

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 deyimiyle *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 yerleştirmesi 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. Yapıt 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" (Bourriound, 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 *Artıklar Kolektif'* 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 Zaatarı 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 Zaatarı, *Ein al-Hilweh'den Filistinli çift*, 2007, Fotoğraf, 39,1x26,5 cm, Tate Müzesi Koleksiyonu⁹.

Akram Zaatarı'nın 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; Zaatarı 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. Zaatarı, 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 bağlamlarından 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 jürili-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 sergilemektense, içerisinde ticari ve dekoratif imge ve nesnelerin 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 sistematiği 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 çekirmişlerdir. 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 arşivsel. 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 kılmaktadır¹³.

İslam inancında ibadetin gizliliği esastır. Bu çalışmasında Sarkissian, gizli olması gereken ibadet esnasında oluşan izlerin ibadetin emaresi ve hatta kişiler arasında 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 üretilere 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 günümüzü 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 sahalardan 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 halini 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 resmîyetin, 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 bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenlerle arşiv sanatçıları yitirme 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), <http://hairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

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.

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 Zaatari, “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-yilların-sinir-ucclarini-birlestiren-sergi-1428822>, Erişim tarihi: 21.01.2021.