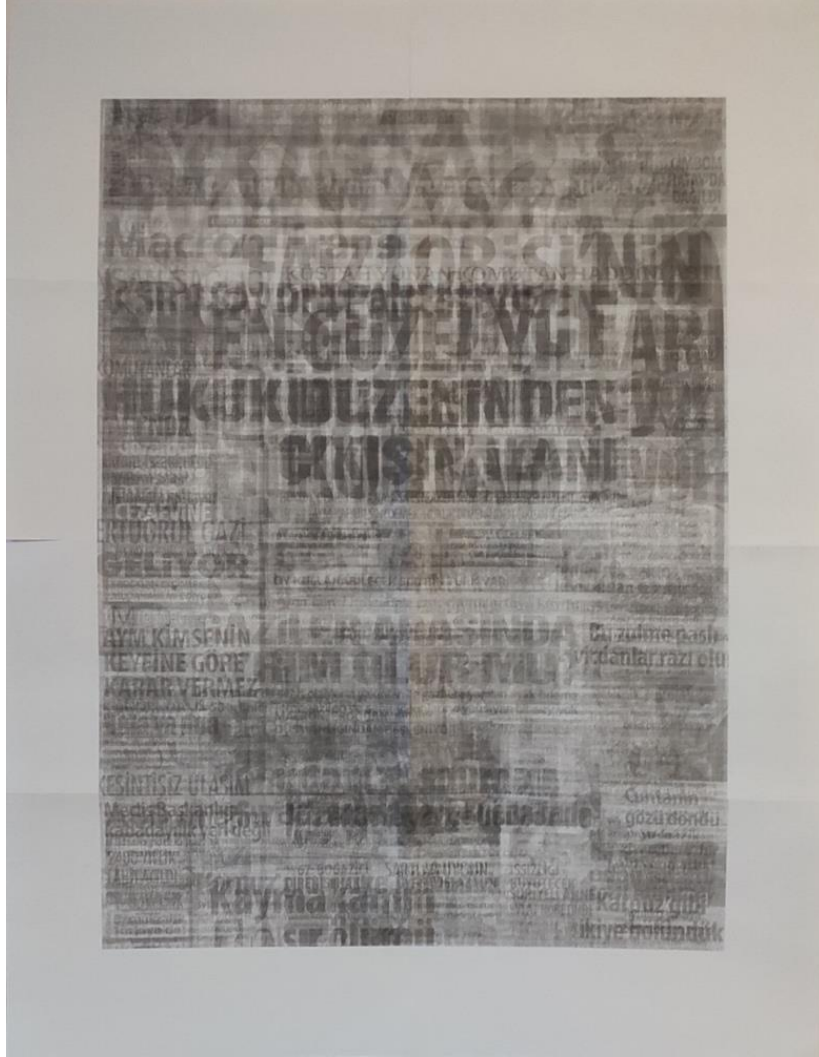


Görsel 41. M. Fatih Gök. Kalabalık XV / Crowded XV. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 73,5 x 111,5 cm).

Tez kapsamında yapılan çalışmalarda aynı zamanda estetize etme söz konusudur. Hakikatin estetize edilmesi durumu aynı zamanda bir bakıma hakikatin bağlamından koparılması, değersizleştirilmesi anlamına gelir. Çünkü bir şeyi estetize etmek olduğundan farklı göstermek ve onu beğeni nesnesine dönüştürmek demektir. Bu değersizleştirme aslında ironik bir anlam taşır. Çünkü her ne kadar estetize edilmiş olsa da belirli bir gerçekliğin sadece seçilmiş ve gösterilmiş olması dahi yine onu görünür kılmaya yönelik bir hamledir. Bu yaklaşım belki de gizleyerek gösterme, yok ederek var etme gibi çeşitli oksimoron ifadelerle tanımlanabilir.

Ön Sayfa isimli çalışmalar gazete formunu ödünç alır fakat üretilmiş ya da uydurulmuş imgeler değildir. Yani birebir ölçekli olarak yayınlanmış gazetelerin kendisinden yola çıkılarak gerçekleştirilmişlerdir. Ön Sayfa II başlıklı çalışma, belirli bir günün en çok okunan on gazetesinin tüm ilk sayfalarını aynı anda göstermektedir

(Görsel 42). Kalabalık serisi çalışmalarındaki tek bir olayın farklı görüntülerinin aynı düzlemde yer alması düşüncesiyle benzerlikler taşır. Ön Sayfa III isimli çalışma, tek bir gazetenin kendisinde mevcut bilgilerin yer değiştirmesiyle oluşturulmuştur (Görsel 44). Ön Sayfa I isimli çalışma ise yine gerçekte mevcut olan bir gazetede ki tüm harflerin x harfiyle yer değiştirilmesi ile oluşturulmuştur (Görsel 45).



Görsel 42. M. Fatih Gök. Ön Sayfa II – 5 Nisan 2021 / Front Page II – April 5, 2021. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 78 x 57 cm).

Çok katmanlı imgelerden oluşan çalışmaları palimpsest²⁷ kavramı bağlamında da okumak mümkündür. İster yazılardan isterse de görsellerden meydana gelmiş

²⁷ Palimpsest, “üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da rulodur” (De Quincey’den akt. Dillon, 2017, s. 25). Palimpsest kavramı ilk kez 1845 yılında Thomas De Quincey tarafından tanıtılmış ve kavramsallaştırılmıştır (Dillon, 2017, s. 13).

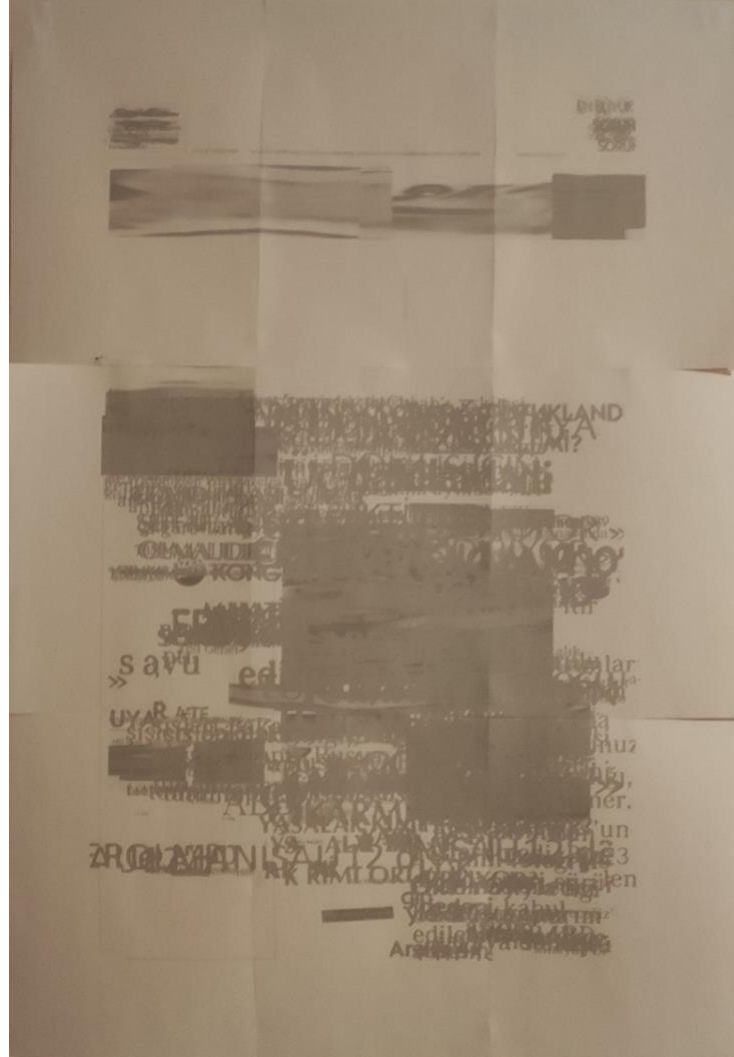
olsun, çok katmanlı imge yaratma dürtüsü bir palimpsest metaforudur. Palimpsest metaforu, doğası gereği disiplinlerarasıdır; çünkü çok katmanlı yapı içerisinde katmanların birbiriyle ilişkisine dayanır. Çok katmanlı çalışmalar ve palimpsest kavramı arasındaki fark ise; palimpsest eskinin silinip yeninin yazılmasını içerir ve bu katmanlar arasında doğrudan bir ilişki olmak zorunda değildir. Tez kapsamında yapılan katmanlı çalışmalarda ise tüm katmanlar birbiriyle ilişkilidir ve neredeyse tüm katmanlar görünürdür. Palimpsestin geleneksel anlamda tekniği ve amacı düşünüldüğünde; normalde görünür olmayan, hatta silinmiş, yok edilmiş olanın yeniden görülebilme umudunu içermektedir. Palimpsestler içerisindeki bu yok edilmiş, silinmiş ya da kaydedilmeye değer görülmemiş şey an-arşivdir.

Olayların ve bilgilerin topluma aktarılmasında en önemli araçlar sanal ve basılı medya araçlarıdır. Tarihsel ve güncel bilgi bu mecralarda toplanır ve arşivlenir. Açık arşiv olarak tanımlanabilecek bu veriler tarihin ve olayların anlamlandırılmasında önemli kaynaklardır. Bir biçim ve form olarak gazete ön sayfası imgesi ise olaylar ve haberler söz konusu olduğunda toplum hafızası bakımından en tanıdık imgelerdendir.



Görsel 43. Hans Peter Fieldmann. 9/12 Ön Sayfa / 9/12 Front Page. 2001. (151 Adet Gazete).
<https://bit.ly/34rplhf>

Hans Peter Feldmann'nın 2001 tarihli 9/12 Front Page isimli çalışması Ulusal Ticaret Merkezine yapılan 11 Eylül saldırılarının ertesi günü tüm dünyadan basılmış olan gazetelerin ilk sayfalarından oluşmaktadır (Görsel 43). Feldmann bu şekilde tarihsel tanıklığın evrensel arşivini tutmaya çalışmıştır.



Görsel 44. M. Fatih Gök. Ön Sayfa III - Linç Başlasın / Front Page III - Let the Lynch Begin. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 88 x 57 cm).

Tüm Manzara, Kalabalık ve Ön Sayfa serisindeki çalışmalar A4 boyutundaki kâğıt parçaların bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. A4 kâğıdın standart bir evrak boyutu olması, arşiv, depolama ve bürokrasi gibi kavramları çağırır. Çalışmalar arşivin parçalarından bir araya gelirken, aynı zamanda da görüntüyü parçalamaktadır. Arşivin parçaları bütünü oluşturmaktadır. Tıpkı hatırlama parçalarının hafızayı; bireysel hafızaların toplumsal hafızayı oluşturması gibi...

Çalışmalar genellikle siyah beyaz, flu, monokrom ve gri renk tonlarında gerçekleştirilmiştir. Tek renk kullanımı yoluyla resimde kullanılan biçimsel öğeler aynı düzlemde buluşturulur. Bu sayede katmanlar arasında ayırım yapmak güçleşir ve önemsizleşir. Daha önemli olan, tüm katmanların bir arada neye işaret ettiği. Bu renk kullanımı aynı zamanda belge niteliğini ön plana çıkarır. İpuçları olan fakat belirsiz bir tarihsel verinin arşiv kopyaları gibidir; arşivden kurtarılmış ya da arşivlenmeyi bekleyen. Orta gri tonlar ise nötr, dengeli ve tarafsız bir bakışa işaret eder. Aynı zamanda da sis gibi flu ve bulanıktır. Okumayı, tanımayı, tanımlamayı güçleştirir.



Görsel 45. M. Fatih Gök. Ön Sayfa I – Otokontrol / Front Page I – Self-control. 2021. (Gazete Kâğıdı Üzerine Dijital Baskı, 86,5 x 57,5 cm).

Ön Sayfa çalışmaları aynı zamanda medyanın belleğinin arşivi, gösterdiği-göstermediği ile ilişkilidir. Gazete haberleri tarihsel veri hafızasıdır. *Arşivden Sonra*²⁸ konuşma serisinde dikkat çekildiği gibi, 9 Kasım 2016 tarihinde Radikal gazetesinin dijital arşivi bir anda yok olmuştur. Kaybolan arşiv iki gün sonra yeniden erişime açılrsa da geride önemli bir soru bırakmıştır. Arşivler gerçekten bu kadar kırılğan mıdır? Sanal ya da fiziki bir arşivin, bir doğal afet, kaza veya kasıt altında yok olması olasılığı nedir? Bu ihtimaller sonucunda kaybolacak olan toplumsal hafızaya dair ne söylenebilir?

Kavramlar ve sanat eseri okumalarıyla şekillenen tezin bu bölümü aynı zamanda tezin temel problemlerini içermektedir. Arşiv-sanat ilişkisini incelerken seçilen örnek sanat çalışmalarıyla tez kapsamında yapılmış olan çalışmalar arasında biçimsel benzerliklerden ziyade kavramsal benzerlikler yakalanmaya çalışılmıştır. Örneğin bu bölümde yer alan *sahte gerçek* başlığı, arşiv ve hakikat kavramları arasındaki ilişki üzerine düşünmenin sonucunda ortaya çıkmış bir kavramdır. Başlıktaki bu oksimoron ifade aynı zamanda tez kapsamında yapılmış olan çalışmalar açısından da önemli yer tutan anlamsal ikiliklere gönderme yapmaktadır. Bu çelişkili yaklaşımlar, temelde hakikatin sorgulanması fikrine dayanır. Bu nedenle karşıtlıklar üzerinden anlam yaratma fikri, çalışmaların içeriği açısından önem taşımaktadır.

Arşivi tanımlayan hafıza ve hakikat kavramları sanat eserleri ile okunduğunda, onları birleştiren bir kavramsallaştırma düşüncesi olarak *görünür olmayı görünür kılma ve görünür olanı sorgulama* gibi iç içe geçen bir kavramsal sınıflandırma yapılmıştır. Bu sayede salt biçim üzerinden değil, yaklaşım ve meseleler üzerinden ortaklıklar üzerine düşünme olanağı doğmuştur. Bu durum aynı zamanda arşiv sanatının bir akım değil; bir kavram ve yaklaşım biçimi olduğu düşüncesiyle²⁹ paralellik göstermektedir.

²⁸ Köken Ergün ve Hasan Özgür Top tarafından 2016 yılında başlatılmış olan konuşma dizisi.

²⁹ Bkz. Sayfa 6.

SONUÇ

Bu tez çalışması ile arşiv sanatı kavramının tek ve belirli bir teknik, konu, içerik ve biçime dair bir yöntem olmadığı sonucuna varılmıştır. Arşiv sanatı; meselesi tarih, politika, hafıza, hakikat ve gerçeklik gibi kavramlar olan bir sanatsal yöntemler kümesidir. Bu meseleler ve kavramlar üzerinden ilerleyen yaklaşımların, arşiv sanatı olarak da kategorize edilebildiği görülmüştür.

Arşiv-sanat ilişkisine dair kavramsal araştırmaların dışında, arşiv sanatı denildiğinde iki temel yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki, arşivin temel tanımlamalarına dayanarak onu bir tarihsel nesne olarak ele alan bakışı içerir. Bu bakış fazla kavram temelli olmayan ve daha somut düzlemde bir bakıştır. Türkiye’de örneğin, Salt tarafından gerçekleştirilen sergiler bu bağlamda değerlendirilebilir. Tarihsel değeri olan *gerçek* verilerden yola çıkılarak bir takım yeniden değerlendirme, yeniden okuma ve tekrar bakma çalışmalarıdır bu sergiler. Serginin üzerinde durduğu kavram çerçevesinde arşiv nesnesi kimi zaman olduğu gibi kullanılırken kimi zaman da davetli sanatçılar tarafından yorumlanmaktadır. Bu örnek, arşiv sanat ilişkisinin doğrudan arşiv nesnesine dayandığı ve arşivin somut alanını ifade ettiği için ilk bakışta daha anlaşılır görünür. Öte yandan, bu tez sonucunda da anlaşılmıştır ki arşivin bir de soyut alanı vardır. Bu alan arşivin yöntemlerine, sergileme metotlarına ve mantığına dayanan bir kavramsallaştırma süreci olmakla birlikte aynı zamanda daha karmaşık bir okumayı da gerektirmektedir. Bu bağlamda bu tez aracılığıyla vurgulanmak istenen önemli bir nokta da arşivin sözlük anlamında olduğu gibi salt tarihsel nesne ile ilişkili olmadığını; aynı zamanda birtakım kavramlarla ilişkilendirildiğinde yeni okumalara imkân tanıdığını göstermektir. Bu amaç üzerine bu tezde arşiv, hafıza ve hakikat gibi iki ana kavram üzerinden açıklanmıştır.

Arşiv sanatı doğru bilginin saklanması ve aktarılması ile ilgili değildir. Daha ziyade arşivin bir kavram olarak ele alınıp, olanakları, sorunları ve sınırları üzerine bir alan açmaktır. Bu alan üzerinde geçmişin geleceği olarak bugüne ve bugünün geleceği olarak yarına kalan ve kalmayan veriyi araştırmaktır.

Tez yazım süreci boyunca ve yapılan çalışmalar aracılığıyla arşiv-sanat ilişkisi araştırılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda arşiv meselesine sanatı yapan bakış açısından bir tanım getirilmiştir. Şöyle ki; geçmişte ve bugün gerçekleşen çevresel, siyasal ve ekonomik boyutu olan olayların geleceğe taşınmasında sanatın arşiv rolü oynadığı ve toplum düzeninin yeniden inşasında önemli roller üstlendiği saptanmıştır.

Tez süresince yapılan çalışmaların arşiv kavramı ile ilişkisine bakıldığında da arşiv kavramını tanımlayan iki ana yaklaşıma benzer şekilde³⁰ iki farklı açıdan bakmak mümkündür. Birinci ilişki, biçimsel özellikler üzerinden bakıldığında yapılmış çalışmalar gerçek verinin doğrudan kendisinin kullanımına veya manipülasyonuna dayanması bakımından, arşivin tanımlarındaki belge-doküman ve delil olma özellikleriyle benzerlikler taşımaktadır. İkinci ilişki ise içerik ve kavramlarla ilişkili olan ve arşivin soyut alanı olarak ifade edilmiş olan şeydir.

Çalışmaların içerik ve kavram okumaları aynı zamanda tezin ikinci bölümünü ve omurgasını oluşturmaktadır. Sanat eserleri her zaman tek bir konu ve amaç için üretilmez. Bazen içerik muğlak ve kısmen belirsiz-çeşitli açılımlara uygun olarak bırakılabileceği gibi bazen de birtakım kavramlar havuzunda şekillenir. Bu tez sonucunda arşiv-sanat ilişkisini belirleyen önemli kavramlardan birisinin *hafıza* olduğu anlaşılmıştır. Arşiv, tanımındaki geçmiş ilişkisi nedeniyle kaçınılmaz olarak hafıza kavramı ile ilişkilidir. Yapılan çalışmalardaki toplumsal hafızaya dair olan verilerin kullanım fikri, çalışmaların arşiv-hafıza ilişkisini ortaya koymaktadır. Örneğin çalışmalardaki çok katmanlı imge kullanımı biçime dair, fütüristik veya resimsel bir arayışa değil; veriye dayalı hakikatin durumuna ve bir çeşit hafıza metaforu yaratma düşüncesine dayanmaktadır (Görsel 41, 38, 36, 34). Bu çalışmalarda yakın tarihe dair bilinen olayları referans alırken kullanılan yöntem³¹, aynı zamanda görünür olan-olmayan ikiliğine dairdir.

³⁰ Bunlar, bu tezde daha önce arşivin somut ve soyut alanı olarak ifade edilmiş olan yaklaşımlardır.

³¹ Bir olayın farklı açılardan görüntülerinin bir arada kullanılması ve yine bir olayın akış içerisindeki görsellerinin kullanılması gibi.

Arşive bakışı tanımlayan ve içerikle ilgili olan bir diğer önemli kavram ise hakikat-sonrası olmuştur. Arşivin belge-delil niteliği tarihsel hakikatin durumu³² açısından belirleyici ise; çalışmaların içeriğine dair olan görünür olmayı görünür kılmak, görünür olanı sorgulamak ve sahte gerçek gibi kavramsallaştırmalar da veriden beslenen çalışmaların hakikat ve hakikat-sonrası ile olan ilişkisini göstermektedir.

Tüm bunların sonucunda arşiv-sanat ilişkisinin salt biçim ile değil; bir yaklaşım ve yöntemler ile ilgili olduğu sonucuna varılmıştır. Modern sonrası dönem düşünürlerinin arşive dair çekirdek anlamı aşan tanımlamalar yapması gibi sanat alanında da arşive dair yeni bağlamlar ve kavramlar geliştirilebileceği görülmüştür. Bu tezde bir hafıza ve hakikat problemine dair kavram olarak çalışılan arşiv; özel anlamda bu tez sürecinde üretilmiş olan çalışmalara, genel anlamda ise sanata dair bir düşünce alanı açmaktadır.

³² Geleceğe kalan ve yaşanan zamanın hakikati olarak algılanan veri bir şekilde arşivlenmiş veridir. Bilinçli veya bilinçsiz olarak arşivlenmeyen verinin durumu onun hakikati ile ilişkilidir.

KAYNAKLAR

'1 kuruşun 26, 25 kuruşun 39 ve 50 kuruşun maliyeti 66 kuruş' (2021). *Sol Haber Bülteni*. Erişim: 23.11.2021. <https://haber.sol.org.tr/haber/1-kurusun-26-25-kurusun-39-ve-50-kurusun-maliyeti-66-kurus-316716>

Adnan, Misal. (2015). On Walid Raad's practice: the capital of preserving and the freedom of destroying. *Arteeast: The Global Platform for the Middle East Arts*, Erişim: 03.06.2018. <http://arteeast.org/quarterly/on-walid-raads-practice-the-capital-of-preserving-and-the-freedom-of-destroying/#reference>

Agamben, Giorgio. (1999). *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar* (A. İ. Başgöl, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Artun, Ali. (2006). Müzede modernliğin kurulması ve bozulması: Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki müze, iki küratör. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Sanat Sempozyumu / Sanat ve ...*, Ankara. s. 59-66.

Artun, Ali. (2018). *Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alpay, Yalın. (2021). *Yalanın Siyaseti*. İstanbul: Destek Yayınları.

Assmann, Jan. (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atakan, Nancy. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Binark, İsmet. (1989). Temel Arşivcilik Bilgileri ve Arşiv Mevzuat Düzenlemeleri. *T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Kurumlararası Arşivcilik ve Dokümantasyon Semineri*, Erişim: 11.09.2021.

<https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/cumhuriyet-arsivi->

[yayinlar/TEMEL%20AR%C5%9E%C4%B0VC%C4%B0L%C4%B0K%20B%C4%B0LG%C4%B0LER%C4%B0%20VE%20AR%C5%9E%C4%B0V%20MEVZUAT%20D%C3%9CZENLEMELER%C4%B0.pdf](#)

Connerton, Paul. (2018). *Modernite Nasıl Unutturur* (K. Kelebekoğlu, ev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Debord, Guy. (2016). *Göseri Toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, ev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Derrida, Jacques. (2019). Arşiv humması (M. Erşen, ev.). *Pathos*, 2, s. 172-175.

Derrida, Jacques. (1998). *Archive Fever A Freudian Impression*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Dillon, Sarah. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (F. B. Aydar, ev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Durukan Gül, S. Nesli. (2019). *Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşiv ve hafıza kullanımının değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Eastwood, Terry. (1994). What is archival theory? and why is it important?, *Archivaria*, 37, 122-130. Erişim: 09.06.2021.

<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11991/12954>

Esanu, Octavian. (2014). Çağdaş sanat aslında neydi? Neoliberal dönemde çağdaş sanatın örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri. Ali Artun, Nursu Öрге (Ed.). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, s.95-126. İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, Hal. (2002). Archives of modern art. *October*, 99, 81-95. doi: <https://doi.org/10.1162/016228702317274648>

Foster, Hal. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. Erişim: 05.09.2021. <http://www.jstor.org/stable/3397555>

Foster, Hal. (2017a). *Gerçeğin geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2017b). *Tasarım ve Suç: Müze-Mimarlık-Tasarım* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, Hal. (2017c). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Foster, Hal. (2020). *Ya Farstan Sonra? Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri* (A. Önal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2019). *Bilginin Arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Friedman, Samantha. (2020). I read the news today, oh boy: Five artists use newspaper as both material and subject. *Moma*. Erişim: 25.11.2021. <https://www.moma.org/magazine/articles/344>

Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gotthardt, Alexxa. (2019). The eccentric cabinets of curiosity that captivated renaissance europe. *Artsy*. Erişim: 13.06.2021. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eccentric-cabinets-curiosity-captivated-renaissance-europe>

Göktan, M. Çağatay. (2015). Fütürizm sanat akımının oluşumunda fotoğrafın önemi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 15-30.

Groys, Boris. (2017). *Akışta: İnternet Çağında Sanat* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Günsür Yüceil, Zeynep. (2020). *Umut Eden Beden Tekinsiz Mekanlara Kayıyor ya da Boşluğa Övgü*. Ertürk, E., Sancaktar, S. (Ed.). Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020, s. 91-104. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Haacke, Hans. (1974). *Açıklama* (S. Gürses, Çev.). Harrison, C., Wood, P. (Ed.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 978-980. İstanbul: Küre Yayınları.

Halbwachs, Maurice (2018). *Kolektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hobsbawm, E., Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kabakov.net, Erişim: 20.10.21. <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment>

Keyes, Ralph. (2019). *Hakikat Sonrası Çağ: Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma* (D. Özçetin, Çev.). İzmir: Tudem Yayın grubu.

Mcintyre, Lee. (2019). *Hakikat-Sonrası* (M. F. Biçici, Çev.). İstanbul: Tellekt.

Ötgün, Cebrail. (2020, 26 Temmuz). Yalan sahnesinde sanat: Post-truth üzerine. *T24 Bağımsız İnternet gazetesi*, Erişim: 10.10.2021. <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/yalan-sahnesinde-sanat-post-truth-uzerine,27479>

Putnam, James. (2001). Kutuyu aç (E. Gen, Çev.). Ali Artun, (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s. 9-64. İstanbul: İletişim Yayınları.

Rukancı, F., Koç, H. (2010). Arşivcilikte genel tasnif sistemi ve bileşenleri. *Bilgi Dünyası*, 11 (1), 1-21.

Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman* (P. B. Charum ve D. Ekinçi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sıldır, Sılay (2017). An-ar-şi / An-ar-şiv. *Manifold*. Erişim: 18.02.2022.

<https://manifold.press/an-ar-si-an-ar-siv>

Sönmez, Ayşegül. (2021). Refik Anadol'un makine hatıraları'nın hatırlattıkları. *Sanatatak*. Erişim: 08.06.2021. <http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-makine-hatiralarinin-hatirlattiklari-4>

Tataryan, Nora. (2020). Şiddetin temsili ve yüzleşmenin imkânı üzerine bir deneme. Ertürk, E., Sancaktar, S. (Ed.). *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, s. 67-76. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Tanju, Bülent. (2016). Pazar sekmeleri: Arşiv humması. *Manifold*. Erişim: 09.06.2021. <https://manifold.press/pazar-sekmeleri-arsiv-hummasi>

Traverso, Enzo. (2020). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: 4. Akşam Sanat Okulu Matbaası.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 30.11.2021. <https://sozluk.gov.tr>

Wallis, Brian. (1999). Hans Haacke (E. Yılmaz, Çev.). Ali Artun, (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s. 181-186. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wikipedi. Erişim: 06.06.2021. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ar%C5%9Fiv>

EKLER

SDÜ ART-E

Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi
Haziran'21 Cilt:14 Sayı:27
ISSN 1308-2698

BİR SANAT PRATIĞİ OLARAK "ARŞİV"

"ARCHIVE" AS AN ART PRACTISE

Muhammet Fatih Gök*

Öz

Bu makalede güncel bir sanat pratiği olarak karşımıza çıkan arşiv sanatının ne olduğu, sınırları ve olanakları üzerine bir araştırma yapmak amaçlanmıştır. Makalede, bir dokümantasyon ve belgeleme sistemi olarak arşiv meselesinin sanatla olan diyalogu ve kesiştiği noktalar gösterilmeye çalışılmıştır. Bu araştırma biçimsel olarak salt arşivsel malzemeye dayanan bazı sanat çalışmaları incelenerek gerçekleştirilmiştir. Özellikle 90'lardan günümüze gelen süreç içerisinde farklı bir bağlama oturduğu düşünülen arşiv sanatı üretimleri araştırılmıştır. Bununla ilgili Türkiye'de ve dünyada yapılmış olan çalışmalardan çeşitli örneklerle bu yöntemin nasıl kavramsallaştırıldığı içerik analizleriyle anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arşiv Sanatı, Arşivsel Sanatçı, Arşiv, Güncel Sanat

Abstract

In this article, it is aimed to make a research on what is archive art, its limits and possibilities which appears as a contemporary art practice. In the article, as a documentation and documentation system, the dialogue and intersection points of the archive issue with art were tried to be shown. This research was carried out by examining some artworks based on purely archival material. Archival art productions, which are thought to be in a different context especially in the period from the 90s to today, have been examined. In this respect, how conceptualize of this method has been described via content analysis with several examples that are made from Turkey and the world.

Keywords: Archival Art, Archival Artist, Archive, Contemporary Art.

1. Giriş

1980 sonrası dönemde gerçekleştirilen sanat uygulamalarına bakıldığında bunların amaca yönelik yaratıcı malzeme kullanımları ve zengin içerik üretimleriyle ayrışma yoluna gittiği görülür. Bu bağlamda özellikle 1990'ların sonundan başlayarak günümüze uzanan bu süreçte bazı sanatçılar arasında yöntem bakımından arşivsel bir eğilim görülmektedir. Bu arşivsel eğilim veya Hal Foster'ın deyişiyle *Arşivsel Dürtü* (2004:3) temelde fotoğraf gibi arşivsel materyallere; arşivin saklama, belgeleme, sınıflandırma ve sergileme gibi sistematik yöntemlerine duyulan

Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.02.2021 - Kabul tarihi:12.05.2021.

* Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, m.fatihgok@msn.com, <https://orcid.org/0000-0001-9686-7888>.

ilgiye dayanmaktadır. Bu sistematik, sanatçılar için bir araç ve yöntem olarak kullanılmış ve zaman zaman paradoksal olarak sanatsal kaygılarla bilinçli olarak manipüle edilmiştir¹. Bu paradoks, arşivin belge-delil niteliği olmasına rağmen manipüle edildiğinde bu niteliğini kaybetmesidir. Böyle olduğu durumda elimizde arşivsel sistematik dışında bir şey kalmamaktadır. Picasso'nun (1939:10) "Sanat, gerçeği anlamamızı sağlayan bir yalandır" dediği gibi aslında sanat, yalan söylemek ve söylediği yalana inandırmak ise bu yol pek de yanlış görünmemektedir.

Bir sanat pratiği olarak arşiv sanatını kavramsallaştırma üzerine yazılan ilk metinlerden olan Arşivsel Dürtü makalesinde Foster (2004:3), o yıllarda bu mantıkla üretim yapan sanatçıların çalışmaları üzerinden bir analiz gerçekleştirmiştir. Foster makalesinde benzer çalışmaların önceki dönemlerde de yapıldığını fakat arşivsel dürtünün kendi ayırt edici karakteri olduğunu ve bu durumun onun başlı başına bir eğilim olarak kabul edilmesinde yeterli olduğunu savunmuştur. Benzer şekilde Nicolas Bourriaud (2018a:45) da bu eğilimi 80'lerin sanatından şu sözlerle ayırır: "Seksenlerden doksanlara geçiş, iki fotoğrafın yan yana koyulması ile temsil edilebilir: biri bir dükkân vitrini, diğeri ise bitpazarı ya da havaalanındaki bir alışveriş merkezi". Aslında bu tanımlamayla Bourriaud arşiv sanatının hazırlanıp sunulmuş – icat edilmiş bir şeyden öte, bulunmuş, kurgulanmış ve gerçeklikten beslenen bir olgu olduğu ayrımını ortaya koymaktadır. Bu makalede ise bu tespitlerden yıllar sonra arşiv sanatının bugünkü durumu, arşiv yöntemini kullanan bazı sanatçı örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Hal Foster ve Nicolas Bourriaud gibi teorisyenlerin tanımlarının sonrasında günümüzde tarihsel açıdan bakıldığında Türkiye'de de belli önemli değişimler olduğu görülmektedir. Arşive ilginin Türkiye'deki yansımaları çeşitli kültürel, siyasi ve sanatsal etkinlikler şeklinde gerçekleşmektedir. Bu eğilimin evrensel açıdan işleyişine bakılacak olunursa, önce arşiv araştırmalarının, sonra sanat üretimlerinin geldiği görülür. Bu bağlamda 1997 yılında Lübnan'da Arap diasporasını geliştirmek amacıyla kurulan Arap Görsel Vakfı² örnek gösterilebilir. Vakıf, bünyesindeki binlerce anonim imgeyle sanatçıların arşiv içeriklerine kaynak oluşturmuştur. Türkiye'de ise kurumsal anlamda bakıldığında SALT Araştırma Türkiye'nin yakın tarihsel

¹ Bu şekilde çalışan sanatçılara önemli bir örnek Lübnan'lı sanatçı Walid Raad'dır. Raad Lübnan'ın yakın tarihindeki iç savaş gerçeğinden yola çıkarak kurgusal çalışmalar ortaya koyar.

² Vakfın orijinal ismi; Arab Image Foundation'dır. Metin içerisinde Türkçe AGV kısaltması kullanılmıştır.

geçmişine dair alternatif tarih ve belge araştırmaları yapmakta ve etkinlikler düzenlemektedir. Bir diğer örnekte, 2016 – 2017 yılları arasında *Arşivden Sonra?* konuşmaları ile silinen gazete arşivleri üzerinden toplumsal belleğin güncel durumu tartışılmıştır. Bireysel bağlamda gerçekleştirilen sanat üretimlerine bakıldığında ise, Tayfun Serttaş'ın buluntu malzeme olarak kullandığı fotoğraf çalışmaları örnek verilebilir. Serttaş, 2018 yılında gerçekleştirdiği *FLASHBLACK* sergisinde stüdyo fotoğrafçısı Maryam Şahinyan'ın fotoğraf arşivinden yola çıkarak İstanbul'daki azınlıklar meselesine değinmiştir.

Tüm bunlara bakıldığında; ortak dürtünün kayıp, bastırılmış veya alternatif bir tarih arayışı ile toplumsal, sosyolojik, kültürel olandan beslenerek yeni bir şey söyleme arzusu olduğu görülmektedir.

2. Hal Foster'dan Bir Örnek Sanatçı: Thomas Hirschhorn

Foster 2004 tarihli makalesinde arşiv sanatını açıklarken zamanının üç sanatçısından bahsetmiştir. Bu sanatçıların üretimlerindeki ortak ruhtan yola çıkarak tespitler yapmıştır. Bu sanatçılardan birisi İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn'dur. Arşiv sanatını Hirschhorn'un 1999 ve 2016 tarihli iki çalışmasından yola çıkarak incelemek, aynı üretim ruhunun aynı sanatçı üzerinden iki farklı zamanına bakma şansı doğurması nedeniyle önemlidir.

Hirschhorn'un 1990'ların sonlarında gerçekleştirdiği çalışmaları genel olarak 4 gruba ayrılmaktadır. Bunlar doğrudan heykeller, sunaklar, kiosklar ve anıtlar olarak sınıflandırılmıştır. Hirschhorn bu çalışmalarını çeşitli sanatçı ve yazarlara ithaf etmiştir. Bu makalede ele alınan Ingeborg Bachmann Kiosk'u ise İsviçreli yazar Ingeborg Bachmann'a ithafen yapılmış, arşivsel materyallerle oluşturulmuş bir çeşit yerleştirme çalışmasıdır. Çivilenip bantlanarak bir araya getirilmiş kontrplak ve kartondan yapılmış bu yapılar; görseller, metinler, kasetler ve televizyonların yanı sıra mobilyalar ve diğer gündelik nesnelere içermektedir.



Görsel 1. Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Kiosku*, 1999, Yerleştirme, New York.

Peki Hirschhorn tarafından seçilen ve isimlerine sanat eserleri adanan bu kişilerin ortak noktaları nelerdir? Muhtemelen ortak noktaları, bir ortak noktalarının olmamasıdır. Seçilen isimler politik anlamda uç radikal fikirleri temsil etmektedir. Komünist Leger'den Nazi Parti üyesi Nolde'a uzanan bu seçim, Hirschhorn'un farklılıklara olan ilgisini göstermektedir (Foster, 2004:9-10). Hirschhorn bu çalışma serisini bir röportajında şöyle açıklamıştır; "Bağlanamayanı birbirine bağlamak, sanatçı olarak yaptığım iş tam olarak bu" (Hirschhorn'dan akt. Foster, 2004:10).

Hirschhorn'un kamusal alandaki bu yerleşmesi Zürih Üniversitesi'nin Beyin Araştırma ve Moleküler Biyoloji Araştırma Bölümü'nün yeni binası için tasarlanmıştır (Görsel 1). Altı ayda bir yenilenen kiosk, süreç içinde olgunlaşan bir proje olarak tasarlanmıştır. Kartonlarla kaplı bu küçük yapı, yeni binanın modern ve sağlam mimarisiyle tezat oluşturmaktadır. Yapının içeriği o kadar karmaşıktır ki Hirschhorn, "Kioskla ilgili her şey, kişinin bambaşka bir dünyaya dalması için yapılmıştır"³ diyerek, izleyicilerin bu yapıyı bir süre hissedip tamamlamasını istemektedir. Yapıtı kendini gerçekleştirmek için izleyici deneyimine ihtiyaç duymaktadır. Yapıtın bir diğer özelliği, 1960'lardan bu yana var olan "insanları bir araya getiren ilişkilere bir form kazandırılmasıdır" (Bourriou, 2018b:47). Çünkü kiosk biçimi normalde kamusal alanda bir işlev görmektedir. Bu

³ Hirschhorn, T. (2000). "Statement: Kiosks", <http://www.thomashirschhorn.com/statement-kiosks/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

şekilde bağlamından koparılmakla birlikte insanları⁴ bu deneyime davet eder. Yapıt bir galeride izleyicisini beklemek yerine, izleyicinin günlük yaşam pratiğinde kendisine bir yer açar. Orada bitmiş ve sunulan bir eser olarak değil, yaşayan ve dönüşen bir deneyim alanı olarak var olur.



Görsel 2. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°106*, 2016, Kolaj, New York.

Hirschhorn'un yakın tarihli piksel-kolaj serisi çalışmaları da yine arşivsel yöntem bağlamında ele alınabilecek içeriğe sahiptir. Sanatçı kaynak olarak anonim fotoğraf imgelerini kullanır. Bu seride genellikle şiddet imgeleri ile birlikte günlük ve sıradan olana dair görüntüleri birleştirir. Hirschhorn'un kullandığı anonim parçalanmış beden görüntüleri her haliyle yeterince rahatsız edici olmasına rağmen, bu imgeleri devasa boyutlarda sergilemesi çalışmalarının çarpıcı etkisini artırmaktadır.

Pixel-Collage n°106 isimli çalışmasında bir tarafta sıradan bir kent görüntüsü içerisinde yürüyen kadınlar, diğer tarafta ise parçalanmış beden imgeleri vardır (Görsel 2). Kadın imgesi olan fotoğraflar sebepsiz ve ironik olarak sansürlenmişken, şiddet imgesi rahatsız edici ölçüde açıktır. Hirschhorn burada birbirine zıt iki imgeyi bir araya getirerek oluşturduğu bu serisiyle ilgili olarak "Pikselleştirme otoriter bir eylemdir⁵" diyerek, sansürü dışarıdan dayatılan bir zorlama olarak algıladığını göstermektedir. Bu noktada sorulacak soru şudur: Sansürün amacına, niteliğine ve şiddetine kim, nasıl karar vermektedir?

⁴ İzleyiciyi değil, özellikle kamusal alanda ve gündelik zamandaki insanları.

⁵ Hirschhorn, T. (2017). "De – Pixelation", <http://www.thomashirschhorn.com/de-pixelation>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Yine aynı örnekte iki farklı mekân, zaman ve gerçeklik bağlamından koparılmış ve yan yana getirilmiştir. Mekân perspektifinin illüzyonu sayesinde, birbiriyle alakasız görünen bu iki mekân bir an için aynı mekanmış hissi vermektedir. Her iki sahne de içerik olarak anonimdir. İzleyici ne sol taraftaki savaşın ne olduğunu bilebilir ne de sağ taraftaki modern kent görüntüsünün. İzleyici için bu birleşme sadece ölüm ve yaşamı temsil etmektedir. Guy Debord (2016:183) Gösteri Toplumu'nda, gösteri söyleminin gösterdiği her şeyi bağlamından, geçmişinden, amaçlarından ve sonuçlarından tecrit ettiğini söylemiştir. Hirschhorn'un Piksel serisi çalışmalarında da artık gündelik hayatın sıradanlaştırdığı şiddet, gösteri toplumunun bir yansıması haline gelmiştir. Savaşlar, ölümler ve mülteci sorunları gibi kitlesel olaylar artık çarpıcı bir imge ile kamuoyunda görünür olabildiği ölçüde gerçektir. Hirschhorn belki de burada 18+ denilebilecek şiddet görüntülerini devasa ölçülerde gözümüze sokarcasına steril beyaz küpün⁶ içine sokarak sonuçlarını görmediğimiz şiddeti yok sayma tutumumuza dikkat çekmek istemiştir.

3. Arap Görsel Vakfı

Arşivsellik sanat alanındaki temsilin bir fraksiyonu ise fotoğraf şüphesiz bunun en önemli araçlarından biridir. Fotoğraf ve arşivsellik ilişkisinde önemli bir tarihsel nokta Arap Görsel Vakfı'nın kurulmasıdır⁷.

Arap Görsel Vakfı fotoğrafçı Samer Mohdad, Frouad Elkoury ve sanatçı Akram Zaatarı tarafından 1997 yılında Beyrut'ta kurulmuş kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur. Kuruluş amacı Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Arap diasporasındaki fotoğrafların izini sürmek, onları toplamak, korumak ve incelemek olarak açıklanmıştır⁸. Bu açıdan bakıldığında yapılan çalışmaların etnik temelli bir ayırım üzerinden sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu noktadaki tavır, sanatsal üretimden ziyade kültürel ve antropolojik olarak görülebilir ancak bu arşivin sanatçı üretimlerine ilham ve kaynak oluşturması bakımından önemlidir. Tüm dünyadan Arap diasporasına dair yaklaşık 600.000 fotoğraf burada saklanmakta ve vakıf bünyesindeki

⁶ Beyaz küp metaforundan kasıt galeri mekanıdır.

⁷ Türkiye'de de benzer bir kaygı ile kurulan ve çalışan *SALT Araştırma* önemli bir örnektir. Benzer şekilde bir diğer örnek, Türkiye'nin yakın geçmişi üzerinden bir 35mm film arşivi araştırmasına girişen *Artıkışler Kolektifi'*dir.

⁸ "Arabimagefoundation.com",
http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=PageDetails&entityName=PageEntity&idEntity=1_Erişim tarihi: 05.09.2020.

sanatçılar tarafından sanatsal çalışmalarda kullanılmaktadır. Bu belgeleri Akram Zaatari gibi tamamen ham olarak kullanan sanatçılar olduğu gibi, Yasmine Eid-Sabbagh gibi müdahale edip dönüştüren ve Walid Raad gibi müdahale etmekle kalmayıp manipüle eden sanatçılar da vardır.



Görsel 3. Akram Zaatari, *Ein al-Hilweh'den Filistinli çift*, 2007, Fotoğraf, 39,1x26,5 cm, Tate Müzesi Koleksiyonu⁹.

Akram Zaatari'nin çalışmaları aynı zamanda temellük sanatının önemli bir örneği olarak ele alınabilir. Tate koleksiyonunda yer alan örnekteki resme benzer 117 fotoğraf, mesleği fotoğrafçılık olan Hashem El Madani tarafından çekilmiş; Zaatari ise bunları sadece derlemiş ve gruplandırmıştır (Görsel 3). Madani'nin Saida'daki fotoğraf stüdyosunda çekilmiş olan bu fotoğraflarda yeni evli çiftler, direniş savaşçıları, birbirine sarılan insanlar gibi sıradan konular ve bazı esprili kurgusal fotoğraflar bulunmaktadır. Zaatari, AGV projesi olarak 1999'da Madani'nin

⁹ Fotoğraf 1973-74 yıllarında Lübnan'ın Sayda kentinde Studio Shehrazade'de fotoğrafçı Hashem el Madani tarafından çekilmiştir.

koleksiyonundaki binlerce fotoğraftan bazı kişilerin resimlerini seçmiş, hepsini belirli bir şekilde monte edip çerçevlendirmiş ve Madani bu sürece hiç karışmamıştır¹⁰.

Zaatari dosya isimlerini; fotoğraflardaki kişilerin isimleri, fotoğrafın yeri, tarihi ve fotoğrafçının adı olarak kategorize etmiştir. Bu durumda her resmin iki tarihi ve iki sanatçısı olmaktadır. Zaatari bu durumu şöyle açıklar: “Fotoğraflar orijinal bağlarından çıkarıldıklarında ve ‘başka zaman, başka bir gelenek, başka bir ekonomi’ ile yer değiştirdiklerinde farklı anlamlar alırlar¹¹”. Zaatari’nin bu sanat yaklaşımı, sanatta özgünlük ve orijinal imge yaratımı konusunda ilginç bir örnektir. Zaatari kendisine ait olmayan ticari fotoğrafları olduğu gibi alır ve sergiler. Bu yöntemiyle uluslararası müze ve bienallerde de yer almaktadır. Katıldığı bu jüri-davetli uluslararası etkinlikler Zaatari’nin yöntemini meşrulaştıran bir özellik olarak görülebilir. Her ne kadar fotoğrafları çeken Madani’nin bilgisi ve rızası dahilinde yapılırsa da bir konsept bağlamında başkasına ait fotoğrafların alınıp doğrudan kullanıldığı ve sanatçının kendisini bir küratör gibi bunları seçen ve derleyen olarak konumlandırıp sanatını temellendirdiği bu gibi örnekler azdır. *Küratör olarak sanatçı* kavramına dair daha eski bir örnek de sanatçı Marcel Broodthaers’tir. Atakan (2015:32-33), Broodthaers’in *Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü* isimli çalışmasını *Eylemler* başlığı altında bir performans olarak ele almış ve Broodthaers’in müze mitine dahil olmaktansa onu dönüştürmeyi arzuladığını savunmuştur. Broodthaers bir eser üretip onu sergilemekten, içerisinde ticari ve dekoratif imge ve nesnelere de olduğu yeni bir bağlam yaratmıştır. Sanat nesnesi olan ve olmayan arasındaki ilişki ve gösterme pratiği açısından Broodthaers ve Zaatari’nin sanatında benzerlikler bulunur. Bir biriktirme ve sergileme sistematığı olarak müze miti, gerçekten de nadire kabinelerinden bu yana sanat ve arşivsellik ilişkisi açısından önemli bir sorgulama alanı olmuştur.

Sonuç olarak Zaatari sadece arşivden beslenmez; arşivi olduğu gibi kullanır. Özellikle Lübnan tarihinin gündelik alanına ait bu kaynaklarda Zaatari, insanların stüdyo ortamında sergiledikleri doğal ve bastırılmış anlarını vurgulamaktadır. Stüdyo ortamının kapalı alanının

¹⁰ Hodge, David. (2014). Palestinian couple from Ain El Helweh. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1973-74. Hashem el Madani, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-palestinian-couple-from-ain-el-helweh-studio-shehrazade-saida-lebanon-1973-74-p79451>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

¹¹ Zaatari, A. (2007), “Ahmad el Abed, a tailor. Madani’s parents’ home, the studio, Saida, Lebanon, 1948-53. Hashem el Madani”, <https://goo.gl/6fn41S>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

mahremiyeti altında insanlar kişisel hatıraları için zamanın toplumsal normlarını görmezden gelme imkânı bulmuşlardır. Kamusal alanın düzenlenmiş yapısının aksine burada insanlar birbirleriyle öpüşerek (ya da -miş gibi yaparak) veya mizansen kıyafetler ile kurgusal görünen fotoğraflar çekmişlerdir. Zaatari ise yıllar sonra bu arşiv vasıtasıyla günlük hayatta görünür olmayı görünür kılar.



Görsel 4 - 5. Hrair Sarkissian, *Zebiba*, 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (her biri).

Bir diğer AGV üyesi olan Hrair Sarkissian'ın sanat pratiği de benzer şekilde arşiveldir. Fakat Sarkissian'ın çalışmaları biçimsel olarak daha fazla belgeleme niteliği taşıdığı için arşivsel sanat bağlamında değerlendirilmektedir. Anonim arşivden yararlanmayan Sarkissian, çektiği fotoğrafları kendi sanatsal kaygıları bağlamında çeker ve düzenler. Örneğin *Zebiba* isimli çalışmasını Sarkissian şöyle açıklamaktadır (Görsel 4 - 5);

Zebiba dizisi, Mısır'daki dindar erkeklerin hepsinin seccadeye veya Mussallah'a diz çökmesi ve zemine dokunması sonucu alında *Zebiba*¹² bulunan portrelerinden oluşuyor. Bir düzeyde, inanan kişi kendini dünyevi kültürden arındırmak istemektedir. Paradoksal olarak, Tanrı ile yüzleşirken görünmez olma arzusu, kendisini sosyal çevresi içinde daha görünür kılmaktadır.¹³

İslam inancında ibadetin gizliliği esastır. Bu çalışmasında Sarkissian, gizli olması gereken ibadet esnasında oluşan izlerin ibadetin emaresi ve hatta kişiler arsında bir hiyerarşi göstergesi olmasına gönderme yaparak bu paradoksal durumu arşivsel bir yöntemle sergilemektedir. Sarkissian konularını bir etnograf gibi ele alır. Çalışmalarının içeriğini oluştururken kültürel

¹² Arapçada alnın seccadeye değmesi sonucu zamanla oluşan bir çeşit yara izine verilen özel ad.

¹³ Sarkissian, H. (2007), "Zebiba", Hrairsarkissian.com, <http://hrairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

kodlardan da yararlanmaktadır. AGV üyesi olması ve çalışmalarını belgesel sergileme biçimiyle Sarkissian'ın sanatı arşiveldir denilebilir.

4. Türkiye'de "Nerden Geldik Buraya" Sergisi Özelinde Kurumsal Bir İçerik Üretici Olarak SALT

Türkiye özelinde bakıldığında, günümüzde arşivelliğin sanatsal bağlamda kullanıldığı en önemli etkinlikler SALT tarafından gerçekleştirilmektedir. 2011 yılında kurulan SALT, İstanbul ve Ankara merkezli olarak faaliyet göstermektedir. AGV ile benzerliği tarih, kültür ve sanat alanındaki çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Bireysel ve kurumsal arşivlerden faydalanan SALT, bir bakıma farklı ve alternatif bir tarih yazımıyla karşımıza çıkar. Bu noktada ortaya çıkan üretimlere iki bakış açısıyla bakmak mümkündür. Birincisi belirli dönemlere ışık tutan tarihsel panoramalardır. Bunlar adeta birer müze gibi işlev görürler. İkincisi ise dönüştürülmüş ve yorumlanmış sanatçı üretimleridir.

Bu sergilerden birisi olan ve 2015 yılında İstanbul'da, 2016 yılında da Ankara'da gerçekleştirilen *Nerden Geldik Buraya* sergisi, geçmişte bir döneme odaklanarak günümüze anlamayı amaçlamaktadır. 1980'ler Türkiye'sinde İstanbul'u merkeze alan sergi bu dönemi reklam filmleri, fotoğraf, video, dergi, sinema gibi arşivsel materyaller yoluyla ele almaktadır. Sergideki belgeler aracılığıyla, 1980 darbesinden günümüze gelen süreçte Türkiye'nin değişen yapısı ve değişen tüketim politikaları popüler kültür öğeleriyle birlikte ele alınmıştır.



Görsel 6. *Nerden Geldik Buraya* sergisinden bir görüntü.

1989-1990 yılları arasında yayınlanan Sokak dergisi kapakları üzerinden dönemin sosyal, politik ve kültürel meselelerinin neler olduğu ve bunların nasıl açık bir dille yansıtılabildiği görülmektedir (Görsel 6). Sergide kullanılan bu basılı materyaller SALT'ın kendi arşivi ve sahaflardan toplanan belgelerden oluşmaktadır.

SALT sergileri, gerçek anlamıyla arşivsel malzemelerin sunulduğu bir etkinlik olmasının yanı sıra kavram çerçevesinde davet edilen sanatçıların işleriyle birlikte karmaşık bir sanatsal etkinlik haline alır. Gerçek tarihsel belgeler ve sanatçıların konu ile ilgili yorumlarıyla birlikte ortaya çıkan bu yöntem, izleyiciye yeni bir sergi deneyimi sunmaktadır.



Görsel 7. Halil Altındere, 2015, *Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz (detay)*, Karışık Teknik.

Nerden Geldik Buraya sergisi için davetli sanatçılardan birisi olan Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz isimli çalışmasıyla kendi sanat pratiğini serginin konseptiyle birleştirmektedir (Görsel 7). Çalışma 1980'li yılların daha çok politik içerikli kayıp insanlar meselesini tekrar günümüze taşır. Posta pullarının üzerinde kayıp kişilerin fotoğrafları, isimleri ve kaybolma tarihleri yazmaktadır. Aydınlatılmamış kayıplar meselesini hükümetlerin bir zaafı olarak gören Altındere bu durumu resmiyetin, adresin –yani var olmanın- temsili olarak algılayabileceğimiz pullar üzerinden sorgular. Bu çalışmasında kullandığı malzeme, fotoğraf, tarih gibi unsurlar arşivsel sistematığe işaret etmektedir.

Bu bilgiler ışığında SALT'ın stratejisi, düzenlediği sergilerin konsepti içerisinde dönemin ruhunu yansıtabilecek tarihsel referansları günümüze taşımak ve bunu sanatçılarla birlikte kolektif çalışmalarla gerçekleştirmek olarak düşünülebilir.

5. Sonuç

Arşiv sanatı 1990'lı yıllardan günümüze gelen bir yaklaşım olmakla birlikte, biçimden beslenen bir sanatsal üretim yöntemidir. Bu sanat yapma yöntemi, sanatçı tarafından bilinçli olarak seçilen bir tercih olmaktan öte, dışarıdan bir gözle kategorize etme girişimi olarak görülmüştür. Yaptığı çalışmalar tamamen veya kısmen arşiv sanatına girebilecek nitelikte olan sanatçıların pek azı kendisini arşiv sanatçısı olarak kimliklendirmiştir.

Bu arşivsel yönelimin 1990'larda yoğun olarak ortaya çıkması ve gelişmesinde muhtemelen gelişen ve yaygınlaşan internet teknolojisinin de payı vardır. Globalleşme, sınırların sanal anlamda kalkması ve anlık olarak her şeyden haberdar olma durumu enformasyon anlamında da hızlı bir tüketim ve bellek yitimine neden olmaktadır. Toplumsal belleğin yitirilmesi tehlikesi karşısında sanatçıların bir önlem alma girişiminde bulunduğu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenlerle arşiv sanatçıları yitirilme tehlikesi olan, bastırılmış veya kayıp bilgi, nesne, insan ve şeyleri; yeniden ortaya çıkarmaya, yeniden üretmeye ve dönüştürmeye çalışmaktadır (Foster, 2017:8).

Kaynakça

- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. 2. Basım, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Barr, H. Alfred Jr. (1939). *"Picasso, Forty Years of His Art"*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bourriaud, N. (2018a). *Postprodüksiyon*. 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2018b). *İlişkisel Estetik*. 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu*. 6. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2004). "An Archival Impulse". *October*, Sayı 110, s. 3-22.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. 1. Basım, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

"Arab Image Foundation", <http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=PageDetails&entityName=PageEntity&idEntity=1>, Erişim tarihi: 05.09.2020.

Hodge, David. (2014). *Palestinian couple from Ain El Helweh. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1973-74*. Hashem el Madani, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-palestinian-couple-from-ain-el-helweh-studio-shehrazade-saida-lebanon-1973-74-p79451>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Hirschhorn, Thomas. (2017). *De - Pixelation*, <http://www.thomashirschhorn.com/de-pixelation/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Hirschhorn, Thomas. (2000). *Statement: Kiosks*, <http://www.thomashirschhorn.com/statement-kiosks/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Sarkissian, H. (2007), "Zebiba", [Hairsarkissian.com](http://hairsarkissian.com/work/zebiba), <http://hairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Zaatar, A. (2007), "Ahmad el Abed, a tailor. Madani's parents' home, the studio, Saida, Lebanon, 1948-53. Hashem el Madani", <https://goo.gl/6fn41S>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Thomas Hirschhorn, "Ingeborg Bachmann Kiosku", 1999, Yerleştirme, New York. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQVJfsTp3NkOzgBl_gswdtCA3BLDIdamLszNijvl2gvDZt7WxSi, Erişim tarihi: 11.01.2021.

Görsel 2. Thomas Hirschhorn, "Pixel-Collage n°106", 2016, Kolaj, New York. <https://museemagazine.com/features/2017/12/20/current-feature-thomas-hirschhorn>, Erişim tarihi: 06.02.2021.

Görsel 3. Akram Zaatar, "Ein al-Hilweh'den Filistinli çift", 2007, Fotoğraf, 39,1x26,5 cm, Tate Müzesi Koleksiyonu. https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P79/P79451_10.jpg, Erişim tarihi: 10.01.2021.

Görsel 4. Hrair Sarkissian, "Zebiba", 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (her biri). <http://hairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel 5. Hrair Sarkissian, "Zebiba", 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (Detay). <http://hairsarkissian.com/work/zebiba/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel 6. "Nerden Geldik Buraya sergisinden bir görüntü". http://2.bp.blogspot.com/-oGaz5tmHm9Y/VfWAKZk0BrI/AAAAAAAAAYk/fZbSBEMzA2o/s640/DSC_0005.JPG, Erişim tarihi: 03.01.2021.

Görsel 7. Halil Altındere, 2015, "Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz", Karışık Teknik. <http://www.radikal.com.tr/kultur/seksenli-yillarin-sinir-uclarini-birlestiren-sergi-1428822>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

23/03/2022

Muhammet Fatih GÖK

SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: HAFIZA VE HAKİKAT BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA
ARŞİV

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
23.03.2022	97	94852	11.03.2022	8	1790910860

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

23/03/2022

Muhammet Fatih GÖK

Öğrenci No.: N17251129

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR

Prof. Hüsnü DOKAK

PROFICIENCY IN ART THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: ARCHIVE IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF MEMORY AND TRUTH

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
23.03.2022	97	94852	11.03.2022	8	1790910860

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

23/03/2022

Muhammet Fatih GÖK

Student No.: N17251129

Department: Painting

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Hüsnü DOKAK

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezimin/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

23/03/2022

Muhammet Fatih GÖK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

