

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT
KURUMLARININ SERGİ PRATİKLERİNDE
ARŞİV VE HAFIZA KULLANIMININ
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**SALİHA NESLİ GÜL DURUKAN
14721003**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYAL BİLİMLER ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ
SERGİ PRATİKLERİNDE ARŞİV VE HAFİZA
KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

SALIHA NESLİ GÜL DURUKAN
14721003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 26.06.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET
Jüri Üyeleri	: Dr. Öğr. Üyesi Emine ÖNEL KURT
	Doç. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ
	Dr. Öğr. Üyesi Muammer Bozkurt
	Dr. Öğr. Üyesi Esra YILDIZ

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ SERGİ PRATİKLERİNDE ARŞİV VE HAFIZA KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Saliha Nesli Gül Durukan

Haziran, 2019

Türkiye’de çağdaş sanat sergilerinde arşivin ve buna bağlı hafızanın kullanımı konusunda kurumların artan yönelimlerine karşın bu sergilerin yapılma neden ve yöntemlerine dair literatürde yeterli bilgi bulunmaması sonucu bu tez ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatta arşivin değişen dinamikleri göz önünde bulundurularak hazırlanan tezde; 1980’li yıllardan itibaren çağdaş sanat ortamında gündeme gelen arşiv malzemeleri ve buna bağlı ortaya çıkan hafıza biçimlerinin çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde kullanım nedenleri ve yöntemlerinin tespit edilmesi ve çağdaş sanat tarihine etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, 1980’li yıllardan günümüze kadar çağdaş sanat kurumlarının arşive yönelimlerinin sergi pratiklerinde neden gündeme geldikleri; arşiv malzemelerinden üretilen çalışmaların geçmişi bugüne aktarma biçimleri, bu aktarma biçimlerinden nasıl bilgi ürettikleri, sergileme yöntemi olarak belgeyi kullanım şekilleri, yerellik ve evrensellik ilişkisi içinde incelenmektedir. Tez çalışmasında karma yöntem kullanılmıştır: literatür taraması, doküman analizi ve görüşme. Çalışmanın teorik çerçevesi, arşiv ile çağdaş sanat ilişkisi incelemesinin yanında, Avrupa merkezli L’Internationale organizasyonu üyesi olan çağdaş ve modern sanat kurumları ile yapılan görüşme verilerine dayanmaktadır. Türkiye’de ise çağdaş sanatla ilişkili olarak arşiv malzemelerini birden fazla sergi pratiğinde kullanmış kurumlarla görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca bu sanat kurumlarında, yazılı ve görsel belgelerden oluşan arşivler incelenmiş ve bu arşivlerin düzenli ve destekleyici unsur olarak kullanıldığı sergiler ele alınmıştır. Tez araştırma sonucunda elde edilen veriler çağdaş sanat kurumlarının, arşive yönelik sergi pratiklerinin amaçlarının çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bunlar; sanatçıların arşivle ilişkili pratiklerini ortaya koymak; bilinen, bilinmeyen ya da az bilinen tarihi ortaya koyarak kanonik sanat tarihinin ötesinde yeni veya farklı yorumlarla arşivi görselleştirmek; sergilerin ihtiyaçları doğrultusunda destekleyici unsur sağlamak ve hafıza çalışmalarına olan yönelimler neticesinde kurumun varoluşuna uygun olarak kullanmaktır. Bununla birlikte, arşiv temelli sergilerin yeni kurumsal faaliyetlere ve kanonik sanat tarihi dışında yeni anlatılara zemin hazırladığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Arşiv, Sanat Kurumları, Sergi Pratikleri, Hafıza, Hafıza Kurumları.

ABSTRACT

EVALUATION OF THE USE OF ARCHIVE AND MEMORY IN EXHIBITION PRACTICES OF CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS IN TURKEY

Saliha Nesli Gül Durukan

June, 2019

This dissertation has emerged as a result of the lack of sufficient information about the increasing tendency of institutions to the use of archive and memory in contemporary art exhibitions in Turkey with the reasons and methods of making these kinds of exhibitions. The dissertation, which focuses on the ever-increasing tendencies of archive in contemporary art and the shifting dynamics within that domain, aims to study the why and how of these uses in exhibitions of contemporary art institutions in the contemporary art scene in Turkey since the 1980s and understanding their impact on contemporary art history. From the 1980s to the present, the study maps the various archival tendencies of art institutions and why these tendencies are evoked in exhibition practises, more specifically the then-to-now configuration of works originating from archives: the type of knowledge they produce via this route, how they treat archival documents in the context of exhibition display, and their affinity to locality and universality. The dissertation utilises mixed method, namely, broad scan of relevant literature review, document analysis and interview. The theoretical framework embodies the relationship between archives and contemporary art as well as data derived from interviews with European L'Internationale member contemporary and modern art institutions. Additionally, interviews were conducted with art institutions which have used archive materials in relation to contemporary art in their exhibition practices with more than one in Turkey. Visual and textual archival documents and exhibitions utilising these materials on a periodic and supplementary basis by art institutions also constitute a quintessential part of the study. As a result, research data indicates how various the purposes of contemporary art institutions are to utilise archive from exhibition practices perspective. These aims are to highlight the artist practices related to archive, to introduce new opinions and different interpretation that go beyond the canonical history of art by revealing unknown, lesser-known and well-known history, to supplement exhibitions, and to use in accordance with the existence of the institution as a result of the tendency to memory studies. In addition to this, it has been detected that archive-based exhibitions provide a foundation for new institutional activities and new narratives out of the canonical history of art.

Keywords: Contemporary Art, Archive, Art Institutions, Exhibition Practices, Memory, Memory Institutions.

ÖN SÖZ

Tezin ortaya çıkmasında her türlü bilgisini paylaşan, görüş ve önerileriyle bana yol gösteren ve destek olan danışmanım Sayın Doç. Dr. Kadriye TEZCAN AKMEHMET'e ve tez izleme komitesi üyeleri Sayın Dr. Öğr. Üyesi Emine ÖNEL KURT'a ve Sayın Doç. Dr. Esra ALIÇAVUŞOĞLU KARAVELİ'ye en içten teşekkürlerimi sunarım. Amsterdam Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde bir sene boyunca gerçekleştirdiğim tez araştırmam boyunca zamanını bana ayıran, destek ve önerilerini sunan Sayın Prof. Dr. Christa Maria LERM HAYES'e ayrıca teşekkür ederim. Tezimle ilgili araştırma izinlerime vermiş oldukları destekten dolayı Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı Sayın Prof. Dr. Turan SAĞER'e ve Sanat Bölüm Başkanı Sayın Prof. İlhan ÖZKEÇECİ'ye teşekkürlerimi sunarım. Tez kapsamında görüşme yapmış olduğum, bilgilerini paylaşan ve arşivlerini açan L'Internationale (2018 yılı) üyesi kurumlar *Van Abbemuseum* (Eindhoven, The Netherlands), *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Barcelona, İspanya), *Moderna Galerija* (Ljubljana, Slovenya), *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid, İspanya), *Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen* (Antwerp, Belçika) ve SALT (İstanbul ve Ankara, Türkiye) çalışanlarına katkılarından dolayı teşekkür ederim. Türkiye ile ilgili incelemelerime destek olan Maçka Sanat Galerisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, DEPO ve tekrar SALT kurum yönetici ve çalışanlarına teşekkürlerimi sunarım. Bunun yanı sıra tez henüz fikir aşamasındayken beni yönlendiren sevgili Dr. Öğr. Üyesi Zerrin İren BOYNUDELİK'e, müzede arşivin kullanımıyla ilgili paylaşımlarından dolayı Stedelijk Müzesi kütüphane başkanı ve koleksiyon kayıt sorumlusu Michiel NIJHOFF'a, her daim paylaştığı bilgisiyle SALT Araştırma ve Programlar'ın eski direktörü Vasıf KORTUN'a bunun yanı sıra Zeynep RONA'ya, Canan BEYKAL'a, Ahmet ÖKTEM ve Tomur ATAGÖK'e desteklerinden dolayı teşekkür bir borç bilirim.

Tez yazma süresince bana her daim destek olan, fikirlerini paylaşan ve yardımlarını esirgemeyen zihin açıcı tartışmalar yaptığım sevgili eşim Cüneyt DURUKAN'a teşekkür ederim.

Bu süreçteki desteklerinden dolayı sevgili aileme, Fatma GÜL'e, İtir DEMİR'e, Kardelen FİNCANCI'ya, Alancha ABİSEL'e, Aga WIELOCHA'ya ve Arda İPEKÇİ'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezin gerçekleşmesindeki 'TÜBİTAK 2214 A Yurtdışı Doktora Tezi Araştırma Bursu' (2017-2018) desteğinden dolayı TÜBİTAK'a da ayrıca teşekkür ederim.

İstanbul; Haziran, 2019

Saliha Nesli GÜL DURUKAN

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xii

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	4
1.2. Amaç	8
1.3. Araştırma Soruları	8
1.4. Kapsam	11
1.5. Yöntem	9
2. ARŞİV VE KURUMSALLIK	16
2.1. Arşiv Tanımı, İşlevi ve Türleri	18
2.1.1. Üniversite/Kolej Arşivleri	22
2.1.2. Kurumsal Arşivler	23
2.1.3. Devlet Arşivleri	23
2.1.4. Tarih Toplulukları Arşivleri	23
2.1.5. Müze Arşivleri	23
2.1.6. Dini Arşivler	24
2.1.7. Özel koleksiyonlar	24
2.2. Arşiv Teorileri ve Çağdaş Sanat İlişkisi	26
2.3. Kurumsallık	39
2.3.1. Kurum/Kurumsallık	39
2.3.2. Sanatın Kurumsallaşması	41
2.3.3. Kurumsal Eleştiri ve Eleştirinin Kurumsallaşması	44
2.3.4. Yeni Kurumsalcılık, Çağdaş Sanat Kurumları ve Arşiv	49
3. ARŞİVE YÖNELİM: AVRUPA'DA HAFIZA, ARŞİV VE ÇAĞDAŞ SANAT	55
3.1. Hafıza- Disiplinlerarası Bir Yaklaşım	55
3.1.1. Bireysel, Kolektif, Kültürel Hafıza ve Arşiv	61
3.1.2. Hafıza Kurumları: Müze, Koleksiyon ve Arşiv İlişkisi	64
3.2. Arşive Yönelim: Arşivin Dönüşümü ve Çağdaş Sanatta Hafıza Kavramı	68
3.2.1. 1960'lerden itibaren Çağdaş Sanat, Hafıza ve Arşiv	72
3.2.2. 2000'lerden itibaren Çağdaş Sanat, Hafıza ve Arşiv	82
3.3. Araştırma: Avrupa'da Çağdaş Sanat Kurumlarının Sergi Pratiklerinde Arşivin Kullanımı- L'Internationale Vaka İncelemesi	88
3.3.1. Amaç	89
3.3.2. Yöntem	89
3.3.3. Görüşme Soruları	90

3.3.4.Örneklem Seçimi	90
3.3.5. Veri Toplama	91
3.3.6. Örneklem Tanımı	91
3.3.7. Bulgular ve Değerlendirme	92
3.3.8. Sonuç ve Tartışma	108
4. ARŞİVE YÖNELİM: TÜRKİYE’DE HAFIZA, ARŞİV VE ÇAĞDAŞ SANAT	113
4.1.1980’lerde Sanat Pratiklerinde Tekil Çıkışlar	120
4.2.1990’larda Tekil Çıkışların Çeşitlenmesi	140
4.3.2000’lerde Kurumların Sanat Dokümantasyonu	150
4.4.2010’larda Arşiv Malzemelerinin Sergilerde Kullanımı	158
5. ARAŞTIRMA: TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ SERGİ PRATİKLERİNDE ARŞİV VE HAFIZA KULLANIMI ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER	164
5.1. Amaç	165
5.2. Yöntem	165
5.3. Görüşme Soruları	165
5.4. Örneklem Seçimi	166
5.5. Veri Toplama	166
5.6. Örneklem Tanımı	168
5.6.1. Maçka Sanat Galerisi	168
5.6.2. İstanbul Modern Sanat Müzesi	177
5.6.3. Depo	189
5.6.4. SALT	200
5.7. Bulgular ve Değerlendirme	219
5.7.1. Kullanım Amaçları	219
5.7.2. Kullanım Yöntemleri	223
5.7.3. Kullanım Amaçlarının Çağdaş Sanat Tarihi Alanına Etkisi	227
5.7.4. Yeni Kurumsal Dönüşümler Üzerine	230
5.8. Sonuç ve Tartışma	232
6. SONUÇ	236
KAYNAKÇA	253
EKLER	273
Ek 1. Görüşme Protokolü (Avrupa)	273
Ek 2. Görüşme Protokolü (Türkiye)	277
Ek 3. Arşiv Malzemeleri ile İlişkili Çağdaş Sanat Sergilerin Kronolojik Sıralaması	281
Ek 4. 07.04.1993-20.10.1993 tarihleri arasındaki Koridor toplantı notları ..	286
Ek 5. “Liman” Sergisi Zaman Çizelgesinde Kullanılan Arşiv Malzemeleri ..	288
Ek 6. “Liman” Sergisi Zaman Çizelgesi	296
Ek 7. “Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi “Repertuar” Alanında Kullanılan Arşiv Malzemeleri	297
Ek 8. Salt Araştırma Kurum Politikası	306
Ek 9. “O zamanlar konuşuyorduk” Sergisi Arşiv Malzemelerinden Bazı Örnekler	308

Ek 10. Şükrü Aysan "Kavramsal Sanat" Yazısı Sanat Olarak Betik.....	317
Ek 11. Arşiv Malzemelerinin Çağdaş Sanat Sergilerinde Kullanım Yöntemleri	318
Ek 12. "İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergisinde Kullanılan Arşiv Malzemeleri	324
ÖZGEÇMİŞ.....	328

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Minemosyne Atlas, 79. Panel.....	32
Şekil 2: Hans Haacke, "Manet-PROJEKT74", 1974.....	46
Şekil 3: Hans Haacke, "Solomon R. Guggenheim Müzesi Mütevelli Heyeti", 1974.....	47
Şekil 4: Ilya Kabakov, "Asla Bir Şey Atmayan Adam", 1995.....	67
Şekil 5: El Lissitzky, "Gösteri Odaları".....	72
Şekil 6: Hans Haacke, "David Rockefeller", 1975.....	75
Şekil 7: Michael Asher, Installation at Gladys K. Montgomery, Art Center at Pomona College, 1970.....	76
Şekil 8: Hans Haacke'nin Rudi Fuch'a Mektubu, 1980.....	83
Şekil 9: Goshka Macuga, "Untitled" Exhibition, 2011.....	84
Şekil 10: Hans Peter Feldmann, "9/12 Front Page", 2001.....	86
Şekil 11: "Desacuerdos" Sergi Görünümü, 2005.....	87
Şekil 12: "O zamanlar konuşuyorduk" Sergi Görünümü, 2013.....	93
Şekil 13: "Living Archive: The Street. Form of Living Together" Sergi Görünümü, 2005-2006.....	94
Şekil 14: "Interrupted Histories" Sergisi Görünümü, 2006.....	95
Şekil 15: Antoni Muntadas, "Ensemble".....	96
Şekil 16: "İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray" Sergi Görünümü, SALT Galata, 2014.....	97
Şekil 17: Richard Serra, Tilted Arc, Where Do You Stand With Your Art, My Colleague? The Living Archive, 2007.....	99
Şekil 18: Where Do You Stand With Your Art, My Colleague? The Living Archive, 2007.....	100
Şekil 19: "Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism" Sergi Görünümü, 2015.....	101
Şekil 20: Orlan, Özgürlük Anıtı- 1980'de ICC'de Sergilenen Çalışmalardaki Ölçümlerin Nihai Performansı.....	102
Şekil 21: "Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism" Sergi Görünümü, 2015.....	106
Şekil 22: Altan Gürman, "Montaj 5", 1967.....	122
Şekil 23: "Sanat Olarak Betik", 1980.....	125
Şekil 24: Ahmet Öktem, "Sanat Olarak Betik" Sergisi, 1980.....	126
Şekil 25: Tomur Atagök, "Günceler", 1990-2006.....	128
Şekil 26: Canan Beykal, "Adsız", 1988, Hareket Köşkü.....	131
Şekil 27: Canan Beykal, "Adsız", Detay, 1987, Kişisel Sergi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.....	132
Şekil 28: Serhat Kiraz, "Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü", 1988.....	133

Şekil 29: Alparslan Baloğlu, "20. Yüzyıl Eşzamanlı Buluşlar Kutusu", 1989.....	135
Şekil 30: Canan Beykal, "Tex-Tual ve Kara Kutular", 1989	136
Şekil 31: Ahmet Öktem, "Açık ve Kapalı", 1989	137
Şekil 32: Serhat Kiraz, "Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın...", 1989.....	138
Şekil 33: Emre Zeytinoğlu, "Devletin Belleği", 1993	144
Şekil 34: Selda Asal, "Arşiv", 1994	146
Şekil 35: Ayşe Erkmen, "Konuşmalar", 1997	147
Şekil 36: Gülsün Karamustafa, "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi", 1996	148
Şekil 37: Canan Beykal, "Bir Küçük Aslancık Varmış", 1997.....	149
Şekil 38: Doris Salcedo, "İsimsiz", 2003	153
Şekil 39: Gülsün Karamustafa, "Meydanın Belleği", 2005	156
Şekil 40: "Koridor Gönderi-Yapıt" Sergi Davetiyesi, 2010	160
Şekil 41: "Varlık" Sergisinden Galeri Mimari Projesi	171
Şekil 42: "İZ" Sergisi.....	172
Şekil 43: "Siz de Bilirsiniz" Sergisi Detay	173
Şekil 44: "Siz de Bilirsiniz" Sergisi.....	174
Şekil 45: "Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum" Sergisi.....	175
Şekil 46: "Görüntü Düzlemi" Sergisi	176
Şekil 47: "Görüntü Düzlemi" Sergisinden Detay.....	177
Şekil 48: "Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik" Sergisinde Repertuar Alanı.....	180
Şekil 49: "Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik" Sergisi.....	181
Şekil 50: Albüm Kapağı	182
Şekil 51: Borga Kantürk, "Sahibinin Sesi", 2005-2014	183
Şekil 52: Merve Şendil, "Underscene Project".....	184
Şekil 53: "Liman" Sergisi	186
Şekil 54: Zaman çizelgesinde yer alan görseller, Türkiye Denizcilik İşletmeleri Arşivi	187
Şekil 55: "İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar" Sergisi.....	189
Şekil 56: Hera Büyükaşçıyan, "Kırmızı Hat", 2014.....	193
Şekil 57: Silvina Der Meguerditchian, "Aileler 1 ve Aileler 2", 2013.....	194
Şekil 58: NarPhotos, "Hatırda Kalan", 2005-2014.....	195
Şekil 59: "Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey" Sergisi	197
Şekil 60: "Arşiv İşleri" Sergisi	198
Şekil 61: "Arşiv İşleri" Sergisi	199
Şekil 62: "Duvar resminden korkuyorlar" Sergisi.....	205
Şekil 63: "Duvar resminden korkuyorlar" Sergisinden Yapıtlar.....	206
Şekil 64: "O zamanlar konuşuyorduk" Sergisi, SALT Galata.....	207
Şekil 65: "O zamanlar konuşuyorduk" Sergisi, SALT Ulus	209
Şekil 66: Hüseyin B. Alptekin ve Michael Morris, Diagnosis Divan (Teşhis Divanı), 1995, SALT Galata, Sağda	209
Şekil 67: Müşerref Zeytinoğlu, "Kapı Tutmak", 1995, SALT Galata, Ortada.....	210
Şekil 68: "İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray" Sergisi	212

Şekil 69: "Akram Zaatarı" Sergisi	213
Şekil 70: Vahap Avşar “Kayıp Gölgeleer” Sergisi.....	214
Şekil 71: “Nerden geldik buraya”, SALT	215
Şekil 72: “Nerden geldik buraya” Sergisinde Kullanılan Dergiler.....	216
Şekil 73: "Sokak" Haftalık Dergi Kapakları.....	216
Şekil 74: Refik Anadol, "Arşiv Rüyası", SALT	217
Şekil 75: Refik Anadol, “Zahiri Mekânda Arşiv”, SALT	218

KISALTMALAR

AACB	: Archives of Contemporary Art in Belgium (Belçika Çağdaş Sanat Arşivleri)
ABCFM	: American Board of Commissioners for Foreign Missions (Amerikan Bord Heyeti)
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
ANAMED	: Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi
Bkz.	: Bakınız
ICC	: International Cultural Center (Uluslararası Kültür Merkezi)
ICP	: International Center of Photography (Uluslararası Fotoğraf Merkezi)
İKSV	: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İMSM	: İstanbul Modern Sanat Müzesi
HABITAT	: Human Settlements Programme (İnsan Yerleşimleri Programı)
MG+MSUM	: Moderna Galerija + Muzej Sodobne Umetnosti Metelkova (Modern Sanat Müzesi + Metelkova Çağdaş Sanat Müzesi)
M HKA	: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (Antwerp Çağdaş Sanat Müzesi)
MNCARS	: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi)
MACBA	: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barselona Çağdaş Sanat Müzesi)
MSG	: Maçka Sanat Galerisi
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
NIFCA	: Nordic Institute for Contemporary Art (Nordik Çağdaş Sanat Enstitüsü)
PGGSM	: Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi
STT	: Sanat Tanımı Topluluğu
TC	: Türkiye Cumhuriyeti
YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi

VAM : Van Abbemuseum (Van Abbe Müzesi)

1. GİRİŞ

Batı’da ve Türkiye’de çağdaş sanat ortamının artan ilgi alanlarından biri, hafıza çalışmalarıyla ilişkili olarak geçmişe yönelik bilgi ve belge sağlayan arşivlerin, sanatçıların yapıtları ve farklı kişiler ile kurumlar tarafından düzenlenen sergiler aracılığıyla tekrardan yorumlanması, gündeme getirilmesi ve değerlendirilmesidir. Sanat pratiklerinde arşivin ve arşiv malzemeleri aracılığıyla ortaya çıkan hafızanın çeşitli biçimlerde kullanımı, sanatın kendi içinde geçirdiği dönüşüm süreci ve toplumsal, kültürel ve siyasi meselelerle doğrudan ilişkilidir. Sözde demokrasi çağında, siyasal-toplumsal meseleler ve çağdaş sanatta medyum ve medyanın çeşitliliğinin ortaya çıkması, arşiv ve hafıza çalışmalarına yönelik ilgiyi tetiklemiştir. Batı’da çağdaş sanatın gelişmesi, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde tüketim toplumunun yükselmesiyle paralellik taşır.¹ Türkiye’de ise 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında yaşanan Yeni Dünya Düzeni ve kapitalizmin küreselleşme süreci çağdaş sanatın gelişimini etkilemiştir. Türkiye’de kültür ve sanat ortamının Batıyla iletişimini arttıran etkileşimler ile bağımsız ve yeni girişimlerin ortaya çıktığı serbest bir sanat ortamı oluşmuş; çağdaş sanat varlığını göstermeye başlamıştır.² Türkiye’de çağdaş sanatın görünür olmaya ve sanatın dilinin değişmeye başlaması, sanatçıların yapıtlarıyla vermek istedikleri mesaja yönelik malzeme çeşitliliğini desteklemiştir. Bu çeşitliliklerden biri, sanat pratiklerinde araç olarak belgenin kullanımı ve buna bağlı hafıza biçimlerinin gün yüzüne çıkarılmasıdır.

Türk sanatının geleneksel anlayışının değişmeye başlaması, 1950 ve 1960’lara temellenmektedir. 1950’ler ve 1960’larda bir grup sanatçı devlet bursuyla yurtdışına

¹ Octavian Esanu, “Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdaş Sanat Merkezleri”, <http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496> [01.02.2016].

² Ayşe Nahide Yılmaz, **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset** (Ankara: Ütopya, 2015), 15; Levent Çalıkoğlu, “90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk”, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat**, haz. Levent Çalıkoğlu (İstanbul: YKY, 2008), 7-8; Esra Yıldız, “Giriş”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat-Yeni Açılımlar**, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008), 20-21.

eğitim almaları için gönderilmiştir. Devamında 1970’ler sanatta yeni oluşumların görüldüğü, özel ve devlet galerilerinin, kültür merkezlerinin, eğitim kurumlarının ve bankaların sayısının arttığı ve bu oluşumların sergilerin üretimine de yansıdığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.³ 1970’lerin sonu 1980’lerin başında Altan Gürman (1935 – 1976 İstanbul) ve Füsun Onur (1938 – ..., İstanbul), Türk sanatının ilk kavramsal sanat yapıtlarını üretmeye başlamışlardır. Çağdaş sanat üzerine ilk girişimler 1970’lerin ikinci yarısında *Yeni Eğilimler* sergisiyle “yeni” üzerine yansıyan ve sanatçılara teknik ya da malzeme konusunda hiçbir kısıtlama getirmeyen yaklaşımla başlamıştır.⁴ Aynı zamanda Türkiye’de özellikle 1980 sonrası sanatçıların üretmiş oldukları yapıtlarda ‘belge’nin verilmek istenen mesaja yönelik bir anlatım dili olarak kullanıldığı gözlemlenir. Bunun nedenlerinden biri, 12 Eylül 1980 sonrası kaybedilen belleğin tekrar kazanılma talebine yönelik kolektif hafıza ilişkili olarak sanatçıların geçmişe yönelmeleri ve arşivleme stratejileriyle bir hatırlama sürecine girmeleridir.⁵ 1980’ler sanat ortamında belgeyle başlayan tekil çıkışlar zamanla kurumların da arşivleme pratiklerine ve arşiv aracılığıyla hafızaya yönelmesiyle çeşitlenmiş ve günümüzde arşiv malzemeleri sadece sanatçılar tarafından sanat yapıtlarında değil sanat kurumlarının sergilerinde de kullanılır hale gelmişlerdir.

1980’lerden bu yana çağdaş sanat ortamında arşiv çalışmalarına olan yönelimle belgenin sanatçılar tarafından sanat yapıtına ve arşivin kurumlar tarafından sergiye dönüştürülmesiyle ilgili birtakım uygulamalar ve araştırmalar söz konusu olmuştur. Özellikle 2010 yılı sonrası sanat ortamında bu şekildeki kullanımlar hızla artış göstermiş; fakat akademik açıdan yeterli düzeyde incelenmemiştir. Türkiye’de arşiv ve buna bağlı hafızayla ilişkili sergi pratiklerinin günümüzde yaygınlaşmasına karşılık, bilimsel yönden kurumların sergi pratiklerinde arşivin neden ve nasıl kullanıldığını inceleyen bir çalışmanın olmaması, “Türkiye’de Çağdaş Sanat Kurumlarının Sergi Pratiklerinde Arşiv ve Hafıza Kullanımının Değerlendirilmesi”

³ Güler Bek Arat, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam” (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014), 4.

⁴ **Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015**, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Berlin: Revolver Yayınları, 2015), 22.

⁵ Zeynep Arıkan, “Türkiye’de 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar” (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011), 112-116; Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi** (İstanbul: Metis Yayınları, 1992); Hadiye Begüm Kurç, “Sanat Arşivleri için İletişim ve Stratejik Plan Çalışması Zeynep Rona Sanat Arşivi Örneği” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013), 25.

isimli tezi gerektirmiştir. Tez, Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının sergi pratikleriyle arşiv ve buna bağlı hafıza kavramlarını çağdaş sanat ortamına nasıl dâhil ettiklerini ve bunun oluşum sürecine dair tarihsel sürecini, devamında arşiv malzemelerinden nasıl bilgi ürettiğini, arşivin kullanım neden ve pratiklerinin postmodernizm bağlamında analiz ve sentez sürecini içermektedir.

Şu ana kadar, çağdaş sanat ortamında arşivin ve arşivle gündeme gelen hafızanın sergilerde yer bulmasına dair bir incelemeye gidilmemiştir. Kurum bazında tek tek arşivlerin sistemi ve yöntemleri daha önce bilimsel araştırmalarda sıklıkla incelenmiştir. Ancak bu çalışmanın ortaya çıkış amacı olan, Türkiye çağdaş sanat ortamında gündeme gelen arşiv ve buna bağlı hafızanın kullanım nedenleri ve kullanım şekillerinin ortaya çıkarılmasına yönelik ve bu konunun çağdaş sanat tarihiyle olan ilişkisinin tespitine dair kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır.

Hem arşiv çalışmalarına hem de çağdaş sanat ortamına yönelik verilerin sunulduğu tezde, kültürel analiz ve kolektif hafıza çalışmalarıyla ilişkili araştırmalar da ele alınmıştır. Arşiv ve buna bağlı hafıza kavramıyla ilgili yapılan güncel çalışmalar, çağdaş sanat alanına yönelik yaklaşım ve tartışmaları içermektedir. Bu tartışmalardan biri, 2014 yılında Washington DC’de Amerika Sanatı Arşivleri Araştırma Merkezi tarafından düzenlenmiş olan *Mixed Media Archives and Contemporary Art History* (Karma Medya Arşivleri ve Çağdaş Sanat Tarihi) sempozyumunda gerçekleşmiştir.⁶ Sempozyumun konusu; sanat, kültürel tarih, güzel sanatlar, gazetecilik, konservasyon ve yükseköğretimde yeni olanaklardır. Hem arşivcilerin hem de araştırmacıların katılımına açık olan sempozyumda bir taraftan postmodern sanatın belgelenmesinde görsel-işitsel medyanın kullanımı ve erişimi tartışılırken, diğer taraftan çeşitli disiplinlerdeki karşılığına bakılmıştır. 2018 yılında Amsterdam’da EYE Film Müzesi tarafından *Activating the Archive: Audio-Visual Collections and Civic Engagement, Political Dissent and Societal Chance* (Arşivi Etkinleştirmek: Görsel-İşitsel Koleksiyonlar, Sivil Katılım, Siyasi İhtilaf ve Toplumsal Şans) isimli konferans gerçekleştirilmiştir.⁷ Konferansın amacı, görsel-işitsel arşivleme ve sunum

⁶ “Mixed Media Archives and Contemporary Art History conference”, <https://www.aaa.si.edu/news> [15.07.2018].

⁷ “Activating the Archive: Audio-Visual Collections and Civic Engagement, Political Dissent and Societal Chance”, EYE International Conference 2018, <https://www.eyefilm.nl/en/themes/eye-international-conference-2018> [20.07.2018].

alanlarındaki gelişmelere yönelik bir platform sağlamaktır. Konferansta, arşivleri koruma ve sunma, kurum içi ve dışı arşivleme pratikleri, arşivsel aktivizm, arşivi yeniden kullanım etiği, arşivin telif hakları ve dijital arşivlerle ilgili uygulamalar ele alınmıştır. Türkiye’de SALT’ta arşivin çağdaş sanatla ilişkisi üzerine birtakım konuşmalar gerçekleştirilmiştir: 2018 yılında SALT tarafından yayınlanan Michela Alessandrini’nin *Curatorial Archives in Curatorial Practices* (Küratöryel Pratiklerde Küratöryel Arşivler) isimli kitabı üzerine söyleşisi, 2012 yılında arşivlerle ilgili küratöryel pratiklerin ele alındığı “Nayia Yiakoumaki” konuşması ve yine aynı yıl Francesco Manacorda’nun “Arşivler: Anıt Mı, Belge Mi?” isimli konuşması yapılmıştır.⁸

1.1.Problem

Çağdaş sanatta arşivin kurumlar tarafından kullanım yaygınlığı Batı’da yaklaşık on beş yılda, Türkiye’de ise son on yılda gerçekleşmiştir. Bununla birlikte, Batı’da 1960’lardan ve Türkiye’de 1980’lerden günümüze çağdaş sanatçılar tarafından belge sanat yapıtı olarak kullanılmaktadır. 1960’ların kavramsal araştırmalarına paralel olarak Ilya Kabakov, Hans Haacke, Douglas Huebler gibi kavramsal iş üreten sanatçılar belgeyi sanat yöntemi ve sanat yapıtı olarak kullanmışlardır. Bugün hem sanatçılar hem de kurumlar, belgeleri bir serginin veya sanat yapıtının parçası olarak kullanabilmekte ve sanat ortamında bu durum giderek yaygınlık kazanmaktadır. Türkiye’de çağdaş sanat pratiğinde arşivi ve hafızayı kullanma konusunda artan uygulamalara karşın teorik ve pratik bağlamda çalışmaların incelenmesiyle ilişkili olarak literatürde eksiklik bulunmaktadır. Türkiye’de buna yönelik akademik çalışmalar sayıca az ve çağdaş sanat tarihi içinde arşivin eğilimini ve katkısını belirlemek için yeterli değildir. Türkiye’de 2000 yılından sonra bilimsel bir perspektiften hem sanat pratiklerini hem de yöntem ve teknikleri ele alan altı lisansüstü tez yazılmıştır.⁹

⁸“Curatorial Archives in Curatorial Practices”, SALT, <https://saltonline.org/tr/1909/curatorial-archives-in-curatorial-practices> [10.02.2019]; “Nayia Yiakoumaki Konuşması”, SALT, <https://saltonline.org/tr/234/nayia-yiakoumaki-konusmasi?tag=8> [10.02.2019]; “Francesco Manacorda Konuşması”, SALT, <https://saltonline.org/tr/268/francesco-manacorda-konusmasi> [10.02.2019].

⁹ Bkz. Borga Kantürk, “Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri” (Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2011); Behiye Bobaroğlu, “Türkiye Plastik Sanatlar ve Sanatçılar Arşivi’nin YTÜ Bünyesinde Kurumsallaşması Proje Önerisi”

Tez çalışmasının bilimsel araştırmalara konu olan yönüne baktığımız vakit; Türkiye’de bu alanda yapılan lisansüstü çalışmalar sınırlı olmakla birlikte şu ana kadar yapılanların sayısı altıyı geçmemektedir. 2000’ler sonrası alanla ilgili yapılmış çalışmalar, arşiv konusunu hem teknik ve yöntem hem de sanatla olan ilişkisi bakımından ele almaktadırlar. Konuyla ilgili Türkiye’de yapılan lisansüstü tezler, arşivlerin hem bilgi ve belge alanında hem de sanat alanında inceleme konusu olduğunu göstermektedir. 2013 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültür Yönetimi Yüksek Lisans programında Hadiye Begüm Kurç tarafından “Sanat Arşivleri için İletişim ve Stratejik Plan Çalışması: Zeynep Rona Sanat Arşivi Örneği” isimli yüksek lisans projesi yapılmıştır. Projede, sanat arşivciliği bağlamında dünyadan ve Türkiye’den örnek arşivlerin incelenmesi neticesinde Zeynep Rona Sanat Arşivi için model ve öneriler sunulmaktadır. 2012 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında Sezin Romi tarafından “Üretici Sürecin Kanıtı Olarak Sanat Arşivi: Hüseyin Bahri Alptekin Arşivinin Değerlendirilmesi” isimli yüksek lisans teziyle sanatçı arşivleri kapsamında Hüseyin Bahri Alptekin’in arşivi projelendirilmiştir. Romi’ye göre bu çalışmayla sanatçının işlerinin izinin takip edilmesi ve üretici sürecinin kanıtının sunulması amaçlanmıştır. Aynı yıl, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalında Songül Akfındık Karabulut tarafından “Türkiye’de Plastik Sanatların Sergilendiği Galerilerdeki Arşiv Hizmetleri: Galeri Nev Örneği” isimli tezle plastik sanatlar alanındaki arşiv çalışmaları ve galericilik bağlamında Galeri Nev’in Arşiv sistemi ve koleksiyonu incelenmiştir. 2011 yılında Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalında Behiye Bekem tarafından “Türkiye’de Görsel Sanat Kaynaklarının Arşivlenmesi için Model Çalışması” isimli

(Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004); Behiye Bekem, “Türkiye’de Görsel Sanat Kaynaklarının Arşivlenmesi için Model Çalışması” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, 2011); Sezin Romi, “Üretici Sürecin Kanıtı Olarak Sanatçı Arşivi: Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi’nin Değerlendirilmesi” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012); Hadiye Begüm Kurç, “Sanat Arşivleri için İletişim ve Stratejik Plan Çalışması Zeynep Rona Sanat Arşivi Örneği” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013); Songül Akfındık Karabulut, “Türkiye’de Plastik Sanatların Sergilendiği Galerilerdeki Arşiv Hizmetleri: Galeri Nev Örneği” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012).

yüksek lisans tezi yazılmış olup, tezde “Sanat Bilgi ve Belge Merkezi” modeli için öneriler getirilmiştir. Oluşturulan modelde, arşiv politikası ile kurumsal, fiziksel ve içeriksel yapı için öneriler sunulmuştur. Yine aynı yıl, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalında Borga Kantürk tarafından “Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri” isimli sanatta yeterlik tezi yazılmıştır. Kantürk, diğer lisansüstü tezlerden farklı olarak, arşiv teknikleri ve yöntemleri ekseninde bir model önermekten ziyade güncel sanata ve kuramlara ağırlık veren bir çerçevede çalışmasını gerçekleştirmiştir. Son olarak 2004 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde yine arşivin teknik ve yöntemine odaklanan Behiye Bobaroğlu tarafından “Türkiye Plastik Sanatlar ve Sanatçılar Arşivi’nin YTÜ Bünyesinde Kurumsallaşması Proje Önerisi” isimli yüksek lisans tezi yazılmıştır.

Öte yandan çağdaş sanat uygulamalarında arşiv ve hafızayı kullanımıyla ilgili tarihsel ve bilimsel çalışmalar Batı’da yaygındır ve Batı merkezli bir literatür mevcuttur. Konuyla ilgili yurtdışında yapılan lisansüstü tezler incelendiğinde bilim alanlarının Türkiye’deki bilim alanlarıyla benzerlik gösterdiği hem bilgi ve belge alanında hem de sanat alanında araştırma konusu olduğu görülür.¹⁰ 2014 yılında Leiden Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yüksek Lisans Programında Christine Burger tarafından yazılmış *Exhibiting the Archive: Dealing with the Remnants of an Artist's Life* (Arşivi Sergilemek: Bir Sanatçının Yaşamının Kalıntılarıyla Başa Çıkmak) isimli tezle sanat sergilerinde yer alan arşiv malzemelerinin rolü, sanatçı arşivleri ve vaka incelemesi olarak Paul Klee ele alınmıştır. 2012 yılında Toronto Üniversitesi, Bilgi Fakültesinde Amy Louise Furness tarafından *Towards a Definition of Visual Artist's Archives: Vera Frenkel's*

¹⁰ Bkz. Christine Burger, “Exhibiting the Artist Archive. Dealing with the Remnants of an Artist's Life” (Arşivi Sergilemek: Bir Sanatçının Yaşamının Kalıntılarıyla Başa Çıkmak) (Yüksek Lisans Tezi, Leiden Üniversitesi Sanat ve Kültür Yüksek Lisans Programı, 2014); Amy Louise Furness, “Towards a Definition of Visual Artist's Archives: Vera Frenkel's Archives as a Case Study” (Görsel Sanatçı Arşivlerinin Tanımına Doğru: Vera Frenkel'in Arşiv Çalışması) (Doktora Tezi, Toronto Üniversitesi - Bilgi Fakültesi, 2012); Lars Olsson, “Archive of Fear and Love: On the Discourse of History, Memory and Nostalgia in Contemporary Art” (Korku ve Sevgi Arşivi: Çağdaş Sanatta Tarih, Bellek ve Nostalji Söylemi Üzerine) (Göteborg Üniversitesi, Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programı, 2010); Heather Marie Gordon, “Archival Exhibitions: Purposes and Principles” (Arşiv Sergileri: Amaç ve İlkeler) (Yüksek Lisans Tezi, British Columbia Üniversitesi Arşiv Çalışmaları Yüksek Lisans, 1994); Nayia Yiakoumaki, “Curating Archives, Archiving Curating” (Arşivleri Küratre Etmek, Kürasyonu Arşivlemek) (Doktora Tezi, Londra Üniversitesi, Güzel Sanatlar Doktora Programı).

Archives as a Case Study (Görsel Sanatçı Arşivlerinin Tanımına Doğru: Vaka İncelemesi olarak Vera Frenkel'in Arşiv Çalışması) ismiyle doktora tezi gerçekleştirilmiştir. Tez, ampirik araştırmalar yoluyla, Kanadalı sanatçı Vera Frenkel'in kişisel alanındaki kayıt defteriyle arşivlerini şekillendiren birçok faktörü anlamayı ve kurumdaki nihai arşiv çalışmalarının doğasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. 2010 yılında Göteborg Üniversitesi, Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programında Lars Olsson tarafından *Archive of Fear and Love: On the Discourse of History, Memory and Nostalgia in Contemporary Art* (Korku ve Sevgi Arşivi: Çağdaş Sanatta Tarih, Bellek ve Nostalji Söylemi Üzerine) isimli tez araştırmasında arşiv, bellek, nostalji ve tarih üzerine çağdaş sanatta devam eden söylemler incelenmiştir. Bu söylemler üzerinden, sanat pratiğinde anlatım dili olarak arşiv malzemesi enstalasyonla birleştirilerek ele alınmıştır. 2009 yılında Londra Üniversitesi Güzel Sanatlar Doktora programında Nayia Yiakoumaki tarafından yapılan *Curating Archives, Archiving Curating* (Arşivleri Kürate Etmek, Kürasyonu Arşivlemek) isimli tezde, arşiv kavramı ve küratöryel çalışmada arşivin kaynak olarak rolü Whitechapel Galerinin arşivi vaka çalışmasıyla analiz edilmiştir. 1994 yılında British Columbia Üniversitesi, Arşiv Çalışmaları Yüksek Lisans programında Heather Marie Gordon tarafından *Archival Exhibitions: Purposes and Principles* (Arşiv Sergileri: Amaç ve İlkeler) isimli tezde arşivle ilişkili sergiler dört ayrı başlıkta incelenmiştir. Bunlar; tematik, kutlama, kurumsal ve işlevsel sergiler'dir.

Yukarıda adı geçen akademik araştırmalardan da anlaşıldığı üzere tez çalışmasının alana katkısı, tek bir disiplin üzerinden düşünülmemelidir. Çağdaş sanat, içinde barındırdığı farklı medyumların birlikteliğiyle disiplinlerarası bir yaklaşım sunmakta ve dolayısıyla karşılaşılan arşiv malzemesi çeşitlilik barındırmaktadır.

Kurumlar özelinde arşiv ve hafıza çalışmalarının sergi pratiklerinde kullanılmasına yönelik tarihsel incelemelerin ve bilimsel çalışmaların Türkçe literatürde sayıca azlığı ve kapsamlı bir değerlendirmenin olmaması, ancak çağdaş sanat tarihi için yadsınamayacak üretimlerin olması bu alandaki bilimsel çalışmalara olan ihtiyacı göstermekte ve bu tez çalışmasını gerekli kılmaktadır.

Türkiye'de çağdaş sanat kurumlarının arşiv ve buna bağlı hafıza çalışmalarının 1980'lerden günümüze çeşitli sergi pratiklerinde nasıl görünür olduğu, kullanım nedenleri ve biçimlerinin tespitiyle çağdaş sanat tarihine etkisi bu araştırmanın esas

problemidir. Tezde, Avrupa’da 1960’lardan başlayan ve Türkiye’de 1980’lerden günümüze kadar olan süreç, sanattaki dönüşümler ve kırılma noktalarıyla ele alınmış olup, arşiv ve buna bağlı hafıza biçimlerinin sergi pratiklerinde kullanımının kazandığı ivme ile incelenmektedir. Tez, geleceğe dair bir referans olmayı hedeflemektedir.

1.2.Amaç

Tezde, Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının arşiv ve buna bağlı hafıza çalışmalarıyla ilgili artan yönelimlerinden yola çıkılarak; 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de çağdaş sanat ortamında gündeme gelen arşivin çağdaş sanat kurumları tarafından kullanım nedenleri ve kullanım pratiklerinin tespit edilmesi ve çağdaş sanat tarihine etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Tezin amacı bağlamında;

- 1960’lardan günümüze Batı’da çağdaş sanat ortamında hafıza ve arşivle ilgili literatürün taranması, dönüşümler ve yönelimlere dair yazılı ve görsel bilgilerin toplanması, incelenmesi ve Avrupa’daki çağdaş sanat kurumlarıyla görüşmeler yapılarak değerlendirilmesi,
- 1980’lerden 2019 yılına kadar Türkiye’de çağdaş sanat ortamında hafıza ve arşivle ilgili literatürün taranması, dönüşümler ve yönelimlere dair yazılı ve görsel bilgilerin toplanması, incelenmesi ve Türkiye’deki çağdaş sanat kurumlarıyla görüşmeler yapılarak değerlendirilmesi,
- Sanat kurumlarının çağdaş sanatta arşiv ve buna bağlı hafıza kullanım pratiklerinin ve nedenlerinin basılı ve görsel kaynaklarla analiz edilmesi,
- Sanat kurumlarının çağdaş sanatta arşiv ve buna bağlı hafıza çalışmalarının incelenmesi hedeflenmiştir.

1.3.Araştırma Soruları

Tezde, 1980’li yıllardan itibaren çağdaş sanat ortamında varolan arşiv ve hafıza çalışmalarının özellikle son on yılda kurumlar tarafından sergilemede artan kullanım nedenleri ve kullanım yöntemleri belirlenmekte, çağdaş sanat tarihi ve yeni kurumsallaşmayla ilişkisine yönelik tespitler tartışılmaktadır.

Tez, “Çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşiv ve buna bağlı hafıza kullanımının çağdaş sanat tarihiyle ilişkisi nedir” ana sorusu üzerine temellenmektedir.

Tezin araştırma soruları;

- Çağdaş sanat kurumları sergi pratiklerinde arşivi hangi amaçlarla kullanmaktadırlar?
- Çağdaş sanat kurumları sergi pratiklerinde arşivi nasıl kullanmaktadırlar?
- Kurumların çağdaş sanatta arşive yönelimi konusundaki deneyim ve görüşleri nelerdir?
- Çağdaş sanat kurumlarının sergilerde arşivi kullanma amaçlarının çağdaş sanat tarihi alanına etkisi nelerdir?
- Çağdaş sanat kurumlarının sergilerde arşivi kullanımının yeni kurumsalcılığa yansımaları nelerdir?

1.4.Yöntem

Karma yöntemin kullanıldığı bu çalışma üç ana aşamadan oluşmaktadır: literatür taraması, doküman analizi ve görüşme.

1. Literatür Taraması: Kavramsal çerçevede alanın çıkış noktalarını belirlemek üzere Batı’da farklı medyumların sanat ortamında var olmaya başladığı süreçle çağdaş sanatın gündeme gelme meselesinden günümüze kadar, arşiv, hafıza ve sanat ilişkisine değinilmektedir. Türkiye’de çağdaş sanat ve çağdaş sanatla ilişkili arşiv meselesine Batı merkezli kaynaklar ve üretimler öncülük ettiğinden dolayı, Batı’da bu konuya yönelik çalışmalar yapan kurumların çalışmaları incelenmiştir. Avrupa ekseninde yapılan araştırma, bir sene boyunca Amsterdam Üniversitesi Sanat Tarihi programı bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye’de ise 1980’lerin başından itibaren sanat ortamı, müze sergileri, kültür ve sanat kurumlarının yaptıkları sergiler, düzenli aralıklarla yayınlanan köklü kültür ve sanat dergileri, köklü ve büyük galerilerin sergileriyle yayınladıkları kitaplar, kataloglar, broşürler, arşivler ve uygulamaları incelenmiş olup; alan indeksli, SSCI & Arts and Humanities Index’te taranan dergilerin konuyla ilgili makaleleri, hakemli dergiler ve ISBN’li kitaplar değerlendirilmiştir.

Literatür çalışmasında, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi, Taylor & Francis Online, Google Akademik, JSTOR Arts & Sciences'taki tezler ve makaleler taranmış olup; Informal Science, Proquest- Ebrary Academic, EBSCO, Springer Link, Wiley and Blackwell, Archieven.nl, Archivegrid, Art & Architecture Complete, b2i, Bibliography of the History of Art/International Bibliography of Art, Cambridge Companions and Histories Online, Catalogus Universiteit van Amsterdam, Central and, Grove Art Online, Resources for the Study of the Archive, Oxford Online, Science Citation Index Expanded, Stedelijk Museum, Worldcat, Getty Search Gateway, Picarta veri tabanlarında da araştırma yapılmıştır. Yapılan araştırmalarda sonucunda; Batı'da konuyla ilgili literatürün mevcut olduğu, Türkiye'de yazılı kaynakların yeterli olmadığı ve henüz toplu bir kaynağın hazırlanmamış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla tez kapsamında yapılan görüşmelerden edinilen sözlü bilgiler, araştırmanın yazımına kaynaklık etmiştir.

2. Doküman Analizi: Arşiv malzemesiyle hazırlanmış sergiler ve sanat yapıtlarıyla ilişkili broşürler, basın bültenleri, fotoğraflar, kataloglar, yazışmalar, mektuplar, baskılar ve davetiyelerin incelemesi yapılmıştır. Arşiv malzemelerinden yararlanılarak hazırlanan sergilerin kronolojik sıralaması yapılmış ve bu sergilerle ilgili belgelerin dökümü sergi katalogları, broşürler ve dönem yazıları incelenmiştir.
3. Görüşme: Türkiye'de çağdaş sanat'ta hafıza ve arşiv kavramının kişiler, araçlar ve kurumlarla nasıl bir süreç geçirdiğini tespit ve analiz etmek için basılı yayınların yanı sıra konuyla ilgili kişilerle görüşmeler yapılarak, yazılı olmayan bilgiye dair veriler tespit edilmiştir ve bu kişilerin deneyimleri değerlendirilmiştir. Tezin ön araştırma çalışmaları için ilk olarak, aktif biçimde arşiv malzemelerinden yararlanarak sergi hazırlayan SALT kurumunun kurucusu Vasıf Kortun (önceki yönetici) ve arşiv sorumlusu Sezin Romi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bomonti kampüsüne taşınan sanat arşivi hakkında Zeynep Rona ve sergilerinde aktif olarak arşiv materyalleri kullanan Amsterdam Stedelijk Müzesi'nin arşiv ve kütüphane yöneticisi Michiel Nijhoff ile görüşmeler yapılmış ve değerlendirmeleri alınmıştır.

Devamında literatür çalışmasının ilerletilmesiyle Avrupa ve Türkiye'de görüşme yapılacak kurumlar tespit edilmiştir. Türkiye'de çağdaş sanatta arşiv meselesine Batı

merkezli kaynaklar ve üretimler öncülük ettiğinden dolayı, aktif olarak arşivle ilgili çalışmalar yapan Avrupa merkezli modern ve çağdaş sanat kurumlarını bünyesinde barındıran L'Internationale üyesi altı kurum araştırma örneklemini olarak belirlenmiş ve ilgili kişilerle görüşme yapılmıştır. Bu süreçte L'Internationale üyesi kurumlarla yüz yüze görüşmeler yapılmış ve arşivleri incelenmiştir. Bunlar; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barselona, İspanya), Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belçika), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS, Madrid, İspanya), Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Hollanda), Moderna Galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenya) ve SALT (İstanbul ve Ankara, Türkiye)'tır. Çalışmanın bu kısmı, misafir araştırmacı olarak bir sene boyunca Hollanda'da Amsterdam Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'de ise aktif olarak arşivle ilişkili sergi düzenlemiş ve düzenleyen, köklü dört kurum belirlenmiş ve kurum temsilcileriyle görüşmeler yapılmıştır. Bunlar; Maçka Sanat Galerisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Depo ve SALT'tır. Bu kurumların arşivlerinin incelenmesi ve kurumlarla yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler neticesinde, çağdaş sergi pratiklerinde arşiv malzemelerinin nasıl şekillendiği, kullanıldığı ve kullanım amaçlarına yönelik bulgular tespit edilmiştir.

1.5.Kapsam

Çağdaş sanat, arşiv malzemeleri ve buna bağlı hafıza çalışmalarıyla ilişkili kurumların sergi pratikleri, bu çalışmanın inceleme konusudur. Çağdaş sanat alanında arşiv ve buna bağlı hafıza üretimiyle ilgili çalışmalar yapan kurum, kişi ve araçlarla çeşitli arşivlerden faydalanılarak ortaya çıkan sergiler tezin kapsamını oluşturmaktadır. Tezde, Türkiye'de 1980'lerden itibaren sanatçılar tarafından sanat ortamında ilk kez görünür olmaya başlayan belge mevzusunun, 1980'lerden 2019 yılına kadar olan süreçte çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde nasıl görünür olmaya başladığı ve nasıl dönüştüğü incelenmektedir. Bu dönemdeki toplumsal, kültürel ve siyasi kırılma noktalarının sanat ortamındaki arşiv ve buna bağlı hafızayla ilişkili üretimlere etkisi, arşiv malzemelerinden üretilen çalışmaların geçmişi bugüne aktarma biçimleri, bu aktarma biçimlerinden nasıl bilgi ürettikleri, sanat yöntemi olarak belgeyi kullanma yöntemleri incelenmektedir.

Tezde, “bellek” yerine onun eşanlamlısı olan “hafıza” kavramının kullanılmaktadır. Bunun sebebi bilginin ve yaşıntının bellekte depolanmasından öte hatırlama ve unutmaya yönelik yapılan vurgudan ve çağdaş sanat alanındaki çalışmalarda yaygın terminoloji olarak “hafıza”nın kullanımından ileri gelmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan araştırma ya da kültür-sanat kurumları, hafıza kurumları olmalarının yanı sıra gerçekleştirmekte oldukları faaliyetlerle toplumsal ve kültürel belleği tazeleme ve canlı tutma işlevlerine sahiptirler.

Öncelikle bu çalışma, postmodernizm ekseninde arşiv kuramları ile çağdaş sanat tarihini ele alarak bir sınırlamaya gitmektedir. Türkiye’de çağdaş sanat ortamına etki eden arşivin ağırlıklı olarak Avrupa ile olan ilişkisi ve Avrupa’daki gelişimini tespit etmek için Avrupa’da yapılmış çalışmalar, yenilikler ve gelişmeler kuramsal çerçevede incelenmiştir. Avrupa’da özellikle çağdaş sanat kurumları özelinde incelemeler gerçekleştirilmiştir. Kuşkusuz pek çok ülkede Almanya’da holoskost arşivleri, Hollanda’da LGBT arşivleri ya da Türkiye’de Kadın arşivleri gibi farklı şekillerde arşiv ve hafıza ile ilgili çalışmalar gerçekleştirilmektedir; ancak tez çağdaş sanatta arşivin durumuna odaklandığından, bu durumu anlaşılır kılacak çağdaş sanat kurumları tercih edilmiştir. Amerika ile etkileşimi de göz önünde bulundurarak ağırlıklı olarak Avrupa’daki çalışmaların irdelendiği literatür taraması neticesinde arşiv kuramlarıyla ilgili çalışmalar yapan Michel Foucault, Hal Foster ve Jacques Derrida’nın görüşleri referans alınmıştır. Walter Benjamin’nin görüşleri Foster’ın teorileri içinde değerlendirilmiştir. Arşivin çağdaş sanatla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmada ön plana çıkan bu teoriler, tezin kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Çağdaş sanat, arşiv, kültürel/kolektif hafıza ve yeni kurumsalcılıkla ilgili yaygın tartışma ve çalışmaların yanı sıra coğrafi yakınlığın verdiği etkileşim göz önünde bulundurularak bu tezin Avrupa ekseninde hazırlanmasına karar verilmiştir. Avrupa’daki sanat ortamında çağdaş sanat kurumlarının arşiv ve buna bağlı hafıza çalışmalarıyla ilişkili sergi pratikleri incelenmiştir. Avrupa’da örneklem olarak arşivle ilgili çalışmalar yapan ve bu çalışmaları tartışmaya açan, paylaştan, değerlendiren kurumları bünyesinde barındıran etkin bir organizasyon olan L’Internationale ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde, belirli sanat kurumlarının çalışmaları incelenmiştir. L’Internationale organizasyonu 2018 yılı üyesi kurumlar “Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barselona, İspanya), Museum van

Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belçika), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS, Madrid, İspanya), Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Hollanda), Moderna Galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenya) ve SALT (İstanbul ve Ankara, Türkiye)” ve çağdaş sanatın gündeme gelmesiyle Avrupa sanatında 1960’lardan itibaren Türk sanatında ise 1980’lerden itibaren çağdaş sanat, arşiv ve hafıza biçimleri incelenmiştir.

Araştırma, Türkiye’de 1980 yılından 2019 yılına kadar olan dönem içinde çağdaş sanat kurumlarının çağdaş sanatla ilişkili arşivlerinin ve sergi pratiklerinin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Tez kapsamında müze, galeri ve kültür-sanat-araştırma kurumlarının arşivleri ve arşivlerden üretilen sergileri incelenmiştir. Türkiye’de çağdaş sanatın İstanbul odağında ilerlemesi ve İstanbul dışında aktif olarak çağdaş sanat alanında faaliyet gösteren ve arşivle bağlantılı düzenli çalışmalar yapan/yapmış kurumların az olması bu çalışmanın araştırma kısmını İstanbul ile sınırlandırmayı gerektirmiştir. Diğer şehirlerde arşiv malzemelerinin çağdaş sanat sergilerinde kullanıldığı tespit edilen örnekler kavramsal çerçevede ele alınmıştır. İstanbul’da incelenen kurumların seçiminde, kurumun düzenli olarak arşiv malzemeleriyle ilişkili birden fazla sergi düzenlemiş olması ve buna bağlı hafıza üretimine ve korumaya dair çalışmalar yapması ve bu konudaki tutarlılığı/sürekliliği belirleyici olmuştur; arşivle ilgili düzenli aralıklarla sergiler düzenlemiş ya da destekleyici malzeme olarak arşivi kullanmış ve İstanbul’un köklü çağdaş sanat kurumlarından olan SALT, İstanbul Modern, Maçka Sanat Galerisi ve Depo tez kapsamında incelenmiştir. Çağdaş sanat kurumu niteliği taşımayan kurumlar ile arşivi birden fazla sergisinde kullanmayan kurumlar, inisiyatifler ve köklü geçmişi olmayan küçük galeriler kapsam dışında tutulmuştur. Bu nedenle çağdaş sanatı kapsayan kalıcı koleksiyonlara sahip olmayan Pera Müzesi ve Sakıp Sabancı Müzesi araştırma örneğine dahil edilmemiştir. Arşiv malzemesinin sergi pratiklerinde kullanımına örnek vermenin mümkün olmadığı Arter ve Cer Modern’de yine kapsam dışında tutulmuş çağdaş kurumlarıdır. Mimar Sinan Üniversitesi Bomonti Kampüsüne konumlanan Zeynep Rona Sanat Arşivi çalışmanın ilk aşamalarında incelenmiş olup; hem çağdaş sanat kurumu olmadığı hem de arşiv materyallerinden sergi üretilmediği için kapsam dışında tutulmuştur. Koç Üniversitesi “Anadolu Medeniyetleri Araştırmaları Merkezi”nin de arşiv sergileri olmasına karşın çağdaş sanat kurumu olarak sınıflandırılmadığından, burada üretilen arşiv sergileri incelenmemiştir. Tüm bu kurumların yanı sıra İzmir’de 2019 yılında

açılan KARANTİNA her ne kadar bellek çalışmaları ve arşivleme pratiklerine odaklansa da yeni bir kurum olduğundan, Diyarbakır Sanat Merkezi ise Depo’da arşivle ilgili düzenlenmiş sergilerin tekrarını yapmasından ve bu sergilerin -Silvina Der-Meguerditchian’ın “Yeri Olmayan Bellek” sergisi dışında- çağdaş sanatla ilgili olmamasından dolayı tezin kapsamı dışında tutulmuştur.

Diğer taraftan Türkiye’de varolan çağdaş sanat kurumlarının devlet destekli değil özel kuruluşların girişimleriyle faaliyet göstermesinden ötürü Avrupa’da devlet destekli kurumlarla Türkiye’de özel kuruluşların yönetimindeki çağdaş sanat kurumları arasında değerlendirme yapılmıştır; ancak bu durum Türkiye’deki eksikler ve Avrupa’daki kurumlarla olan farklılıklar hakkında eleştirel bir değerlendirme yapma olanağı sağlamıştır. İncelenen sanat kurumlarında, sözlü, yazılı ve görsel belgelerden oluşan arşivler ve bu kapsamdaki sergiler analiz edilmiştir.

Tezde beş bölüm mevcuttur. Tezin ilk bölümü olan giriş kısmında, çağdaş sanat kurum ve aktörlerinin arşiv ve buna bağlı hafızayla ilgili çalışmalarının sergi pratikleri bağlamında ele alınmasının gerekliliğine ve önemine değinilmektedir. Bu bölümde, tezin problemi, amacı, kapsamı ve yöntemine açıklık getirilmiştir.

İkinci bölüm olan arşiv ve kurumsallaşma, tez konusunun temel kavramlarından ve sanat pratikleri ile arşiv ilişkisine açıklık getirmek amacıyla ayrı bir bölüm olarak kuramlarla birlikte incelenmektedir. Arşivin zamanla değişen tanımı ve dönüşümü, arşivin işlevi, sanat ortamında ne tür arşivlerin olduğu ve bugüne referans verdiğimiz teorilerin tartışması yapılmıştır. Aynı şekilde, kurumsallaşma ve yeni kurumsalcılığın tanımları yapılmış, sanat kurumlarını nasıl etkilediği açıklanmış ve arşivle ilişkisine açıklık getirilmiştir. Tez kapsamında arşiv kuramları, çağdaş sanatın sıklıkla referans almayı tercih ettiği felsefe ve sosyoloji alanlarıyla ilişkili olarak ele alınmaktadır. Bugüne referans verebildiğimiz, geçerliliğini koruyan, çağdaş sanat ve sanat yapıtının arşivle olan ilişkisini açıklamayı sağlayan ve çağdaş sanatta ön plana çıkan arşiv teorilerinden Michel Foucault’nun “Tarihsel a Priori ve Arşiv”, Jacques Derrida’nın “Arşiv Humması” ve Hal Foster’ın “Arşiv İtkisi”, “Modern Sanat Arşivleri” ve “Müzesiz Arşiv” metinlerindeki arşivle ilişkili düşünceleri tartışılmıştır. Walter Benjamin’nin “Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı” çalışması ise doğrudan arşivle ilişkili değildir ancak Foster’ın metinleri içinde arşiv üzerinden bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu nedenle de Benjamin’le ilgili ayrı bir bölüm açılmamıştır.

Çağdaş sanat, arşiv ve hafıza ilişkisinin Avrupa ekseninde ele alındığı üçüncü bölümde, hafıza kavramı disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmış, arşivin kolektif ve kültürel boyutlarına değinilmiş ve çağdaş sanatta hafıza ve arşive olan yönelimin çıkış noktaları incelenmiştir. Bu bölümde, L’Internationale örnekleminde Avrupa’daki kurumların sanat pratiği olarak sergilemede arşivi kullanım nedenleri ve pratiklerine yönelik tespitler yapılmıştır. Modern ve çağdaş sanat kurumlarından oluşan L’Internationale organizasyonu üyesi altı kurumla karma yöntem kullanılarak yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmış ve arşivle ilişkili etkinlikler sergi özelinde incelenmiş ve sanat tarihiyle olan ilişkisi araştırılmıştır.

Arşive olan yönelimin Türkiye özelinde çağdaş sanat kurumları ve pratikleri bağlamında sunulduğu dördüncü bölümde, Türkiye sanat ortamındaki dönüşümlerin, kırılma noktalarının, kurumların rolünün ve yönelimlerinin incelenmesi yapılmıştır. Bu bölüm aynı zamanda asıl değerlendirmelerin yapıldığı beşinci bölüm için bir zemin hazırlamaktadır. Beşinci bölümde, sergi pratiklerinde arşiv ve arşivden üretilen hafızanın İstanbul Modern Sanat Müzesi, SALT, Maçka Sanat Galerisi ve Depo kurumlarında kullanımı üzerine değerlendirmeler sunulmuştur. Çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşiv ve buna bağlı hafızanın kullanımının sanat tarihine etkisi incelenmiş ve yeni kurumsal faaliyetlerle ilişkisi tartışılmıştır.

Tezin sonuç bölümü olan altıncı bölümde, genel bir değerlendirme çerçevesinde Avrupa’daki araştırma sonuçlarıyla Türkiye’deki araştırma sonuçlarının bir karşılaştırma yapılmakta ve farklılıklar ortaya konmaktadır. Tez sonucunda, Türkiye’deki çağdaş sanat kurumlarının sergi pratikleri bağlamında arşiv ve buna bağlı hafıza kullanımının değerlendirilmesi, çağdaş sanat tarihi ve yeni kurumsallaşmayla ilişkisine dair tespitler tartışılmıştır.

2. ARŞİV VE KURUMSALLIK

Arşivin en önemli rolü tarihsel bilginin, hafızanın ve gerçeklerin “korunması” gibi görünmektedir, ancak günümüzde arşiv bu temel işlevle sınırlı değildir. Birçok kurum arşivini kamuya sunmanın yanında arşive açık erişim olanağı sağlamaya başlamıştır. Metropolitan Sanat Müzesinin koleksiyonundaki kamuya açık tüm eserlerin görüntülerine 2017 yılından beri açık erişim sağlanabilmektedir.¹¹ Chicago Art Institute, kamuya dijital arşivinden 44.000 imaja sınırsız erişim olanağı tanımıştır.¹² Bunlar gibi sayısız örnek mevcuttur. Diğer taraftan çağdaş sanatta arşivler küratöryel bir söylem eşliğinde sergi mekânlarında bir anlatım dili olarak kamuya sunulmaya başlanmıştır. Türkiye’de SALT’ın 2012- 2013 yıllarında hem İstanbul hem de Ankara’da düzenlediği *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi, 1990’lı yılların ilk yarısında Türkiye’de düzenlenmeye başlayan küratörlü sergilerin tekrardan bir okumasının sunulması, değerlendirilmesi ve bu sergilerin arşivlerinin oluşturulmasına dayalı araştırma-temelli bir sergi örneğidir. Bir diğer örnek, Hollanda’da Van Abbemuseum 2005-2009 tarihleri arasında düzenlemiş olduğu *Living Archive* (Yaşayan Arşiv) serisidir. Müzenin arşivini kullanan bu seri, müzenin tarihindeki ve bu tarihle ilişkili müze politikası, satın alma ve sergilemeye dair önemli anları kullanan ve hafızayı ortaya çıkaran belgeye dayalı sergileri içermektedir. Tate arşiv sunumuna ayrılmış bir sergi mekânı olarak ise Tate Britain’de bulunan “Arşiv Galerisi” örneği arşivin sergi pratiğinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve sergi pratiğinde yerleşik bir hal aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Tate Arşiv, 1990’dan günümüze kadar Britanya’dan sanatçılar, sanat aktörleri ve sanat organizasyonlarıyla ilişkili malzemeleri bünyesinde tutmaktadır. Galeride arşivden malzemeler belirli temalar çerçevesinde geçici olarak sunulmaktadır. Bu ve bunlar gibi pek çok örnekten de

¹¹ Loic Tallon, “Introducing Open Access at the MET”, <https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2017/open-access-at-the-met> [10.12.2017].

¹² Deena Elgenaidi, “Art Institute of Chicago Offers Thousands of Free, High-Resolution Images”, <https://hyperallergic.com/467497/art-institute-of-chicago-offers-thousands-of-free-high-resolution-images/> [10.12.2017].

anlaşılacağı üzere çağdaş sanat alanında arşiv hiç olmadığı kadar görünür ve aktif olmaya başlamıştır.

Çağdaş sanat gibi farklı disiplinlerde ve alanlarda arşivin kullanımı ve aynı zamanda teknolojik gelişmelerin arşive sunduğu yeni imkânlar, geleneksel arşiv anlayışını ve kavramını dönüştürmeye başlamıştır.¹³ Arşiv, 1990'lardan önce fiziksel ortamla sınırlı iken, günümüzde dijital ortamı da içermekte ve dijital arşivler yaygınlık kazanmaktadır. Dijital arşivler, bilgisayar ortamında her türlü bilginin depolanabildiği alanlardır. Yaygınlaşan dijitalleşen arşiv, nesnenin özgünlüğü ve biricikliğine yönelik pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Arşivlerin kökenini ve özgün bağlamlarını ortaya çıkarmak daha da önemli hale gelmektedir. Sanat tarihçisi Hal Foster 1996 tarihli “Müzesiz Arşiv” makalesinde Walter Benjamin'in sanat eserinin aurasının sanatın yeniden üretimle dönüşümünde nasıl kaybolduğunu ele aldığı 1935 tarihli “Teknik olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı çalışmasından faydalananarak, sanat yapıtlarıyla elektronik görüntüleri arasındaki ilişkiyi tartışmıştır. Foster'a göre, elektronik arşiv sanat yapıtının aurasını tahrip etmemektedir, aksine onu arttırmaktadır. Foster arşivi kazı alanı olarak değil inşaa alanı olarak tanımlamaktadır. Foster'ın arşiv hakkındaki görüşüne ek olarak, sanat tarihçisi Emma Barker ve sanat teorisyeni Andre Malraux'un benzer bakış açıları vardır. Malraux mekanik yeniden üretimin sadece orijinallliği aşındırmakla kalmadığını; aynı zamanda onu yerleştirebilir, hatta inşa edebilir kıldığını savunmaktadır. Barker için ise yapıtın aurası yeniden üretim yoluyla çoğalmakta ve kaybolmamaktadır.¹⁴

Tartışma konularından diğeri ise, kurumsal yapılara demokratik bir ortam sağlayıp sağlamadığıyla ilgilidir. Dijital arşivler, bir kurumun seçim süreci ve rolüyle ilgili birtakım sorunlara demokratik bir çözüm gibi dursa da her şeyi tutma istediğinin

¹³ Geleneksel arşivler, bir yer, organizasyon veya aileye ilişkin tarihsel kayıtların bir koleksiyonu ve tarihi kayıtların tutulduğu bir yerdir. Daha fazla bilgi için Bkz. Sue Breakell, “Perspectives: Negotiating the Archive”, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive> [10.11.2017].

¹⁴ Hal Foster, “Archives of Modern Art”, *October*, 99 (2002): 9; *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 8-21.

elverişsizliği bir paradoks yaratmaktadır.¹⁵ Bu konuya Hal Foster'ın arşiv teorisiyle ilgili görüşlerinin verildiği bölümde açıklık getirilmektedir (Bkz. Bölüm 2.2.2).

Arşiv kavramı üzerine sosyoloji, felsefe, arkeoloji, antropoloji, psikoloji ve benzeri sosyal bilimler alanlarında, teoride sıklıkla tartışılmakta ve uygulamaları değerlendirilmektedir. Arşiv kavramının bugünkü çağdaş sanat tarihindeki yerini tespit etmek, sadece kuram ve uygulamalarla bir yere oturtmak mümkün gözükmemektedir. Özellikle, ülkelerin kültür politikaları özelinde kurumların misyonlarına bağlı veya bağımsız olarak faaliyet gösteren aktörler çağdaş sanat ortamına yön vermekte ve geleceğin sanat ortamını şekillendirmektedir. Kurumsallaşma tüm alanları etkilediği gibi sanat ve arşiv alanını etkilemiş bir kavramdır ve yeni kurumsallaşmayla sanat kurumları farklı bir yapıya dönüştürmüştür.

2.1.Arşiv Tanımı, İşlevi ve Türleri

Arşiv, terim olarak nedir? Neleri kapsamaktadır? Fiil ve isim olarak nasıl ayrımları vardır? Arşiv kelimesinin kökenine inmeden önce modern tanımlarını yapmak güncel kullanım alanlarını tespit edebilmek için gereklidir. Collins ve Cambridge'in modern sözlükleri, arşivi fiil ve isim olarak tanımlamaktadır. Fiil olarak, “arşiv” in ilk anlamı “belgeleri, verileri, tarihi kayıtları, kâğıtları, vb. arşivlemek veya başka bir depoda saklamak” ve ikinci anlamıysa “bilgisayar teknolojisi alanında, düzenli olarak kullanmamız gerekmeyen elektronik bilgileri saklamak”tır.¹⁶

İsim olarak, “arşiv” kelimesinin üç anlamı vardır. Bunlardan ilki, “bir yer, organizasyon, kurum, aile, vb. ile ilgili tarihsel kayıtların bir araya getirilmesi”, ikincisi “tarihi kayıtların tutulduğu bir yer”, üçüncüsü de “artık düzenli olarak kullanmamız gerekmeyen elektronik bilgileri veya belgeleri saklamak için kullanılan bir bilgisayar dosyası” veya “banttan, diskten veya dizinden sık sık değil uzun süreli depolama için aktarılan veriler”dir.¹⁷ Arşiv, Türkçe’de “belgelik” anlamına gelmekte

¹⁵ Breakell, 2008.

¹⁶ “Archive”, Cambridge Dictionary, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/archive_1 [21.01.2018]; “Archive”, Collins English Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/archive> [25.01.2018].

¹⁷ age.

“belgelik”te belge ve yazıların saklandığı yer olarak Türk Dil Kurumu tarafından tanımlanmaktadır.¹⁸

Modern çağın belirleyici özelliklerinden biri, tarihsel bilginin ve anımsama şekillerinin biriktirilmesi, depolanması ve geri kazanımıyla arşive verilen önemin artmasıdır. Bireyler ve gruplar tarafından olduğu kadar devlet kurum ve kuruluşları tarafından da düzenlenen arşiv, kütüphane veya bir koleksiyondan farklı olarak yazılı tarihin temeli olan görsel veya sözlü bir depo veya kayıtların ve belgelerin düzenli sisteminden oluşmaktadır.¹⁹ Arşivin esas doğası, tarihsel kaynak olarak kendi değerlerine bağlıdır. Arşivciler tarihsel olarak değerli olanı korur. Bu koruma işlevinin ortaya çıkardığı tanıklıkla teorik açıdan tarihin yazımının gündeme gelmesi söz konusudur. Amerika Birleşik Devletleri Baş Savcısı John Roberts: “Arşivler üzerindeki tek kuramsal bakış açısı tarih yazımı” demektedir.²⁰

Arşivler, hafızayı koruma görevini üstlenmektedir. Arşivciler de geçmişle ilgili neyin neden tutulması gerektiği konusunda kararlar alan ve geleceğe taşınması için koruyan kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu karar süreci, kurumun ve kişinin amacına uygun olarak bulunduğu coğrafyaya göre şekillenmektedir. Nasıl ki dünyanın önde gelen sanat kurumlarından MoMA ya da Tate misyon ve vizyonuna uygun olarak öncelikle bulunduğu kültür, mekân ve kimliğe yönelik belge ve materyalleri topluyor ise, kişiler de (Sanat Tarihçi Zeynep Rona Arşivi ya da Sanatçı Tomur Atagök Arşivi gibi) bireysel amaç ve hedeflerine yönelik bir arşivleme sürecine girmektedirler ve zamanla bu arşivleme pratiği bireysel, kolektif ve kültürel hafızayı oluşturmaktadır.

Yüzyıllar boyu hem kamusal hem de özel işlerin yürütülmesinde önemli olan fiilleri ispatlamak için arşiv belgeleri biriktirilmiş ve kamu otoriteleri tarafından tutulmuştur. Belge, yasayı kaydetmiş, kanıtlamış ve yasayla ilgili hak ve yükümlülükleri sağlamıştır. Belge çoğunlukla kaydedilecek olan fiiller, mülkiyet hakları, vergilendirme, takvimler, vasiyetnameler ve benzerleriyle ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte, okuryazarlık yayılımı, kamu yönetimi ve özel işlerin yürütülmesi kurumların

¹⁸ “Arşiv”, Türk Dil Kurumu, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1fd34aa04138.17971903 [27.01.2018].

¹⁹ Merewether, **age**, 10.

²⁰ Terry Eastwood, “What is Archival Theory? and Why is it important?”, **Archivaria**, 37 (1994): 122

büyümesiyle birlikte, kamusal hafıza ve kamu inancının merkezî deposu olarak her tür idarede düzenlenen kayıt tutma uygulamalarına yol açmıştır. Arşiv belgelerinin her biri, olayların kalıntısı ve kanıtı olarak durur ve onları hesaplama olanağı sağlar. Bu hesap verebilirlik arşivlerin özünde bulunan değerleridir.²¹

Antik çağlardan 18. yüzyıl sonlarına kadar olan dönemde, arşiv belgelerinin bu şekilde incelenmesi ya bazı gerçekleri kanıtlamak için belgelerin güvenilirliğini belirlemeye katılan hukukçular arasında ya da arşiv belgelerinin kanıtlayıcı özelliklerine, bunları idari amaçlarla saklamakla ilgilenen kişiler arasında veya ilgisini çekenler arasında olmuştur. Örneğin, tek bir arşiv belgesinin niteliğini anlamak için bize ilk analitik model sağlayan 17. yüzyıl diplomatları gibi. Zamanla, arşivler insanlığın geçmişi hakkında bilgi edinmek için kullanılabilecek belgeler olarak görülmeye başlanmıştır.²²

Arşiv kelimesinin kökenine indiğimizde, 17. yüzyılın başlarında “kayıtların tutulduğu yer” anlamında, Fransızcada *archives* (çoğul), Latince *archia* ve *archiva*, Yunancada *arkheia* “kamu kayıtları” ve “devlet” *arkhē* den türetilmiştir. Kelimenin fiil hali 19. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır.²³ Bu tanımların yanı sıra Derrida, 1995 tarihli *Archive Fever* (Arşiv Humması) isimli çalışmasında arşivin kelime olarak kökenine inmekte ve yunanca “ilk, başlangıç” gibi anlamlara gelen *arkhe* kelimesi üzerinden arşiv kelimesinin dönüşümünü ele almaktadır. Latince *archivum* veya *archium*’dan (Tekil kullanılan bir kelimedir. Fransızca *archive* olduğu gibi tekil ve eril olarak kullanılır) ve Yunanca *arkheion*’dan geldiğini ifade etmektedir. Arkheion, bir ev, ikametgâh, adres, üst düzey hâkimlerin ikametgâhı ve komuta eden askerler anlamındadır.²⁴ Arşiv bu klasik kavram tanımıyla bugünün veya geçmişin hâkim olduğu geçici veya tarihsel bir yöntemi içeren bir kavram olarak tanımlanmaktadır.

Kuşkusuz, arşiv kavramının anlamı bunlarla sınırlı değildir. "Arşiv"’in popüler anlamı, herhangi bir grup nesnenin sahiplenildiği, bir araya toplandığı ve aktif olarak korunduğu –çoğu kez dijital olan- ortam olarak düşünülmektedir. Günümüzdeki arşiv, mekânın ötesine uzanan teoriksel söyleminin ağır bastığı profesyonel alana

²¹ Eastwood, *age*, 122-130.

²² Eastwood, *age*, 126.

²³ “Archive”, English Oxford Living Dictionaries, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/archive> [15.11.2018].

²⁴ Jacques Derrida, *An Archive Fever, A Freudian Impression*, *Diacritics*, 25, 2 (1995): 9.

yansıtılmasına ihtiyaç duyulan bir anlayıştır. Arşivin devletten çok topluma hizmet eden yönünün günümüzde arttığı görülmektedir. Bu bakış açısıyla Hollandalı arşiv teorisyeni Eric Ketelaar arşivi “İnsan tarafından, insana ait ve insan için” olarak tanımlamaktadır.²⁵

Arşivin pek çok türü olup, topladıkları materyaller farklılık göstermektedir. Arşivler; belgeler, kayıtlar, fotoğraflar, metinler, yazışmalar, sözleşmeler, planlar ve diğer materyallerden oluşmaktadır. Bu noktada, arşivler bir taraftan kendi içinde farklılaşırken diğer taraftan kütüphanelerden de ayrılmaktadırlar. Arşivi kütüphaneden ayıran temel faktörler, arşivin elinde tuttuğu malzemelerin türleri ve materyallere erişim sağlama şeklidir.²⁶ Kütüphaneler genel olarak, “kullanım için düzenlenen ve muhafaza edilen kitapların ve/veya diğer basılı olan ve olmayan malzemelerin koleksiyonları” olarak tanımlanmaktadır.²⁷ Arşivler ve barındıkları malzemeler, geçmiş olayların kanıtı olarak hizmet veren bilgi nesneleridir. Geçmiş etkinlikler hakkında bilgi kaydederler, kullanıcılarının hatırlamalarını veya bu olaylar hakkındaki bilgilerle gelecekte bir noktada yeniden iletişim kurmalarını sağlayan hafıza yardımcıları olarak hareket ederler. Arşiv “görüş bildirmez, ses çıkarmaz: gerçekleşen durumun resmi olarak kayıt altına alınmış halini gösteren yazılı anılar”dır.²⁸

Arşiv türleriyle ilgili olarak farklı sınıflamalar bulunmaktadır; ülkeden ülkeye, bulunduğu coğrafyaya ve farklı kültürel oluşumlara göre sınıflama değişmektedir. Örneğin Hollanda’da üç tür arşiv mevcuttur. Bunlar; ulusal, il ve yerel (bölgesel ve belediye) arşivlerdir.²⁹ Londra’daki King’s College’ın sınıflandırmasına göre ise arşivler; Ulusal, İlçe, Topluluk, Üniversite, Okul, Kilise, İşletme, Hayırseverlik, Galeri, Müze, Polis ve Tiyatro arşivleri olarak ayrıştırılmıştır.³⁰

²⁵ Eric Ketelaar, “Being Digital in People’s Archives”, **Archives & Manuscripts**, c. 32, s. 2 (2003): 6.

²⁶ Laura Schmidt, **Using Archives: A Guide to Effective Research** (Society of American Archivist, 2011), 2.

²⁷ **age**.

²⁸ Hilary Jenkinson, **A Manual of Archive Administration** (London: Lund, Humphries & Co, 1937), 3-4.

²⁹ Yvette Hoitink, “Types of Archives”, <https://www.dutchgenealogy.nl/types-of-archives/> [10.11.2018].

³⁰ “Introduction to Archives”, King’s College, <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/introduction-archives/definition/repositories.html> [10.11.2018].

Tezde arşiv türleri Schmidt'in yapmış olduğu sınıflamalara göre tanımlanmış ve bu sınıflamalara göre sanat ve sanatçı arşivleri özel koleksiyonlar başlığı adı altında ele alınmıştır.

Amerikan Arşivcileri Derneği tarafından yayınlanan Schmidt'in hazırlamış olduğu *Using Archives: A Guide to Effective Research* (Arşivleri Kullanmak: Etkili Araştırma için bir Rehber) isimli çalışmasında genel hatlarıyla belirttiği üzere arşiv türleri;

- Üniversite/Kolej Arşivleri
- Kurumsal Arşivler
- Devlet Arşivleri
- Tarih Toplulukları
- Müzeler
- Dini Arşivler
- Özel Koleksiyonlar olmak üzere yedi türe ayrılmaktadır.³¹

2.1.1. Üniversite/Kolej Arşivleri

Üniversite arşivleri, belirli bir akademik kuruma ilişkin materyalleri toplamakta, düzenlemekte, korumakta ve erişim sağlamaktadır. Bu tür arşivler ayrıca “özel koleksiyonlar” bölümü de içerebilmektedirler. Örneğin, Harvard Üniversitesi arşiv koleksiyonları, 17. ve 18. yüzyıl günlüklerinden ve 21. yüzyıl bilimsel araştırmalardan, üniversite kayıtlarından ve ilgili tarihi materyallerden oluşmaktadır. Kolej ve üniversite arşivleri önce ana kurum mensupları ve mezunlarına hizmet etmekte ve daha sonra halka hizmet etmektedir.³² Bu tür arşivlere Türkiye’den örnek olarak Robert Koleji-Boğaziçi Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Kadir Has Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi Arşivlerini vermek mümkündür. Dünya’da ise öne çıkan belli başlı bazı üniversite arşivleri; Harvard, Stanford, UC Berkeley, Oxford, Cambridge, Leicester ve Sidney’dir.

³¹ Laura Schmidt, *Using Archives: A Guide to Effective Research* (Society of American Archivist, 2011), 3.

³² “The Harvard University Archives”, Harvard Library, <https://emeritus.library.harvard.edu/university-archives> [20.12.2018]; Schmidt, *age*, 3.

2.1.2. Kurumsal Arşivler

Belli bir kurumun kayıtlarını yöneten ve koruyan bir şirket veya kurum içindeki arşiv bölümüdür. Bu depolar, şirket personelinin ihtiyaçlarına hizmet etmek ve iş hedeflerini ilerletmek için vardır. Kurumsal arşivler, şirket politikalarına ve arşiv personeli kullanılabilirliğine bağlı olarak materyallerine çeşitli derecelerde kamu erişimi sağlamaktadırlar.³³ Her kurumun bünyesinde bulunan arşivin birbirinden farklı karakteri vardır. Farklı şekilde inşa edilmiş ve zamanla kurumun kimliğinin parçası olmuştur. Kurumsal arşivlere; Ford Motor, Mercedes Benz, Siemens, Kraft Gıda, IBM ve Osmanlı Bankası Arşivi örnektir.

2.1.3. Devlet Arşivleri

Devlet arşivleri, yerel, eyalet veya ulusal hükümet kurumlarıyla ilgili materyalleri toplayan depolardır.³⁴ Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, *The National Archives and Records Administration-NARA* (Hollanda Ulusal Arşivi, Amsterdam Belediye Arşivleri, Ulusal Arşivler ve Kayıtlar İdaresi) ve New York Eyalet Arşivi devlet arşivlerine örnektir.

2.1.4. Tarih Toplulukları Arşivleri

Tarih toplulukları arşivleri, bir bölgenin tarihine, tarihi bir döneme, hükümet dışı kuruluşlara ya da bir konuya ilgi duymaya ve araştırmaya teşvik etmeye çalışan örgütlerdir. Tarihsel toplumların koleksiyonları tipik olarak bir devlete veya topluluğa odaklanır ve bazı devlet kayıtlarını da sürdürmekten sorumlu olabilir.³⁵ Türk Kızılayı, Türk Tarih Vakfı, Wisconsin Tarih Topluluğu ve İstanbul Araştırmalar Enstitüsü Arşivi bu tür arşive örnektir.

2.1.5. Müze Arşivleri

Müzeler ve arşivler, tarihi önemi olan öğeleri muhafaza etme amacını taşımaktadırlar. Ancak müzeler, bu öğelerin sergilenmesine daha yatkındırlar. Müzeler, kitap ve makalelerden ziyade çeşitli sanat yapıtlarıyla ilişkili koleksiyonların muhafaza edilmesine daha fazla önem vermektedir. Müze arşivleri tek başına varolabildikleri

³³ Schmidt, *age*, 3.

³⁴ *age*.

³⁵ *age*.

gibi bir kurumun bünyesinde de bulunabilirler. Aynı zamanda, müzelerin kendi içinde kütüphane ve arşivleri olabilmektedir.³⁶ Türkiye’de Osmanlı Bankasının Tarih vakfı desteğiyle 1997 yılında kurmuş olduğu Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi ve onun bünyesinde 2002 yılında kurmuş oldukları Osmanlı Bankası Müzesi buna örnek teşkil etmektedir. Metropolitan Sanat Müzesi, Smithsonian Ulusal Hava ve Uzay Müzesi ve Topkapı Sarayı Müzesi arşivleri varolan diğer örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müze arşivleri de kendi içinde ayrılmaktadır. Bunların ayrıntılı bir sınıflandırmasını yapmak mümkün değildir. Her bir müzenin bünyesinde barındırdığı belge ve materyaller (afişler, davetiyeler, gazete kopyaları vb.) benzer olsa dahi arşiv gruplandırmaları farklılık göstermektedir. Genel bir sınıflandırma yapacak olursak; müzelerdeki arşiv türleri çoğunlukla kurum, sergi, sanat ve sanatçı arşivleri olarak gruplandırılmaktadır. Örneğin, Van Abbemuseum bünyesinde üç çeşit arşivi barındırmaktadır: Kurum, sergi ve koleksiyon (sanat yapıtlarıyla ilişkili) arşivleri.³⁷ Barcelona Çağdaş Sanat Müzesinde ise arşivler sanatçı, tarihsel ve kişisel olarak ayrılmaktadır.³⁸

2.1.6. Dini Arşivler

Dini arşivler, büyük bir inancın gelenekleri, kurumları, inanç içindeki mezhepleri veya ibadet yerleriyle ilgili arşivlerdir. Bu arşivlerin depolarında saklanan materyaller, kamuya açık olabilir ya da yalnızca ait oldukları inancın veya kurumun üyelerine hizmet edebilmektedirler.³⁹ Amerikan Yahudi Arşivleri, İslam Arşivleri gibi.

2.1.7. Özel koleksiyonlar

Bireylerden, ailelerden ve önemli tarihsel değere sahip olduğu düşünülen kuruluşlardan materyaller içeren kurumlardır. Özel koleksiyonlarda toplanan konular çeşitlilik göstermektedir. Tıp, hukuk, güzel sanatlar, edebiyat ve teknolojiyle ilgili olabilirler. Çoğu zaman özel bir koleksiyon deposu, bir kütüphane içinde bir bölüm olarak, bulunurluğu az veya komşu topluluklar için en değerli orijinal el yazmaları,

³⁶ Schmidt, **age**, 3.

³⁷ Diana Franssen, Van Abbemuseum, Eindhoven, 17 Nisan 2018, kişisel görüşme.

³⁸ Marta Vega, Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi, 10 Mayıs 2018, kişisel görüşme.

³⁹ Schmidt, **age**, 3.

kitapları ve/veya yerel tarih koleksiyonlarını içermektedir.⁴⁰ Genellikle üniversitelerin özel koleksiyonları bulunmaktadır. Londra Üniversitesi'nin Goldsmiths Tekstil Koleksiyonu buna örnek verilebilir. Üniversite dışında müzelerin nesnelere odaklanan özel koleksiyonları ya da derneklerin belirli konular üzerine eğilen koleksiyonları mevcuttur. Rijks Müzesi'nin Müzik Aletleri Koleksiyonu, Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, Amerikan Felsefe Derneği Kütüphanesi gibi.

Yukarıda sayılan arşiv sınıflamalarında sanatı da kapsayan ve sanat alanına özgü ortaya çıkmış arşivler mevcuttur. Sanatla ilişkili ön plana çıkan arşiv türleri “özel koleksiyonlar” adı altında kişi ve kurum (müze, galeri, kültür ve sanat kurumları) arşivleri bünyesinde yer alabilen ‘sanatçı’ ve ‘sanat arşivleri’ dir.

I. Sanat Arşivleri

Sanat arşivleri, geleneksel sanatlar, güzel sanatlar, plastik sanatlar, modern sanat ya da çağdaş sanat olarak belli bir döneme odaklanabilmektedir. Bu noktada, kurumun arşiv politikası ön plana çıkmaktadır. Örneğin, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri koleksiyonuyla ilişkili Belçika Çağdaş Sanat Arşivleri (AACB), 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar Belçika'daki plastik sanatlarla ilgili belge ve materyalleri bünyesinde barındırmaktadır. Bunun içinde, sanatçıların kişisel arşivleri, sanat çevresi, galeriler, eleştirmenler, koleksiyonerler ve kültürel alanda önemli rol oynayan aktörlerin arşivleri yer almaktadır.⁴¹

Bazen sanat arşivleri kurumlar tarafından koleksiyon arşivi olarak bazen ise tarihsel ya da sergi arşivi olarak adlandırılmaktadır ancak genel olarak hepsi sanat, sanatçı ve sergilerle ilgili haberler, broşürler, davetiyeler, fotoğraflar, yazışmalar, posterler vb. belgeleri içermektedirler.

II. Sanatçı Arşivleri

Sanatçı arşivleri, bir sanatçının sanatsal faaliyetleriyle ilgili belgeleri ve malzemeleri bir arada sunmaktadır. Sanatçının çalışmalarıyla ilgili bilgi ve görsellerin yer aldığı yazılı ve sözlü belgelerin yanı sıra hakkında çıkan yazılar ve yer aldığı sergiler arşivde

⁴⁰ Schmidt, **age**, 3.

⁴¹ “Archives of Contemporary Art in Belgium”, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, <https://www.fine-arts-museum.be/en/research/archives-of-contemporary-art-in-belgium> [10.12.2018].

bir araya getirilir. Sanatçının arşivi, hayattayken ve sanatçının faaliyetlerine paralel olarak başlatılabilmektedir.⁴²

Örneğin, SALT'ın bünyesinde yer alan sanatçı arşivlerinden biri olan müzeci, eğitmen ve sanatçı Tomur Atagök Arşivi 1970'li yıllardan itibaren üretimine dair belge, fotoğraf, davetiye, afiş ve kupürlerle Türkiye'de müzecilik tarihi ve kadın sanatçılarla ilgili çalışmalarını içermektedir.⁴³ Sanatçının, müzecilik alanındaki çalışmaları SALT bünyesinde arşivlenmiştir.⁴⁴ Bir diğer örnek, Barselona Çağdaş Sanat Müzesi, bünyesinde bulunan sanatçı arşivlerinden Joan Brossa Arşividir. 2011 yılında kurulmuş olan arşivde sanatçıla ilgili yazılar, yazışmalar, belgeler, kişisel kütüphanesi ve çeşitli materyaller bulunmaktadır.⁴⁵

2.2.Arşiv Teorileri

Arşiv teorisi ve pratiğinin belgenin bağlamına ve özgünlüğüne verdiği önemle, postmodernist düşüncenin nesnenin kendisinden çok oluşum sürecine verdiği önem birbiriyle uyum içindedir. Postmodernizm, çeşitli açılardan bir konunun tartışmaya açılmasına olanak tanımaktadır. Bu bakımdan arşiv bilimi postmodernizmle birlikte incelenmiştir. Arşiv alanına katkıda bulunan modern ve postmodern teori kuramcıları Jacques Derrida, Michel Foucault ve Hal Foster gibi hümanist ve sosyal bilimciler, arşivin doğası hakkında disiplinlerarası çalışmalarıyla katkıda bulunmuşlardır.

Arşivin dönüşümü, bir takım sosyal faktörler ve kültürel durumlarla ilgili olarak düşünülmektedir. Arşiv, görsel kültürün bir uzantısıdır. Arşivin dönüşümü, sanat alanında sanatsal bağlamda görsel materyallerin farklılaşmasını gerektirmektedir. Bu alanda Batı'da iki baskın teori öne çıkmaktadır. Bunlardan biri arşivi iktidar meselesine dayandıran Foucault'nun bilginin modern formlarının arkeolojik keşiflerini 1960'larda başlatmış olmasıdır.⁴⁶ Diğeri ise, Derrida'nın "Arşiv Humması" çalışmasıyla arşiv, hegemonya ve güç ilişkisine açıklık getirmiş olmasıdır. Foucault

⁴² Paola Sacconi, "The Artist's Archive: A Legacy to Look After", <http://news.mytemplart.com/the-artists-archive-a-legacy-to-look-after/> [10.12.2018].

⁴³ "Tomur Atagök", SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190617> [15.01.2018].

⁴⁴ Tomur Atagök, İstanbul, 19 Nisan 2019, kişisel görüşme.

⁴⁵ "Fons Joan Brossa", Archive, <https://www.macba.cat/en/fons-joan-brossa> [15.01.2018].

⁴⁶ Bkz. Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan (İstanbul: Birey, 1999).

ve Derrida, "arşiv"i, insan bilgisi, hafıza ve güç konusundaki bakış açılarını ve adalet arayışlarını şekillendiren merkezi bir mecazi yapı olarak görmektedirler.⁴⁷ Foucault'nın arşiv teorisi, kurumları ve güç ilişkilerini anlamaya aracılık etmekte ve sanat tarihi alanıyla ilişkisini ortaya koymaktadır. Foucault'un teorisinde "arşiv", modern epistem içinde bilginin üretimine yol gösteren sipariş ilkesi olarak tanımlanır: "ifadelerin bireysel olaylar olarak ortaya çıkışını yöneten sistemdir".⁴⁸ Sanat tarihçisi Foster ise, sanat tarihsel ilişkilendirmelerin ötesinde arşivi, arşiv sanatı yani janr (tür) olarak görmektedir ve farklı yaklaşımlar getirmektedir. Foster'ın 2004 yılında yazmış olduğu "Arşiv İtkisi" adlı makalesi, arşiv sanatını, genellikle kaybolan veya yerinden edilmiş, fiziksel olarak mevcut olan tarihsel bilgileri ele alan bir janr olarak tanımlamaktadır.⁴⁹ Derrida, arşivlerin genel olarak politik anlamlarına odaklanırken, Foster arşivin bir uygulama tarzı ya da sanatçı için bir referans noktası olduğu daha fazla kişisel, daha az yapılandırılmış bir yaklaşım üzerinde durmaktadır.⁵⁰

Foucault gibi, James L. Howgego da arşivi sanat tarihiyle ilişkilendiren araştırmacılardan biridir. 1960 yılında Howgego, "Arşivci ve Sanat Tarihçi" isimli makalesinde, sanat tarihçisi için önemli bir işbirlikçi olan arşivcinin "bilimsel yönetim"inin gerekliliğine değinmiştir.⁵¹ Arşiv; müze çalışmaları, kolektif hafıza, görsel sanatlar, küratöryel çalışmalar ve feminist sanatla da yakından ilişkilidir ve bu alanlarla ilişkisine dair pek çok araştırma mevcuttur.⁵²

⁴⁷ Joan M. Shwartz and Terry Cook, "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory", **Archival Science**, 2 (2002): 4.

⁴⁸ Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan (İstanbul: Birey, 1999), 168.

⁴⁹ "How the Art World Caught Archive Fever", ArtSpace, 2014, https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976 [13.11.2018].

⁵⁰ Breakell, 2008.

⁵¹ James L. Howgego, "Archivist and Art Historian", **Journal of the Society of Archivists**, Vol. 2, Issue. 8 (1963): 369-372.

⁵² Daha fazla bilgi için Bkz. Nancy Allyn, Shawn Aubitz, Gail F. Stern, "Using Archival Materials Effectively in Museum Exhibitions", **American Archivist**, 50 (1987): 402-404; Jeannette Bastian, "Flowers for Homestead: A Case Study in Archives and Collective Memory", **The American Archivist**, Vol. 72 (2009): 253-257; Sue Breakell, "Archival Practices and the Practice of Archives in the Visual Arts", **Archives & Records**, Vol. 36. No. 1 (2015): 1-5; Alan Crookham, Curatorial Constructs: Archives in Fine Art Exhibitions, **Archives and Records**, Vol. 36. No. 1 (2015): 18-25; Marlene Manoff, "Theories of the Archive from Across the Disciplines", **Libraries and the Academy**, Vol. 4, No. 1 (2004): 9-25; Michelle L. Woodward, "Creating Memory and History: The Role of Archival Practices in Lebanon and Palestine", **Photographies**, Vol. 2. No. 1 (2009): 21-35;

Jacques Derrida “Arşiv Humması”

Fransız filozof Jacques Derrida'nın, İngilizcesi *Archive Fever* ve Türkçe'de “Arşiv Ateşi”, “Arşiv Humması” ya da “Arşiv Tutkusu” olarak çevrilen çalışması, kütüphane ve bilgi bilimi dışındaki arşiv söyleminin çoğunu etkilemiştir. Bu cilt, 1994'te bir konferansta ortaya çıkmış ve ilk olarak 1995'te *Mal d'archive: une Impression Freudienne* (Kötülük Arşivi: Freudcu bir İzlenim) ismiyle Fransızca olarak yayınlanmıştır. Aynı yıl *American Journal Diacritics*'te ve 1996 yılında ayrıca İngilizce bir monograf olarak tercüme edilmiş ve yayınlanmıştır. Bu teorinin önemi, Derrida'nın Freudcu bir bakış açısıyla arşivi yapısöküme uğratarak; arşiv, hegemonya ve güç arasındaki ilişkiye dair yaptığı vurgudur. Derrida “Arşiv Humması” isimli çalışmasında “Hafızayı değilse de arşivi denetim altında tutmaksızın politik bir iktidar olamayacağından, ‘etkin demokratikleşmenin daima arşive, arşivin teşekkülüne ve yorumlanmasına iştirak ve erişim kriterine göre ölçülmesi’ gerektiğinden” bahsetmektedir.⁵³ Bu bakımdan, Derrida'ya göre arşivler insanlara demokrasi sağlamada güçlü bir araçtır. “Arşiv Humması”, 1990'ların sonlarında yapılan arşiv çalışmalarının “teorik dönüşüm”nde kritik bir rol oynamıştır.

Arşivle ilgili olarak Derrida, arşivin sadece güç ve otorite alanı olmadığını içeriğinin parçalı ve belirsiz niteliğiyle ilgili olarak arşivi oluşturan izlerin yokluğunun ve şüandalığının sadece yazılı ve işlenmiş olanı kaydettiğini, söylenenleri ve düşünceleri kaydetmediğini ifade etmektedir.⁵⁴ Derrida “arşivin ateşli bir hastalık olduğu” şeklinde bir çözümlemeye gitmiş ve arşiv kavramına şöyle açıklık getirmektedir: “...bir tutkuyla yakmak. ...Arşivden sonra, çok fazla olsa bile, içinde bir şeyin bulunduğu yerde koşmak. Arşiv için zorlayıcı, tekrarlayan ve nostaljik bir arzu, kökene geri dönüşü durdurulamaz bir istek, bir mutsuzluk, mutlak başlangıçtaki en eski yerlere geri dönmek için bir nostaljidir.”⁵⁵

Derrida bu çözümlemeyi, psikanalizle yaparak, arşivin de psikanaliz gibi varlık ve anlam ürettiğinden bahsetmektedir. Arşivin ürettiği bilgi, arşive alınanlar ve arşiv

Giovanna Zapperi, “Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art-Feminist Perspective”, *Feminist Review*, 105 (2013): 21-47.

⁵³ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 8.

⁵⁴ Breakell, 2008.

⁵⁵ Jacques Derrida and Eric Prenowitz, “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (1995): 57.

dışında bırakılanlar küratöryel eylemdir. Müze, kültür ve sanat kurumlarının arşivleme pratikleri bu noktada neye işaret ediyor ve neye dönüşüyor? soruları arşivin küratöryel pratiğine dair veriler sunmaktadır. Derrida, arşivi *arkhe*  zerinden açıkladığı ‘‘Arşiv Humması’’ (1996) isimli çalışmasında iki ilkenin kavramı koordine ettiğinden bahseder. Doğaya ve tarihe göre ilk ilke, fiziksel, tarihsel ve ontolojik ilkenin başladığı yer yani topolojiktir. Yasaya göre ikinci ilke, otoritenin ve toplumsal düzenin uygulandığı nomolojik (nomos) ilkedir.⁵⁶ Derrida’nın topoloji ve nomoloji arasında kurguladığı arşiv, koruma ve muhafazaya yöneliktir; aynı zamanda hem geçmişe ve kapatmaya hem de öngörülemeyen geleceğe işaret eder. Derrida’ya göre, arşiv her zaman geleceğe dönüştüğünü göreceğimiz bir yerdir. Arşiv, yeni ve hesaplanamayan bağlamların ışığında dönüştürülmesi gereken bir gelecek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Derrida’nın ‘‘Arşiv Humması’’, postmodernizm, kültürel çalışmalar, arşiv bilimi ve sanat tarihinin yanı sıra pek çok bilim dalı için inceleme konusu olmuştur. Bu  alışma özellikle, arşivin işlevinin geleneksel anlayışı üzerine tartışmalar başlatmıştır. Bristol Üniversitesi ‘‘Fransız Medya ve İletişimi’’nde  ğretim görevlisi Earlie, Derrida  zerine yaptığı çalışmasında psikanalizin yapısöküm üzerindeki etkisinin sürdürülebilir bir yansıması olarak arşivi ele almıştır.⁵⁷ çalışmada, Derrida referans alınarak arşivin geçmişe yönelik bir borcu ve geleceğe yönelik bir mirası içerdiğinden bahsedilmektedir. Derrida’ya göre, daha önce de bahsedildiği üzere, arşivin her zaman geleceğe dönüştüğünü görmekteyiz. Arşiv, geçmiş mirasımızın kendini yazılı olarak bulabileceği bir yer ve hesaplanamayan bağlamların ışığında dönüştürülmesi gereken bir gelecek olarak kurgulanmaktadır. Çalışmada arşiv, mirasın finansal metaforu üzerinden incelenmektedir. Arşiv, şimdi ve (veya bir gün) geçmiş mirasımızın kendini yazılı olarak bulabileceği bir yer olarak ele alınmaktadır. Earlie, Freud’ın yapısöküm üzerine psikanalitik mirasını, bireyselden kolektif mirasımıza yönelen ‘‘arşiv humma’’mızı, arşivi korumak ve tahrip etmek üzere arzumuzla ilgili olarak yeniden sorgulamaktadır.

Kanadalı Arşivci Terry Cook, *Archival Science and Postmodernizm: New Formulations for Old Concepts* (Arşiv Bilimi ve Postmodernizm: Eski Kavramlar için

⁵⁶ Derrida, *age*, 9.

⁵⁷ Paul Earlie, ‘‘Derrida’s Archive Fever: From Debt to Inheritance’’, *Paragraph*, 38, 3 (2015): 312.

Yeni Formülasyonlar, 2001) isimli çalışmasında, arşiv bilimi ve postmodernizm arasındaki ilişkiye açıklık getirmektedir.⁵⁸ Geleneksel arşiv kavramının dönüşümünü ve yeni formülasyonları ele almaktadır. Üründen çok süreç, statikten çok dinamik, metinden çok bağlam gibi Postmodernizmin anahtar kelimeleri yeni yüzyılda sadece postmodernizmin değil arşiv biliminin de anahtar kelimeleri olmuştur. Cook makalesinde, postmodernizmin, tarihten edebiyata psikanalize antropolojiye sanata pek çok disiplini etkilediğinden bahsetmektedir. Cook, postmodern düşünür Derrida'nın "Arşiv Humması" çalışmasında ele aldığı şekilde arşive ve arşivin toplumdaki önemine açıklık getirmektedir. Çalışmasında, postmodernist kuramcılarının çoğunun arşivi kurum olarak ele aldıklarından ve devletin resmi veya onaylanmış hafızasının oluşumundaki rollerinden bahsetmektedir. Postmodernist alan, Foucault'un örgütlü bilgi sistemlerini ve söylemsel hegemonyasını anlamak için sosyo-politik-tarihsel iktidar gerçeklerinden Derrida'ya aynı sistemin yapıbozumu ve yapısökümüne paradoks ve ironilerle doludur.⁵⁹

Hal Foster "Arşiv İtkisi", "Modern Sanat Arşivleri" ve "Müzesiz Arşiv"

Amerikalı sanat eleştirmeni ve tarihçi Hal Foster'ın 2004 yılında yazmış olduğu İngilizcesi *An Archival Impulse* (Arşiv İtkisi) makalesi, uluslararası çağdaş sanat alanındaki arşiv yönelimine işaret etmekte ve çağdaş sanat pratiklerinden örnekler sunmaktadır. Hal Foster, arşivin doğasını "*found yet constructed, factual yet fictive, public yet private*" (bulunmuş olmasına rağmen inşa edilmiş, olgusal olmasına rağmen kurgusal, kamusal olmasına rağmen özel) olarak tanımlamaktadır.⁶⁰ Foster, arşivi bir yaratım yeri olarak tanımlamaktadır. Ona göre, arşiv bir kazı alanı değil inşa alanıdır. Foster, Foucault'nun kastettiği anlamda "arşiv" kavramını "ifadenin dış görünüşünü belirleyen" olarak kullanır.

Foster, yukarıda bahsi geçen makalesinde arşiv itkisinin yeni olmadığından bahseder. Savaş öncesi ve sonrasında da aktif olan, arşiv itkisini iki örnek üzerinden açıklamaktadır: Savaş öncesini Alexander Rodchenko'nun fotoğraf dosyaları ve John Heartfield'in fotomontajları ve savaş sonrasını ise kavramsal sanat, kurumsal eleştiri

⁵⁸ Terry Cook, "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts", **Archival Science**, 1 (2001): 3.

⁵⁹ Cook, **age**, 3.

⁶⁰ Hal Foster, "An Archival Impulse", **October**, 110 (2004): 5.

ve feminist sanat üzerinden örneklendirmektedir. Foster’a göre, arşivle ilgili üretim yapan sanatçılar, fiziksel olarak mevcut, çoğu zaman kaybolmuş veya yerinden edilmiş, tarihi bilgiler oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu amaçla, buluntu imaj, nesne ve metin üzerine yoğunlaşmakta ve enstalasyon (yerleştirme) formatını olduğu gibi desteklemektedirler.

Diğer taraftan Foster, Derrida gibi arşivin internetle geçirdiği değişime değinir. Foster, arşiv sanatının ideal aracının internetin megaarşivi olduğundan ve 1994’ten beri (makalenin 2004 yılında yazılmış olduğunu göz önünde bulundurarak) “platformlar” ve “istasyonlar” gibi sanatta etkileşimin internet retoriği olarak görünür olduğundan bahsetmektedir. Ancak çoğu arşiv sanatı bu “ilişkisel” uçlara uygulanan gerçek araçlarla, herhangi bir *web* (ağ) yüzeyinden daha dokunsal ve yüzyüzedir. Foster’ın bahsettiği arşiv bu anlamda veritabanı olarak düşünülmemelidir. Bunun aksine arşiv, insanı yorumlamaya çağırmaktadır.

Foster, Fransız eleştirmen ve küratör Nicolas Bourriaud’un postprodüksiyon tanımının sanat yapıtıyla kurduğu ilişkiden yola çıkarak dijital bilgi çağında sanat yapıtındaki değişimi de arşivle ele almaktadır. Foster, arşiv sanatını postprodüksiyon olduğu kadar prodüksiyon öncesi olarak da düşünür. Bunu “arşiv itkisi” olarak tanımlar. Bu bakımdan sanatçıların, tamamlanmamış başlangıçlar ve tamamlanmamış projeler sunabildiklerinden bahsetmektedir.

Foster, bir diğer çalışması olan “Modern Sanat Arşivleri”nde (2002), sanat yapıtını sanat tarihinin yapmış olduğu anlatıya ilişkin bir belge/arşiv olarak yorumlamaktadır.⁶¹ Foucault prensiplerini kullanan Foster, zamanın hafıza ve tarih kavramlarının nasıl ortaya çıkardığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu makalesinde Foster, Alman sanat tarihçi Aby Warburg’ün 1923 ve 1929 tarihleri arasında ürettiği “Mnemosyne Atlas”ın yorumunu tekrardan ele alır.⁶² Warburg, kolektif hafızada var olan bazı ifade ve imgeyle ilgili değerlerin kalıcılığını

⁶¹ Hal Foster, “The Archive of Modern Art”, **October**, 99 (2002): 81-95.

⁶² Mnemosyne, Yunan mitolojisinde bellek tanrıçasıdır. Bir Titan, Uranos (Cennet) ve Gaia’nın (Dünya) kızı ve Hesiodos’a göre dokuz Musa’nın annesi (Zeus tarafından) dir. Zeus Pieria’ya gittikten ve arka arkaya dokuz gece kaldıktan sonra Musalar doğmuştur. Daha fazla bilgi için Bkz. “Mnemosyne”, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Mnemosyne> [15.12.2018].

“Mnemosyne Atlası”nda göstermeye çalışmıştır.⁶³ Mnemosyne Atlas’ın 79. Panelinde, özellikle Rönesans’a odaklanan Warburg, en aşikâr bu dönemde akıl ve mantıksızlık arasındaki mücadeleyi gördüğünü düşünmektedir (Şekil 1). Mnemosyne Atlas’ın izleyicilere kültür ve düşünceyi birbirine bağlayan kutupları deneyimlemelerini sağlayacağını ummuştur.



Şekil 1: Minemosyne Atlas, 79. Panel

“Panel 79”, Mnemosyne Atlas, <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79> [15.12.2018].

Foster, Foucault’nun “ifadelerin bireysel olaylar olarak ortaya çıkışını yöneten sistemdir” düşüncesinden yola çıkarak arşivin tek başına olumlu olmadığından, sadece iktidar, bilgi, toplumsal olgular ve tarihsel koşullar hakkındaki değerlendirmeleriyle ilişkili olan söylemin şartlarını sağladığından bahseder. Foster “Modern Sanat

⁶³ Mnemosyne Atlas, Aby Warburg’ün 1929 yılında ölümünden sonra tamamlanmamış bir çalışmadır. Daha fazla bilgi için Bkz. “About the Mnemosyne Atlas”, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu/about> [15.12.2018].

Arşivleri” çalışmasında, Batı’da 1850’den 1950’ye kadar modern sanat pratiği, müze ve sanat tarihi arasında elde edinilen baskın arşiv ilişkilerinde birkaç noktaya değinmektedir. Bu üçüyle ilgili hafıza yapısı ve hafıza yapısı içinde “görme diyalektiğine” açıklık getirmektedir.⁶⁴

Modern sanat arşivlerinde, Foster, kişiler (erkekler) ve metinler (kanonik) arasında eşleme yaparak “görme diyalektiğini” ele almaktadır. Yaptığı eşleştirmelerden ilki, Fransız yazar Charles Baudelaire ve Fransız ressam Edouard Manet’dir. “1846 Salonu” metninde Baudelaire, “Anı, sanattaki büyük ölçüttür ve sanat ‘güzel’e ilişkin belleği geliştirmek için yapılan çalışma ve uygulamadır” demektedir.⁶⁵ Foster, Baudelaire tarafından ima edilen sanatsal uygulama modelinin, sanat tarihsel olduğunu ve müzenin mekânını, sanatsal bir geleneğin gerçekleştiği belleği harekete geçiren etkilerin bir yapısı olarak gördüğünü söylemektedir. Güzelin belleğini geliştirmek için yapılan çalışma ve uygulama, “atölye ve stüdyo” ile “müze ve sergi” arasında kurumsal bir geçiş (salon eleştirmenleri, okuyucular, karikatüristler vb. söylemlere aracılık edenlerle) olduğunu varsaymaktadır. Foster makalesinde, Baudelaire’a göre, resmin bir hafıza sanatı ve müzenin, bunun mimarisi olduğundan bahsetmektedir. Baudelaire’ın 19.yüzyılın sanatsal bellek söylemiyle ilgili Manet ortaya çıkmaktadır. Foster, Baudelaire’ın müze, hafıza ve sanat tarihiyle ilgili modelinin, Manet’den - Rönesans’tan beri Avrupa resminin bir “hafıza yapısını” ortaya koyduğu ve kendisinden öncekilerden daha iyi öneri getirdiği için- biraz rahatsız olduğunu söyler: Foster, yine de resim üzerine odaklanmış ve belli dar bir coğrafyaya sınırlı kalmış bu hafıza yapısının sınırlı olduğunu ifade eder. Foster’a göre Baudelaire ve Manet, örtük olarak modern sanatı sanat tarihine dayandırmaktadır.

Foster’ın ikinci eşlemesi Valery Proust Müzesi’dir. Foster, Fransız yazarlar Paul Valery ve Marcel Proust’un sanat müzeleriyle ilgili yorumlarını Adorno’nun “Prizmalar” (1983) kitabındaki “Valery Proust Müzesi” makalesi üzerinden tartışmaktadır. Adorno için, Valery müzenin “geçmişin sanatını ölümüne bıraktığımız yer” olduğu görüşünü temsil etmektedir.⁶⁶ Foster’a göre, Proust ise Valery’nin

⁶⁴ Foster, *The Archive of Modern Art*: 81-95.

⁶⁵ Charles Baudelaire, “The Salon of 1846”, **The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire**, ed. Jonathan Mayne (Garden City, NY, Doubleday Anchor Books, 1956): 83’ten aktaran Hal Foster, “Archives of Modern Art”, **October**, 99 (2002): 82.

⁶⁶ Theodor W. Adorno, **Prisms**, Trans. Samuel and Sherry Weber (Cambridge: MIT Press, 1981): 177.

durduğu noktada başlamaktadır. Proust, müzeleri yeniden canlandırmanın olduğu mekân olarak görmektedir ve “eserin ölümünden sonraki hayat” olarak müzeyi kurgulamaktadır.

Foster’ın “Modern Sanatın Arşivleri” makalesindeki son eşleştirmesi, İkinci Dünya Savaşının hemen öncesine denk gelen Alman asıllı Amerikalı sanat tarihçi Erwin Panofsky ve Alman-Yahudi filozof Walter Benjamin’dir. Foster’a göre bu çiftlerin her biri, modern sanat ve modern müze üzerinde yapılandırılan yeniden bir birleşme ve yeniden bir canlanma diyalektiğine işaret etmektedir. Alman edebiyat eleştirmeni ve filozof Walter Benjamin, röprodüksiyon (çoğaltma) ile sanat yapıtının aurasının (biricikliği ve buradallığının, özgünlüğünün) yok olduğunu ya da eksildiğini ileri sürmektedir.

Foster, yukarıdaki üç örnekle arşiv ilişkilerini ele almaktadır: 19. yüzyıl için Manet ve Baudelaire, 20. yüzyıl başı için Proust ve Valery ve İkinci Dünya Savaşının hemen öncesi için Panofsky ve Benjamin. Benjamin’e göre röprodüksiyon müzede bir geleneği parçalamakta, sanatın “kült” değerini sarstığına vurgu yapmaktadır. Benjamin, sanatın yeni bir siyasal işlev kazanması görüşündedir.⁶⁷ Bu şekilde, arşivin de yeni imkânlar tanıdığından ancak aynı zamanda birtakım sınırlar getirdiğinden bahsetmektedir. Fransız sanat kuramcısı, roman yazarı ve devlet adamı Andre Malraux ise (Bu metnin devamında da yer alan Foster’ın “Müzesiz Arşiv” isimli makalesinde bunun tartışması yapılmaktadır) Benjamin’in mekanik röprodüksiyonun özgünlüğü yok ettiğı durumunu, röprodüksiyonun özgünlüğü saptırabileceğı ya da oluşturabileceğı şeklinde yorumlamaktadır.⁶⁸ Foster’ın son değerlendirmesi ise yeni bir tartışmanın kapısını aralamaktadır. Foster, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrası tüketim toplumuyla ortaya çıkan elektronik enformasyonun yol açacağı yeni bir arşiv kurgusunun bizi nereye götüreceğı üzerine bir tartışma başlatmıştır.

Foster’ın arşiv çalışmalarıyla ilgili ön plana çıkan bir diğerk çalışması, “Müzesiz Arşiv” (1996)’dir. Foster, “Müzesiz Arşiv” isimli makalesinde modernist sanatın, sanatın bir ontolojisine dayandığını belirtmektedir. Bu düşünceye göre, resim ve heykel, temel bir yapıya sahiptir ve uygulama, tarih ve müzenin her biri kendi tarzıyla onları

⁶⁷ Hal Foster, **Tasarım ve Suç** (İstanbul: İletişim, 2004), 102.

⁶⁸ Foster, **Tasarım ve Suç**, 103.

açıklayabilmektedir. Foster bunun artık, sanatsal dönüşümler, teorik eleştiriler, politik talepler ve teknolojik baskılar nedeniyle gerçekleşemediğini söyler. Foster’a göre bu eski kurumsal düzen kırılmıştır ve görsel kültür ihlal edilmiştir. Görsel kültür yalnızca yeniden yapılandırılmış bir modernizm, revize edilmiş bir sanat tarihi, yeniden tasarlanmış bir müze için bir vekil midir?⁶⁹ Foster, bu ve benzeri sorular sorarak, modern sanat müzelerinin ve sanat tarihinin tehlikede olduğunu düşünmektedir.

Foster, makalesinde modernizm içinde değerlendirdiği görsel kültürün elektronik bilgiyle ilişkisine de değinmektedir. Foucault’nun çizdiği yol haritasından yola çıkarak “ifadelerin görünüşünü düzenleyen sistem” olarak arşivin yeni düzende neyi etkinleştirebileceğini ve devre dışı bırakabileceğini sorgulamaktadır.⁷⁰

Foster’ın, Foucault’nun yanı sıra Benjamin’in düşünceleriyle ilgili tartıştığı hususlara bakacak olursak, Benjamin’in “mekanik röprodüksiyon çağı”nda sanatın dönüşümünde sanat yapıtı’nın aurasının nasıl yok olduğunu tartışmaktadır. Sanat yapıtının kült değerini kaybetmesi ve sergi değerinin de tehlikeye girmesiyle sanatın politik olarak yeniden işlev kazanmasının mümkün olduğunu ifade eder. Diğer taraftan Benjamin için tehlikeye giren sergi değerini, Malraux’un düşüncesine göre müze garanti etmektedir. Her ikisi de fotoğrafik çoğaltmayla sağlanan görme diyalektiğini tanımlamaktadır. Elektronik bilgiyle sağlanan yeni görme diyalektiği var mı? Varsa, Malraux’a göre, müze sanatın durumunu garanti ediyorsa ve fotoğrafın röprodüksiyonu buna imkân tanıyorsa, dijital olarak nasıl tanımlanabilir? İmaj-metin olarak ya da info-pixel olarak sanat mı? ya da müzesiz arşiv mi?⁷¹ Kuşkusuz, günümüzde bu soruların cevapları mümkündür. Arşiv müzesiz olabildiği gibi imaj-metin sanat pratiğinin bir parçasıdır.

Sonuç olarak Foster, elektronik arşivde sanat eserinin aurasının yok olduğunu değil daha da arttığı görüşündedir. Aynı şekilde sanat müzesinde de elektronik arşivin sanat eserine yönelik aurayı arttırdığına yönelik düşüncelerinden bahsetmektedir.

Foster’ın arşivlerle ilgili teorileri, Derrida ve Foucault gibi sanat pratiği ve kuramı alanında arşivin konumunu açıklamak için pek çok çalışmaya referans olmuştur. Arşivci Sue Breakell, 2008 yılında “Perspektifler: Arşivi Müzakere Etmek” isimli

⁶⁹ Hal Foster, “The Archive without Museums”, **October**, 77 (1996): 100.

⁷⁰ Michel Foucault, **The Archaeology of Knowledge** (New York: Harper Books, 1976), 129.

⁷¹ Foster, The Archive without Museums, 109.

makalesinde Foster’ın arşivin doğasıyla ilgili yaptığı “bulunmuş olmasına rağmen inşa edilmiş, olgusal olmasına rağmen kurgusal, kamusal olmasına rağmen özel” tanımından yola çıkarak arşiv türleri arasında yapılan ayırma değinir. İktidarın eylem ve süreçlerinden oluşan kurumsal kayıtlar ve özel ile kişisel arşivler arasında tartışmaları ele almaktadır. Bu noktada, Tate arşivinin nasıl olduğuna ve nasıl kullandığına açıklık getirmektedir. Tate arşiv, gayri resmi olmayan arşivlerin resmi bir koleksiyonundan oluşmaktadır ve 2007 yılında Tate Britain *Art Now* (Sanat Şimdi) sergisinde Paul Nash, Eileen Agar ve *Unit One* grubunun arşivlerinden elde edilen materyalleri kullanmış ve onların yaşamlarının kişisel ve özel yönleri arasındaki sınırların bir şey ifade etmesini sağlamıştır.⁷²

Michel Foucault “Tarihsel a Priori ve Arşiv”

Fransız filozof Michel Foucault’nun çalışmalarında düşünce sistemleri tarihi, bilgi ve arkeoloji’nin önemli bir yeri vardır. Arkeolojiyi, çalışmalarında yöntem ve şimdinin tarihini yazmak için kullanmaktadır.⁷³ Foucault’nun arkeolojisi, söylem ve ifadelerle ilgili çözümlemelerdir. Foucault’nun “arkeoloji”yi kullanımı, tarih öncesi ve eski çağlardan kalan insan yaşamı ve faaliyetlerinin maddi kalıntılarını incelen bilim dalıyla karıştırılmamalıdır.⁷⁴

Bilginin Arkeolojisi kitabında Foucault, “ne bir medeniyet tarafından koruma altına alınmış olan metinlerin tamamına ne de bu medeniyetin yıkımından kurtarılabilmiş olan kalıntıların bütününe değil de bir kültür içerisinde ifadelerin ortaya çıkışını ve yok oluşunu, olayların ve şeylerin sürekliliklerini, paradoksal varoluşlarını belirleyen kurallar oyununu “arşiv” olarak tanımlamaktadır.⁷⁵ Bu tanım, *Bilginin Arkeolojisi* kitabının da bir arşiv çalışması olduğuna işaret etmektedir. Foucault’nun çalışmalarında hep bir iktidar söylemi söz konusudur; delilik üzerine aklın iktidarı, hastalar üzerine doktorların iktidarı gibi. Foucault’nun arşiv tanımı da güç ve otoriteye yani iktidara dayalıdır. Ona göre yönetim de bir iktidar meselesidir. Bu şekilde

⁷² Breakell, 2008, 6.

⁷³ Bkz. Michel Foucault, **History of Madness**, Tran. Jonathan Murphy (New York: Routledge, 2006); Michel Foucault, **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences** (New York: Routledge, 2002); Michel Foucault, **Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason** (New York: Vintage Books, 1965).

⁷⁴ “Archaeology”, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/science/archaeology> [10.12.2018].

⁷⁵ Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan (İstanbul: Birey Yayıncılık, 1999), 8-9.

baktığımızda arşiv yönetimi iktidarla ilişkili bir durumdur denilebilir. Foucault'nun iktidar kelimesinden devlet ya da kurum iktidarı değil bilgi ve iktidar ilişkisinin bulunduğu stratejik bir yer anlamı görmek gerekir.⁷⁶

Foucault iktidarı iki kategoriye ayırmaktadır: disiplinci ve düzenleyici iktidar.⁷⁷ Disiplinci iktidarda, egemen güç ve disiplin toplumun iktidar mekanizmasını oluşturan iki unsurdur. Foucault, disiplinci iktidarın kendilerinden daha fazla yararlanmak için insanları terbiye etme görevini üstlenmiş olan bir iktidar olduğunu düşünmektedir ve bireyleri kendisi için hem birer nesne hem de uygulamasının araçları olarak gören iktidarın özel bir tekniği olan disiplinin aynı zamanda bu bireyleri ürettiğini öne sürmektedir.⁷⁸ 18. yüzyıl ile Foucault'a göre, disiplinci iktidar düzenleyici iktidara doğru kaymıştır ve yeni iktidar teknolojileri ortaya çıkmıştır. Düzenleyici iktidar, bireyi değil nüfusu göz önünde bulundurmakta; Foucault tarafından biyo-iktidar olarak da adlandırılmaktadır. Biyo-iktidar, nüfusla ilişkili olan doğum, hastalık ve ölüm oranlarıyla ilgilidir. Yeni iktidarda, yaşam ve bedenlerin yönetilmesi ve düzenlenmesi ön plana çıkmaktadır. Nüfusların denetimi için çeşitli teknikler ortaya çıkmaktadır. Foucault'nun iktidar tanımı bu şekilde gerçekleşmektedir.

İfadelerle arşivin kurduğu ilişkiye bakacak olursak, Foucault, arşivi tanımlarken ifadeleri düzenleyen sistemlerden bahsetmektedir:

“...binlerce yıldan beri bunca insan tarafından söylenmiş olan bunca şeylerin, sadece düşüncenin ilkelerine göre ya da sadece koşulların oyununa göre birden bire ortaya çıkmadıkları, onların sözsöz edimler düzeyinde, aklın ya da şeylerin düzeni içinde açılabilmiş olanların yalnızca işaretleşme düzeni olmadıkları; ama kendinde söylemsel düzeyi belirginleştiren bütün bir ilişkiler oyunu sayesinde ortaya çıktıkları gerçeği; dışardan ve sessiz süreçlerin üzerine biraz da rasgele aşılarmışa benzer figürler olacak yerde, onların özel düzenliliklere göre doğdukları; kısacası, söylenmiş şeyler -ve sadece bunlar- varoldukları takdirde, bunun dolaysız nedenini söylenmiş bulunan şeylerden ya da onları söylemiş olan insanlardan değil, fakat söylemsellik sisteminden, bu sistemin birbirine karıştırdığı ifade olanaklarından ve olanaksızlıklarından bahsetmek gerekir. Arşiv, ilkin, söylenebilen şeyin ilkesi, ifadelerin bireysel olaylar olarak ortaya çıkışını yöneten sistemdir.”⁷⁹

Kısaca Foucault için arşiv, ifadeyi baştan tanımlayan şeydir ve işleyişin sistemidir. Söylenen ya da söylenmeyen, kaydedilen ya da kaydedilmeyen şeyleri, arşiv

⁷⁶ Veli Urhan, “Michel Foucault ve Bilgi/İktidar İlişkisinin Soykütüğü”, **Kaygı-Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, 9 (2007): 106.

⁷⁷ **age**, 99-118.

⁷⁸ **age**, 112.

⁷⁹ Foucault, 1999, 168.

yönetmektedir. Bugünkü işleyişe baktığımızda, bunu erişime açılan ya da açılmayan veriler üzerinden düşünmek mümkündür.

Bilginin Arkeolojisi kitabında, Foucault, arşivi kurtarmayı ve yeniden inşa etmeyi, geçmişle ilişkimizi ve tarihsel anlam inşasını nasıl şekillendirdiğini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.⁸⁰ Söylemin pozitifliği, ifadeler ve arşiv arasındaki bağı kuran Foucault, pozitiflik kavramıyla söylemsel oluşumu yöneten ve onun ortak elemanlarını değil de küçük aralıklarını ve mesafelerini açıklamak zorunda olan sistemi kastetmektedir.⁸¹ Bu bakımdan pozitiflik, tarihsel a priori (önsel bilgi) için gerçeklik ve roller yaratmaktadır. İfadeler için gerçeklik, a prioridir. Pozitifliğin a priorisi, dönüştürülebilir bir gruptur.

Foucault, tüm bu ilişkiler ağı içinde düşündüğü ifade sistemlerinin hepsini arşiv olarak adlandırmaktadır. Bu terimle, bir kültürün üzerinde tuttuğu bütün metinlerin toplamını, geçmişine işaret eden belgeleri veya devam eden bir kimliğin kanıtını kastetmemektedir. Belirli bir toplumdaki kurumları da kastetmemektedir. Hatırlamak ve dolaşımda tutmak istediği söylemleri kaydetmeyi ve korumayı mümkün kılan sistem olarak arşivi kastetmektedir.⁸²

Başta da belirtildiği üzere arşiv, kurallar oyunu ve ifadeleri düzenleyen sistemdir. Arşiv, belirli düzenlemelere göre devam ettirilen, pek çok baskının ve ilişkinin ürünü olan, bir araya getirilmiş ifadelerin ve söylemlerin ayrı ayrı gruplandırılmış halidir. Foucault'a göre, ifadeleri derleyen ve toplayan arşiv, ifade ve olayın oluşum şeklini tanımlayan şeydir. İfadeler arşivin, işleyiş sistemidir. Arşivin tanımı, olasılıkları (ve olanaklarının ustalığı), bizim olmaktan çıkmış olan söylemler temel alınarak konuşlandırılmaktadır; varoluş eşiği, bizi artık söyleyemediklerimizden ve söylemsel pratiğimizin dışında kalanlardan ayıran süreksizlikle belirlenmektedir: kendi dilimizin dışından başlamaktadır; onun yeri, kendi söylemsel uygulamalarımız arasındaki boşluktur.⁸³

⁸⁰ Charles Merewether, "Introduction: Art and the Archive", **The Archives: Documents of Contemporary Art**, ed. Charles Merewether (London and Cambridge: Whitechapel and The Mit Press, 2006): 11.

⁸¹ Foucault, 1999, 25.

⁸² Michel Foucault, "The Historical a priori and the Archive", **The Archives: Documents of Contemporary Art**, ed. Charles Merewether (London and Cambridge: Whitechapel and The Mit Press, 2006): 28.

⁸³ *age*, 30.

Foucault'nun arkeoloji, bilgi, söylem, ifade ve arşivle ilgili çalışmaları hem arşiv ve çağdaş sanat hem de postmodernizm ve postkolonyalizm alanındaki çalışmalara referans olmuştur. Postmodernizmin ironik ve paradoksal yapısını açıklamada Foucault'nun örgütlü bilgi sistemleri ve sosyo-politik tarihsel iktidar gerçeklikleri aracı olmaktadır.⁸⁴

2.3. Kurumsallık

Kurumlar, tekrarlanan bir eylem olarak alışkanlığı, topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan geleneği ve sosyal mutabakatı sağlayan görenekleri içinde barındırır ve bunlar, kurumları şekillendirir. Kurumlardaki, yapılanmaları ve dönüşümleri çözümlemek, bugün içinde bulunduğumuz sanat ortamının yapı taşlarından olan kurumların neyi neden yaptıklarını, dönüşümlerini ve gelecekte neye evrilebileceklerini anlamak bakımından önem teşkil etmektedir.

Kurumsallaşma, sosyal bilimler, iktisat ve siyaset bilimi, sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi birçok disiplinde geniş tanımı olan bir kavramdır. Nüfusun ya da toplumun düzenlenini sağlayan, sistemli tekrarlardan oluşan ancak bireyin eylemlerini de sistematize eden yapılardır. Bu sebepten de sosyal bilimler için temel araştırma konularından biridir. Bu bölümde, bir önceki bölümde de ele alınan arşiv teorileri ışığında ve farklı yaklaşımları da tartışarak arşiv ve kurumsallaşma ilişkisi ele alınmaktadır. Kurumsal eleştirinin öznesi olan kurumlardan eleştiri kurumuna dönüşen yapılar ve yeni kurumsalcılıkla gündeme gelen yeni işlevler sosyal bilimler alanında sanatla ilişkili olarak tartışılmaktadır.

2.3.1. Kurum/Kurumsallık

Kurumların nasıl çalıştıklarına dair teorik bir analiz yapmak için öncelikle kurumun ne demek olduğuna dair bir açıklama yapılması gerekmektedir. Kurumlar, insan etkileşiminin temelini oluşturmaktadır ve sosyal, politik, ekonomik ve kültürel ilişkiyi düzenlemektedir. Kurumlar, sosyoloji alanının temel konularından biridir ve sosyal yapıdaki temel bileşenlerdir. Aile, din, eğitim, devlet, ekonomi, sanat, kültür ve politika olarak çeşitlenmekte ve toplum yapısına göre şekillenmektedirler. Hodgson'a

⁸⁴ Bkz. Cook, 2001, 3-24; Ann Laura Stoler, "Colonial Archives and The Arts of Governance", *Archival Science*, 2, 1-2 (2002): 87-109.

göre kurum, sosyal etkileşimleri yapılandıran yerleşik ve yaygın sosyal kurallar sistemleridir.⁸⁵ Hodgson, sosyal bilimlerde “kurum” teriminin 1725 tarihli İtalyan filozof Giambattista Vico’nun *Scienza Nuova* (yeni bilim) isimli çalışmasına kadar kullanımının olduğundan bahsetmektedir.⁸⁶ Kurumlar insan faaliyetlerine biçim ve tutarlılık getirerek düzenli düşünce, beklenti ve eylem sağlamaktadırlar. Britanica Ansiklopedisinin tanımına göre siyaset bilimi alanında “kurum” kavramı, siyasi aktörlerin birbirleriyle etkileşimlerini sınırlayan ve belirleyen resmi kurallar (anayasalar dahil), gayri resmi normlar veya paylaşılan anlayışlar içermektedir. Hodgson da benzer şekilde kurumların hem davranışları kısıtladığından hem de etkinleştirdiğinden bahsetmektedir. Kurumlar, mesleki ve akreditasyon kuruluşları gibi hem devlet hem de devlet dışı aktörler tarafından inşa edilmekte ve yürütülmektedir. Kurumsal çerçeveler içinde, siyasi aktörler bireysel tercihlerini ve zevklerini takip etmek ve geliştirmek için az ya da çok özgür olabilmektedirler.⁸⁷ Bu yapılan geniş tanım, aynı zamanda siyasi aktörlerin kurumlara bağlılıklarının bir gerekçesi olmaktadır. Siyasi aktörlerin algı ve güçlerini çok çeşitli şekillerde biçimlendiren ve kısıtlayan kurumlar oldukları görülmektedir.

Diğer taraftan, kurumları “ilişkili davranışların öngörülen kalıpları” olarak tanımlayan John Fagg Foster gibi kurumsalcılar da vardır.⁸⁸ Bu şekilde, kurumları sadece davranışlara bağlı yapılar olarak tanımlamak eksiktir çünkü davranışlar arasındaki ilişki sekteye uğradığında artık kurumdan bahsetmek mümkün olamaz. Oysaki kurumlar, birtakım kurallarla davranışları yapılandırmakta, şekillendirmekte, belli ölçülerde serbestlik sağlamak ve sonrasında kurum yapısı devam etmektedir.

Peki, kurumlar neden önemlidir? Politik ekonomi profesörü Stephen Bell, kurumun önemini şöyle açıklamaktadır: “Kurum, varlıklar olarak politik alanın büyük bir bölümünü oluşturmaktadır ve modern yönetim büyük ölçüde kurumlarda ve kurumlar aracılığıyla gerçekleşmektedir”.⁸⁹

⁸⁵ Geoffrey M. Hodgson, “What are Institutions?”, **Journal of Economic**, 1 (2006): 2.

⁸⁶ Hodgson, **age**, 1.

⁸⁷ Sharon Gilad, “Institution”, <https://www.britannica.com/topic/institution> [10.01.2019].

⁸⁸ John Fagg Foster, “The Papers of J. Fagg Foster”, **Journal of Economic**, 15, 4 (1981): 908.

⁸⁹ Stephen Bell, “Institutionalism: Old and New”, **Government, Politics, Power and Policy in Australia**, ed. John Summers, 7th edition (NWW Australia: Pearson Education, 2002): 363-380.

Kurumların bir parçası olan “kurumsallık”, sosyal bilimlerde, kurumların rolünü vurgulayan bir yaklaşımdır. Kurumsallık, ekonomi, siyaset bilimi, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji de dâhil olmak üzere geniş bir disiplin yelpazesinde önceki çalışmalardan bir fikir edinmektedir.⁹⁰ Bu bakımdan kurumsallık Siyaset profesörü Jonas Pontusson’a göre, “orta menzilli” bir teori olarak görünmektedir, şöyle ki, kurumlar aktörlerin üstünde konumlanmakta ancak siyaset alanında yapısal güçlerin altında yer almaktadır.⁹¹

2.3.2. Sanatın Kurumsallaşması

Kurumsallaşma, bir dizi insan etkileşimini etkileyen kural ve prosedürleri geliştirme veya dönüştürme sürecidir.⁹² 19. yüzyıl sanatın kurumsallaşmaya ve özerkleşmeye başladığı zamanlardır. Galeriler, modern müzecilik anlayışı ve modern müzelerin bu yüzyılda ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatın, sergilendiği kurumlarla uzun ve gelişen bir ilişkisi olmuştur. Sanat, çoğunlukla sanat ortamının kurumları olarak kabul edilen müzelerde, galerilerde, müzayede evlerinde ve özel koleksiyonlarda yer bulmaktadır.⁹³

Sanatın kurumsallaşmasında belli başlı etkenler söz konusudur. Bunun en başında müzelerin ve galerilerin kurulmasıdır. Ali Artun’un “Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği” (2015) isimli makalesine göre sanatın kurumsallaşmasındaki etkenler Avrupa eksenli olarak şöyle sıralanmaktadır; Sanat tarihinin doğuşu, Akademi’nin kurulması, Sanatın sanayiden ayrılması ve “Güzel Sanatlar”ın icadı, estetiğin yazılması, Saraylarda düzenlenen Salon sergilerinin kamuya açılması, eleştiri türünün ortaya çıkması ve Kamusal/Evrensel/Ulusal müzelerin kurulması.⁹⁴

Sanat tarihinin bir disipline dönüşme süreci, Alman idealizminin öne çıkan aktörlerinden biri Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel’e (1770-1831) kadar uzanmaktadır. Ancak Avrupa’da sanat tarihiyle ilk karşılaşma İtalyan ressam, mimar,

⁹⁰ Boris Barkanov, “Institutionalism”, <https://www.britannica.com/topic/institutionalism> [10.01.2019].

⁹¹ Jonas Pontusson, “From Comparative Public Policy to Political Economy: Putting Political Institutions in their Place and Taking Interests Seriously”, **Comparative Political Studies**, 28 (1995): 117-147.

⁹² Hans Keman, “Institutionalization”, <https://www.britannica.com/topic/institutionalization> [10.01.2019].

⁹³ “Art and the Institution”, Artsy for Education, <https://www.artsy.net/article/theartgenomeproject-art-and-the-institution> [20.11.2018].

⁹⁴ Ali Artun, “Sunuş/Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği”, **e-Skop**, 8 (2015), <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/2612> [10.06.2018].

tarihçi ve yazar Giorgio Vasari (1511-1574) ile gerçekleşmektedir. Vasari'nin 1550 (ikinci baskısı 1568) yılında yayınlanmış Batı sanat tarihi üzerine yazılmış, çeşitli eleştiri ve bir dizi sanatçı biyografisinin yer aldığı *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* (En Seçkin Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamları) isimli kitabıdır.⁹⁵ Aynı zamanda Alman sanat tarihçi ve arkeolog Johann Joachim Winckelmann'nın (1717-1768) 1764'te kaleme aldığı *The History of the Arts of Antiquity* (Antik Çağ Sanatının Tarihi) isimli çalışması pek çok kaynağa göre sanat tarihinin başlangıç noktası olarak görülmektedir.⁹⁶

Sanatı konumlandırma bakımından Vasari ve Winckelmann farklı noktalara değinmektedirler. Vasari, sanatın doğaya işaret ettiğini ifade ederken Winckelmann sanatın insana işaret ettiğini düşünmektedir.⁹⁷ Bu tarihçilerin yanı sıra devamında İsviçreli sanat tarihçi Heinrich Wölfflin (1864-1945), Avusturya asıllı İngiliz sanat tarihçi Ernst Gombrich (1909-2001), Alman Yahudi sanat tarihçi Erwin Panofsky (1892-1968) ve sayısız pek çok tarihçi sanat tarihinde yorumlama, metodoloji, stil ve form üzerine tartışmalar başlatmış ve sanat tarihine yeni açılımlar sağlamışlardır.

Sanatın kurumsallaşması sürecinde, sadece sanat tarihinin ortaya çıkışı değil akademilerin kuruluşu da etkili olmuştur. 15. ve 16. yüzyılda İtalya'nın çeşitli yerlerinde akademiler kurulmuş ve buralarda sanat teorisi ve pratiği tartışılmıştır. En önemlilerinden bir tanesi Leonardo Da Vinci akademisidir. Ancak ilk gerçek eğitim akademisi, 1563 yılında Floransa'da *Accademia del Disegno* (Tasarım Akademisi) adıyla Giorgio Vasari'nin Cosimo I'de Medici'yi kışkırtmasıyla gerçekleşmiştir. Bu akademide, 1593 yılında Federico Zuccari ve Kardinal Federico Borromeo tarafından bir eğitim programı hazırlanarak Roma'da *Accademia di San Luca* (San Luca

⁹⁵ Bkz. Andrew Greg, "Giorgio Vasari, the father of Art History", <https://artuk.org/discover/stories/giorgio-vasari-the-father-of-art-history> [10.08.2018]; Deborah Solomon, "How Giorgio Vasari Invented Art History as We Know It", <https://www.nytimes.com/2017/12/01/books/review/collector-of-lives-giorgio-vasari-biography-rowland-charney.html> [10.08.2018].

⁹⁶ Bkz. Clare Haynes, "Art History", https://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/art_history.html [08.08.2018]; Francis Haskell, **History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past** (New Haven and London: Yale University Press, 1993)

⁹⁷ Ali Artun, "Tarihte Sanat Tarihi ve Wölfflin", http://www.e-skop.com/skopbulten/tarihte-sanat-tarihi-ve-wolfflin/2866#_edn5 [10.08.2018].

Akademisi) kurulmuştur.⁹⁸ 1648 yılında ise Fransa- Paris'te *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi) kurulmuştur. Bu akademi ise, 1667 yılından itibaren “Salonlar” adı verilen uzun süreli periodik sanat sergileri serisi yapmıştır. 1752 yılında en eski akademilerinden biri olan Napoli Güzel Sanatlar Akademisi kurulmuştur. Bu arada, Avrupa’da ve Amerika’da genellikle devlet destekli ve Fransız Akademisi’nin yapısına ve yaklaşımına benzeyen çok sayıda akademi kurulmuştur. 1790’da 80’den fazla kurum olduğu bilinmektedir.⁹⁹

Sanat tarihinin oluşumu 15. yüzyıla kadar uzanmaktadır ancak bir disiplin haline gelmesinin yanı sıra kurumsallaşması 19. yüzyıl’da mümkün olmuştur. Ancak öncesinde Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten, 1750 yılında estetik terimini kullanarak ve bu disiplini ayrı bir felsefi araştırma alanı olarak belirlemesi ve Diderot’un Paris 1759 salonundan başlayarak 1785 salonuna kadar dokuz salonun eleştirilerini yazması kuşkusuz sanatın seyrini etkilemiştir.¹⁰⁰ 19. yüzyıl estetik ve ahlakın yanı sıra politik ve ekonomik pek çok gelişmenin olduğu bir dönemdir. Bu sebepten kurumsal tarih, sosyal ve kültürel değişim ve dönüşümlerle yakından ilgilidir. Bu dönemde oluşan modern müze yapısı ve akademik yayıncılık, sanat tarihinin kurumsallaşmasının kökenlerini ortaya koymaktadır.

Sanatta kurumsallaşmanın dinamiklerini anlamak adına sanat tarihinin yanı sıra müze ve galerilerin de kurumsallaşma süreçlerinde geçirdikleri dönüşümden bahsetmek gerekir. İlk müzeler İtalyan Rönesansına kadar uzanmaktadır ancak özel koleksiyonlar daha da eskilere dayandığı bilinmektedir. İngiliz mimar Robert Smirke tarafından tasarlanmış Londra’daki British Museum (1759), İtalyan ressam, mimar, tarihçi ve yazar Giorgio Vasari tarafından tasarlanmış Floransa’daki Uffizi Galerisi (1765) ve Paris’teki Louvre Müzesi (1793) gibi dünyanın en ikonik müzeleri 18. yüzyılın sonlarında halka açılmıştır.¹⁰¹ Devamında 19. yüzyılda Amsterdam’da Rijksmuseum

⁹⁸ “Academy of Art”, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/art/academy-of-art> [10.08.2018].

⁹⁹ **age.**

¹⁰⁰ “Alexander Gottlieb Baumgarten”, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Gottlieb-Baumgarten#ref893187> [10.04.2019]; Virgil W. Topazio and Gita May, "Diderot's Art Criticism: A Controversy", **American Association of Teachers of French**, 37, 1, (1963): 3-21.

¹⁰¹ “Art and the Institution”, Artsy for Education, <https://www.artsy.net/article/theartgenomeproject-art-and-the-institution> [20.11.2018].

(1815), Madrid’te Prado Müzesi (1819), Berlin’de Altes Müzesi (1828), Londra’da Victoria ve Albert Müzesi (1852) ve İstanbul’da Arkeoloji Müzesi (1869) gibi pek çok müze açılmış ve müzelerin sayısı artarak devam etmiştir.

Galeriler ise 19. yüzyıl sonunda Paris’te ortaya çıkmaya başlamıştır. Galeriler, sanatın ve sanatçının özerkleşmesinde etkili olmuştur ancak galeriler de ayrı bir hegemonya kurmuşlardır. 20. yüzyılda artık modernizmle sanatın kurumsallaşmasına ve sanat piyasasına karşı avangard hareketler görülmeye başlanmaktadır.¹⁰² Kanadalı edebiyat tarihçisi, küratör ve biyografi yazarı Irene Gammel "Avangard" teriminin, iki anlamı olduğundan bahsetmektedir: ilki on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayan ve 1920’lerde ve 1930’larda sona eren tarihsel hareketleri, ikincisi ise sanatta, edebiyatta ve modada devam eden radikal inovasyon uygulamalarını ifade etmektedir.¹⁰³ Alışılmışın dışına çıkan sanatsal anlatım biçimleri, avangardı ele vermektedir. Peter Bürger “Avangard Kuramı” isimli kitabında, avangard akımı tarihsel avangard ve neo-avangard olarak sınıflandırmakta ve gerçek direnişçi bir hareket olan tarihsel avangard sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırı olduğunu ifade etmektedir. Amaç, estetik haz nesneleri yaratmak değil, hayata müdahale eden devrimci sanattır.¹⁰⁴ Her ne kadar avangard hareket, sanatın kurumsallaşmasına karşı bir duruş sergilemişse de kurumsallaşmanın önüne geçilememiş ve avangard sanatçılar bu sistemin bir parçası haline gelmişlerdir.

2.3.3. Kurumsal Eleştiri ve Eleştirinin Kurumsallaşması

1960 sonu ve 1970’ler başında pek çok sanatçı eleştiri oklarını kültür kurumlarının hegemonyasına yöneltmiştir. Kurumsal eleştiri, sanat pratiği olarak bir kurumun eleştirilmesini ima etmektedir ve 1960’lı yıllarda sanatta etkili olmaya başlamıştır. Küratör ve yazar Simon Sheikh kurumsal eleştiri kavramında, metod ve nesne arasında doğrudan bağlantı olduğuna işaret eder.¹⁰⁵ Metod, kurum, nesne ve eleştiri arasındadır. Eleştirilen sanat kurumları genellikle bir müze veya sanat galerisidir. Eleştiriler,

¹⁰² Avangard, Fransızca bir terimdir. Öncü anlamına gelmektedir. Askeri anlamı öncü birlik’tir. Henri de Saint-Simon tarafından ilk kez kullanıldığı iddia edilmektedir. Bkz. Avant-Garde, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde> [15.05.2018].

¹⁰³ Irene Gammel, “Avant-garde”, Routledge Encyclopedia of Modernism, <https://www.rem.routledge.com/articles/avant-garde> [10.06.2018].

¹⁰⁴ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, 3.b (İstanbul: İletişim, 2004), 21.

¹⁰⁵ Simon Sheikh, “Notes on Institutional Critique”, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en/print> [10.06.2018].

sıklıkla sanatçıların çalışmalarının sergilendiği kurumlara yöneliktir -kurumlara bir cevap niteliğindedir. 1960'lı yıllarda sanat kurumları, birtakım sanatçıların nezdinde “kültürel bir sınırlama/kapatma” yeri olarak algılanmıştır. Ulus-devlet inşası sonucu sanat kurumlarının yükselen otoritesi, bu kurumlara yönelik bir açığın ortaya çıktığını göstermiştir.

1960'ların sonlarından ve 1970'lerin başlarından itibaren kurumsal eleştirinin ilk dalgası görülmeye başlanmaktadır. Kavram olarak 1960'ların sonunda Hans Haacke, Daniel Buren, Robert Smithson, Marcel Broodthaers ve Michael Asher'in öncülüğünde başladığı kabul edilen kurumsal eleştiri, başlangıçta sanatın kendi iç sorunlarından olan galeriler, müzeler ve sanat kurumlarının çalışma prensipleri ve işleyişlerini eleştirmeye yönelmiştir.¹⁰⁶ Bu dönemde bu terim, somut ve dar bir anlam içerisinde tanımlanmaktadır: eleştirel yöntem bir sanat pratiğidir ve kurum olarak bahsedilen sanat kurumu özellikle sanat müzelerini, galerileri ve koleksiyonerleri ima etmektedir. Kurumsal eleştiri, sanatsal çalışmalar ve müdahaleler, eleştiri yazıları veya politik aktivizm gibi pek çok forma bürünmüştür.¹⁰⁷

Kurumsal eleştirinin öncüleri arasında ilk akla gelen 1936 doğumlu Alman sanatçı Hans Haacke'dir. Haacke, kurumları eleştiren çalışmalar ortaya koymuştur. Özellikle müze ve galerilere sağlanan fon ve bağışları çalışmalarında hedef almaktadır. Kavramsal sanatçı olan Haacke, sosyal ve politik sistemleri eleştirmekte ve kurumsal çıkarların çağdaş sanat üzerindeki etkisini irdelemektedir. Sanat, güç, para, politika ve ticaret arasındaki rahatsız edici ve çoğu zaman gizli olan ilişkileri açığa çıkarmaktadır. Haacke'nin kurumları eleştiren ve tartışmaya açan birkaç çalışmasından örnek vermek gerekirse bunlardan biri; 1971 yılında Köln'de bulunan Wallraf Richartz müzesi tarafından sergilenmesi reddedilen *Manet- Projekt 74* isimli çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmada, Edouard Manet'nin *Bunch of Asparagus* (Kuşkonmaz Demeti, 1880) çalışmasının tek renkli fotoğraf reproduksiyonunu ve onun geçmiş hikâyesini gösteren on adet panoyu sunmaktadır (Şekil 2). Çalışma, müzenin o yıllarda yeni edinmiş olduğu Edouard Manet'nin *Bunch of Asparagus* isimli resmi, bu resmi müzeye

¹⁰⁶ **Art and Contemporary Critical Practice- Reinventing Institutional Critique**, eds. Gerald Raunig and Gene Ray (London: Man Fly, 2009), xiv; Vesime İtir Demir ve Saliha Nesli Gül, “Kurumsal Eleştiri Üzerine Notlar”, **Rh+ Sanart Dergisi**, 119 (2016): 48.

¹⁰⁷ Sheikh, **age**.

bağışlayan Alman bankacı Hermann Josef Abs'nin Nazi geçmişi ve resmin kökeni ile ilgilidir.¹⁰⁸



Şekil 2: Hans Haacke, "Manet-PROJEKT'74", 1974

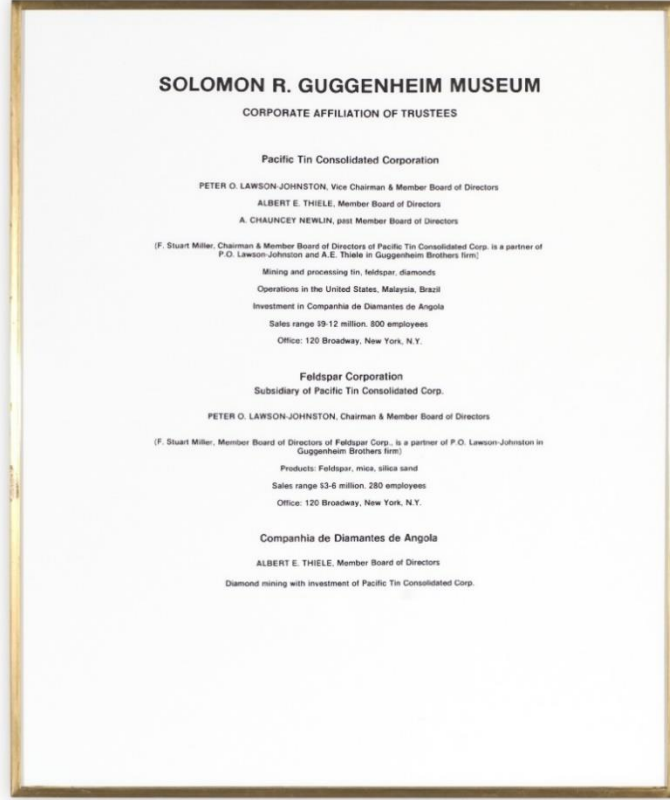
Jeannine Tang, "Future Circulations: On the Work of Hans Haacke and Maria Eichhorn", Getty Research Institute (2013): 174.

Çalışmalarında kurumları hem mekân hem de konu olarak kullanan sanatçının bir diğer bilinen çalışması ise, Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde 1974 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Solomon R. Guggenheim Mütevelli Heyeti* isimli kişisel sergisi önerisidir (Şekil 3).¹⁰⁹ Bu sergide, müzenin kurumsal sponsorlarının ve mütevelli heyetinin bir indeksinin müze duvarlarında sergilenmesi planlanmıştır ancak sergi açılıştan altı hafta önce iptal edilmiş ve sergi küratörü Edward Fry kovulmuştur. Haacke'nin çalışmaları bugün pek çok sanat kurumunun hem koleksiyonunda yer almaktadır hem de galerilerinde sergilenmektedir. Bunlardan bazıları; Londra'da Tate,

¹⁰⁸ "Institutional Critique", Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> [10.01.2019].

¹⁰⁹ "Hans Haacke", MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/147055> [10.03.2018].

New York Modern Sanat Müzesi, Şikago Sanat Enstitüsü'dür. Kurumsal eleştirinin kurumsallaşmaya doğru yol almış olduğunun net göstergesi de bu durumdur.



Şekil 3: Hans Haacke, “Solomon R. Guggenheim Müzesi Mütevelli Heyeti”, 1974

“Hans Haacke”, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/147055> [10.03.2018].

Hans Haacke dışında Daniel Buren da kurumsal eleştiriyle ilişkili çalışmalar üretmiş bir sanatçıdır. Buren, fiziksel ve kavramsal sınırları geçerken bir nesnenin veya göstergenin nasıl dönüştüğünü incelemesiyle tanınmaktadır ve müze-galeri sistemi aracılığıyla sanatı sunmanın geleneksel yollarına itiraz etmektedir.¹¹⁰ Buren, mekânı çalışmalarında aktif olarak kullanmakta, kurumsal dil ve bağlama göndermeler

¹¹⁰ Joseph Nechvatal, “How Daniel Buren’s Institutional Critique Became Institutional Chic”, Hyperallergic (2016), <https://hyperallergic.com/322774/how-daniel-burens-institutional-critique-became-institutional-chic/> [15.05.2018].

yapmaktadır. Amerikalı heykeltıraş ve yazar Robert Smithson, sanatçıların çalışmalarını içeren sanat kurumlarının “kültürel sınırlama ve kapatma” yerleri olarak algılandıklarını ve bu nedenle estetik, politik ve teorik olarak eleştirilecek bir şey olarak göründüklerine değinir.

1980’lerden itibaren görülen ikinci dalga kurumsal eleştiri ise sanat alanının yanı sıra diğer kurumsal alanlara (ve uygulamalara) yönelik bir araştırmanın ve kurumsallaştırılmış olarak sanatçının rolünü (eleştiri yapan özneyi) dâhil etmek için biraz genişletilmiştir.¹¹¹ Bu şekilde, sermaye, küreselleşme ve iktidar kavramları gündeme gelerek sanat sistemine yönelik üretimler yapılmıştır. İkinci dalganın öne çıkan sanatçıları, Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson ve Andrea Fraser’dır. Kurumsal eleştirinin ilk çıkış mantığından farklılaşan ikinci dalga, sanat sisteminin oluşum şekilleri üzerine giderek kurumla değil temsille birleşmiştir.

Sheikh ve Fraser, bugün her iki kurumsal eleştiri dalgasının da sanat kurumunun parçası haline geldiğini söyler. Kurumsal eleştirilerin çoğu kurumsallaşmıştır. 1990’lı yıllarda sanat galerileri ve müzelerdeki küratör ve yöneticilerin kurumsal eleştiri mevzusuna odaklanmalarıyla konu eleştirel tartışmalarda moda haline gelmiştir ve kurumların sadece sorun değil çözüm olabileceğini de göstermiştir.

Kurumsal eleştirinin kurumlarda yer bulmasıyla ilgili görüşler, aktör olarak bireyin etkisinin ve faktörlerin etkisinde hareket eden bireyin olduğunu gündeme getirmektedir. Sheikh, küratör ve yöneticiler aracılığıyla mevcut kurumsal eleştirel tartışmaların çoğaltıldığını belirtmektedir -ki bunlar sanatçılar tarafından ortaya atılmıştır. Bu durum, küratör ve yöneticilerin kurumsal eleştiriye karşı olmadıklarını göstermektedir. Yani, onlar kuruma karşı çıkma, hatta yok etme çabasında değil, onu değiştirmek ve sağlamlaştırmak çabasındadırlar.¹¹² Charles Esche, 2000- 2005 yılları arasında Malmö’deki Rooseum’da küratör olarak rolünü şöyle algılamıştır: Sanat kurumu, sanatsal çalışmalarla bir diğer demokratik katılım biçimlerini yaratacak ve böylece “dünyayı yeniden tanıma” yolunu açmaya yönelik bir girişim olacaktır.¹¹³

¹¹¹ James Meyer, **What Happened to Institutional Critique?** (New York: American Fine Arts Co. And Paulo Cooper Gallery, 1993).

¹¹² Sheikh, **age**.

¹¹³ Lucie Kolb and Gabriel Flückiger, “New Institutionalism Revisited”, **Oncurating**, 21 (2014): 6-7.

Kurumsal eleştirinin kurumsallaşmasıyla ilgili görüşler diğer taraftan başka bir tartışmayı da gündeme getirmiştir. Andrea Fraser “Kurumların Eleştirisinden Eleştiri Kurumuna” isimli yazısında şu soruyu sormuştur: kendileri sanat tarihsel kurumlar haline gelen sanatçılar sanat kurumunu eleştirdiklerini nasıl iddia edebilmektedirler? Fraser, Kurumsal eleştirinin başarısının ve başarısızlığının kurum tarafından yutulduğunu savunmaktadır. Aynı zamanda şunu da söylemektedir: “Kurumsal eleştiri kurumsallaştırıldı mı? Kurumsal eleştiri her zaman kurumsallaştırılmıştır. Sadece sanatta ortaya çıkmış olabilir ve kurumsal sanat içinde işleyebilir” demektedir.

Kurumsal eleştirel düşünce sadece kurumun bir parçası değildir küratöryel pratiğinde bir parçasıdır. 1996 yılında Louisiana Müzesinde gerçekleşen *NowHere* (Şimdi Burada) sergisi kurumsal eleştirel düşünceyi küratöryel sürece dahil etmiştir. Bu sergi, mekânın tarihini, hümanist ve liberal ancak seçkin ve burjuva ideolojinin bir temeli olarak incelemeye çalışarak sergileri sosyal etkinlik olarak analiz etmiştir.¹¹⁴ Bu daha sonra, “kurumsal eleştinin küratörlüğü” olarak tanımlanmıştır.

2.3.4. Yeni Kurumsalcılık, Çağdaş Sanat Kurumları ve Arşiv

Yeni kurumsalcılık (New Institutionalism), kurumsal yapıların, normların ve kültürlerin, bireylerin (bir kurumun parçası olduğunda) seçimlerini ve eylemlerini nasıl kısıtladığını inceleyen siyaset bilimi, ekonomi, örgütsel davranış ve sosyoloji çalışmalarında uygulanan metodolojik bir yaklaşımdır.¹¹⁵ Bu metodolojinin, 1980’lerde ABD’li siyasetçiler arasında öne çıktığı görülmektedir. Resmi kurumsal kural ve yapılar üzerine çalışmalara odaklanan gelenekçi bilim insanlarının ve bireysel siyasal aktörlerin eylemlerini inceleyen davranışçı bilim insanlarının çıkarlarını birleştirmektedir.¹¹⁶ Yeni kurumsalcılık, örgüt teorisi ve sosyolojide rasyonel-aktör modellerinin reddilmesini, kurumlara bağımsız değişkenler olarak ilgi gösterilmesini, bilişsel ve kültürel açıklamalara yönelmeyi, bireylerin özniteliklerini ve amaçlarını

¹¹⁴ Jens Hoffman, “A Plea for Exhibitions”, <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-plea-for-exhibitions-2010/> [15.08.2018].

¹¹⁵ John T. Ishiyama and Marijke Breuning, “New Institutionalism”, *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/neoinstitutionalism> [10.01.2019].

¹¹⁶ Ishiyama and Breuning, **age**.

doğrudan sonuçlara indirgememeyi öne çıkaran ve bireysel analiz birimlerinin özelliklerine ilgi duyan bir yaklaşımdır.¹¹⁷

1980'lerden itibaren yeni kurumsalcılık olarak bilinen metodolojik yaklaşımın ortaya çıkışı ve onun içerdiği rasyonel seçim, tarihsel, normatif ve sosyolojik kurumsalcılıkla kurumlara verilen önem daha da artmıştır.¹¹⁸ Bu yaklaşımlar ise davranışsal bakış açısına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Peter A. Hall ve Rosemary C. R. Taylor, yeni kurumsalcılığı üç gruba ayırmaktadır: Rasyonel seçim kurumsalcılığı, sosyolojik kurumsalcılık ve tarihsel kurumsalcılık'tır. Bu üç kurumsal yaklaşımın ve aynı zamanda normatif kurumsalcılığın aşağıda kısa bir açıklaması yapılmaktadır.

- Rasyonel seçim kurumsalcılığına göre- birey kendi için en faydalı olanı seçer ve bu seçimi nedeniyle oluşan kurumsal sınırlamalara dâhil olur- insanlar, yaptırımları önlemek ve faydayı maksimize etmek için normları takip etmektedir. Sanat ortamından bir örnekle açıklayacak olursak, çalışmakta olduğu müzenin gelecekte yöneticisi olma arzusunu taşıyan bir müze küratörünün kurucu sponsor desteği ile hayata geçirilmiş olan bir müzenin normlarına uyması en olası şeydir. Birey bir taraftan kurumsal sınırlamaların parçası olurken diğer taraftan bireysel istek ve arzularına erişerek kendi için maximum faydayı sağlayabilmektedir.
- Normlara bağlılığı açıklayan normatif kurumsalcılık teorisi ise, birey ya da insanların normlara uyan ve uymayan eylemlerini incelemektedir. Yukarıdaki örnekte verilen, müze yöneticisi olmuş birey herhangi bir kriz sonucunda ya da bireysel normlarına uymayan durumlar karşısında istifa edebilmektedir.
- Tarihsel kurumsalcılık, işlevsellikten ziyade yapısalılığı ön plana çıkarmaktadır. Bu kurumsalcılık'ta, kurumlar “politika ya da politik ekonominin örgütsel yapısına gömülü olan resmi ya da gayri resmi prosedürler, rutinler, normlar ve sözleşmeler” olarak tanımlanmaktadır.¹¹⁹

¹¹⁷Paul J. DiMaggio and Walter W. Powell, “Introduction”, **The New Institutionalism in Organizational Analysis**, ed. Walter W. Powell and Paul J. DiMaggio (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

¹¹⁸ Sharon Gilad, “Institution”, <https://www.britannica.com/topic/institution> [10.01.2019].

¹¹⁹ Peter Hall and Rosemary C. R. Taylor, “Political Science and Three New Institutionalisms”, **Political Studies**, 44 (1996): 937-938.

- Hall ve Taylor, sosyolojik kurumsalcılığın, faydayı görmezden gelen ve kurumsal tasarımın, kültüre özgü uygulamalardan, mit ve törenlerden... Sembol sistemleri, bilişsel senaryolar ve ahlaki şablonlardan... İmgeler ve sosyal hayatın sağladığı işaretlerden” olduğu konusunda kurumsalcıların ısrarına değinirler. Hall ve Taylor’ın buradaki kültür tanımı kurumdur.¹²⁰ Sosyolojik kurumsalcılık, toplum değeri, tercih ve normlara uygun mu davranmakta ya da davranmamakta bu duruma açıklık getirmektedir.

Tüm bu kurumsal yaklaşımları içinde barındıran yeni kurumsalcılığın çağdaş sanatla kurduğu ilişkide sanat kurumlarının benimsediği ve uygulamaya koyduğu birtakım dönüşümlerin olduğu görülmektedir. Sosyal bilimlerden etkilenen yeni kurumsalcılık teorisi, sanat kurumlarının içeriden dönüştürülmesiyle ilgili küratöryel bir uygulama alanı, kurumsal reform ve eleştirel tartışma alanı olarak sınıflandırılmakta ve yeni kurumsalcılığın mevcut Avrupa küratöryel söyleminin bir ifadesi olduğunu ileri sürülmektedir.¹²¹ Pek çok görüş bu teoriyi çağdaş sanat kurumları için yeni tanımlamalar yapma girişimi ve küratöryel pratiklerin yeni bir modeli olarak yorumlanmaktadır.¹²²

Açık uçlu, değişken ve geçici söylem/geçici karşılaşmalar retorikleriyle karakterize edilen yeni kurumsalcılığın sanat kurumlarıyla ilişkisine yönelik görüşlerin hepsi bu kurumların sürece dayalı üretimler veya katılım ve diyalog için etkinlikler üretmeyi kapsadığı görüşleriyle birleşmektedir. Yeni kurumsalcılığı 1990’ların ortasından 2000’lerin başlarına kadar, çoğunlukla orta ölçekli, kamu tarafından finanse edilen çağdaş sanat kurumlarının yapılarını yeniden düzenlemeye ve alternatif kurumsal faaliyet biçimlerini tanımlamaya çabalayan bir dizi küratöryel, sanat eğitimi ve idari uygulamalar olarak görmek mümkündür.¹²³ Yeni kurumsalcılık ve sanat kurumlarının rolü ve işlevi arasındaki ilişkinin açıklandığı üç Avrupa projesi ön plana çıkmaktadır. Bunlar; 2003-2004 yılında düzenlenmiş Helsinki’deki KIASMA Çağdaş Sanat Müzesiyle ortaklaşa çalışan Nordik Çağdaş Sanat Enstitüsü (NIFCA) aracılığıyla

¹²⁰ Hall and Taylor, **age**, 946.

¹²¹ Claire Doherty, “The Institution is dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism”, **Engage**, 15 (2004): 6.

¹²² James Voorhies, *Exact Imagination* (Columbus: College of Art and Design, 2008), 9; Kolb and Flückiger, **age**, 8; Nina Möntmann, “The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future”, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> [20.01.2019].

¹²³ Kolb and Flückiger, **age**, 8.

küratör Jens Hoffman tarafından düzenlenmiş bir sergi ve seminerden oluşan ve aynı zamanda pek çok kurumunda katılımcı olduğu “Kurum 2” projesi; 2003 yılında Münih Kunstverein’de yönetici Maria Lind öncülüğünde düzenlenmiş *Telling Stories: An Archive and Three Case Studies* (Tarihçe Anlatmak: Bir Arşiv ve Üç Durum Çalışması) projesi kapsamındaki seminer *Curating with Light Luggage* (Hafif Bagajla Küratörlük) ve 2003 yılında Norveç çağdaş sanat ofisinin bir yayını olan ve küratör/eleştirmen Jonas Ekeberg tarafından editörlüğü yapılan *Yeni Kurumsalcılık: “Verksted #1”*dir.¹²⁴ Bu üç projenin önemi, geleneksel sanat kurumlarının yapısının artık çağdaş sanatçının ihtiyaçlarını ve üretimlerini karşılamadığını sorgulamasında yatmaktadır.

Yeni kurumsalcılık faaliyetlerinin küratöryel niyetlerini göstermek için çağdaş sanatta arşiv kullanıldığı görülmektedir. Yukarıdaki bahsi geçen örneklerden *Tarihçe Anlatmak: Bir Arşiv ve Üç Durum Çalışması* sergisi, üç tartışmalı sergiyi ve bu sergilerde küratörün rolünü incelemektedir. Bu sergiyle, Kunstverein bir sanat kurumu olarak kendi kurumsal geçmişini araştırmış ve uygulamalarını ele almıştır. Arşiv malzemesinin incelenmesiyle, kurumsal bağlamdaki küratöryel faaliyetin ne anlama gelebileceğini keşfetmeyi amaçlamışlardır ve sınırlarının, kurumun belirli eğilimlerinin belirli kurumsal çerçevede nasıl geliştiğini de ele alan araştırmaları da incelemeyi amaçlamışlardır.¹²⁵ Küratörlük amaçlarına ek olarak sanat kurumu, yeni kurumsalcılıkta “toplum merkezi, laboratuvar ve akademi arasında aktif bir alan” olarak bir üretim yeri, araştırma alanı ve tartışma alanı şeklinde işlev görmektedir.¹²⁶

Çağdaş sanat kurumları özellikle Avrupa’daki müzeler, bugün kendi etkinliklerinde deneysel, radikal, araştırmacı ve eleştirel görünmektedir. *Radical Museology* (Radikal Müzecilik) adlı kitabında Sanat tarihçi, eleştirmen ve Profesör Claire Bishop şöyle demektedir: “... müzenin daha radikal bir modeli şekilleniyor: daha deneysel, daha az mimari olarak belirlenmiş ve tarihsel anımızla daha fazla politikleşmiş bir etkileşim sunuyor”.¹²⁷

¹²⁴ Doherty, *age*, 9.

¹²⁵ Kolb and Flückiger, *age*, 6.

¹²⁶ *age*, 6.

¹²⁷ Claire Bishop, *Radical Museology or What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013), 6.

Bir diğerk örnek olan atölye anlamına gelen Verksted yayınlarından çıkan *Yeni Kurumsalcılık* kitabının editörü Jonas Ekeberg'e göre, bu yeni küratöryel eylem biçimleri ve sunumları ortaya çıktıkça kurumsal aktörler geleneksel özellikleri, rolleri ve görevleri yerine getirmekte olup, kültürel-politik ve sosyal yapıdaki konumlarını eleştirel olarak ele almaya başlamıştır.¹²⁸ *Yeni Kurumsalcılık: Verksted #1* yayını, uluslararası sanat kurumları ve bir grup Norveçlinin sunumu amacıyla bir dizi kurum ve kurumsal uygulamaların tartışmasını içermektedir.

Son örnek olan, 2003-2004 yılları arasında düzenlenmiş Finlandiya Helsinki'deki KIASMA Çağdaş Sanat Müzesiyle ortaklaşa çalışan Nordik Çağdaş Sanat Enstitüsü (NIFCA) aracılığıyla düzenlenmiş bir sergi ve seminer olan *Kurum 2*'nin küratörü Jens Hoffman için bu etkinlikteki amaç, kurumlar ve onların stratejileri arasındaki farklılıkları aydınlatacak çeşitli kurumsal modelleri araştırmaktır. Sergide, 10 kurum yer almaktadır ve bu kurumlar sanatçılarla ortak olarak belirli kurumsal modellerin bir sunumunu üretmede iş birliği yapmıştır.¹²⁹ Katılımcı kurumlar, Utrecht'teki BAK Çağdaş Sanat için Merkez, Vilnius'taki Çağdaş Sanat Merkezi, Varşova'daki Foksal Gallery Foundation, Stockholm'daki Index, Frankfurt'ta Kunstverein, Oslo'da Oslo Kunsthall, Paris'teki Palais de Tokyo, İstanbul'da Platform Garanti Çağdaş Sanat Merkezi (şu anki adı SALT) ve Malmö'de Rooseum ve Rotterdam'da Witte de With'dir.

Doherty, yeni kurumsalcılığı, kurumsal eleştirinin tarihsel öncülünden ayıran üç birleştirici etkene değinmektedir. Bunların ilki, ilişkisel ve/veya sosyal-katılımlı pratik, teorik söylem ve sosyal ağlar aracılığıyla ana akım çağdaş görsel sanatın baskın parçaları olarak ortaya çıkar. İkincisi, kültürel deneyim, kentsel dönüşümün temel bir bileşeni olarak kabul edilmekte ve bunun sonucunda çağdaş sanat için yeni inşa edilmiş alanlar için kayda değer miktarda fon girişi, müzelerin ve galerilerin rolünün yeniden gözden geçirilmesine yol açmaktadır. Üçüncüsü ve belki de en önemlisi, giderek artış gösteren her zaman her yerde olan bienal kültürüne karşı, yeni deneysel

¹²⁸ Kolb and Flückiger, *age*, 6.

¹²⁹ KIASMA Institution 2, Programme, https://www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/kiasma_institution_2 [20.01.2019].

sunum modellerinin dolaştırıldığı ve değiştirildiği bir göçebe küratör ve sanatçı nesli ortaya çıkmaktadır.¹³⁰

Müzecilikte ise, 1980'lerin sonunda “yeni müzecilik” klasik müzenin hegemonik batı, milliyetçi, ataerkil anlatılarına ve yapılarına dikkat çekerek ortaya çıkan bir analizi tanımlamak için kurumsal temsil gücünün daha fazla farkındalığına yol açmıştır. Müzenin sosyal rolünün radikal bir incelemesine yönelik bu talebin ardından, post-refleksif dönüş, müzenin koşullarını ve kanonik koleksiyon sergilemesi veya otoriter sergi tezleri gibi biçimlerini imha etmekle sınırlı kalmamış, paylaşılan ve çok sesli bir uygulamaya izin veren demokratik olarak örgütlenmiş bir “eylem alanı” olarak müzeyi de tasarlamıştır.¹³¹ Eleştirel uygulamalar olarak ise “sergilemeye dayalı olmayan küratörlük” ve “proje bazlı sergiler” alternatif anlatımlar olarak ortaya çıkmıştır.

Örnek olarak, 2009-2011 yılında gerçekleştirilmiş olan *Play Van Abbe* (Van Abbe Oyna) projesi, müze koleksiyonunun potansiyelini yapıtların sosyal boyutunu vurgulayarak ve tartışarak sosyal ve politik tartışmaların kaynağı olarak incelemiştir. Proje, 1983 yılında sunulmuş olan koleksiyonunun 2009’da nasıl algılandığı ve müzenin geçmişiyle şu anına nasıl bağladığına odaklanmaktadır.¹³² Bu projede, müze modeli ve müze koleksiyonu tekrar değerlendirilmekte, küratöryel ve sanat pratikleri incelenmekte ve önceki sergiler yeniden sergilenmektedir.

Yeni kurumsalcılığın bu teoriyi benimsemiş kurumlara edindirdiği alışkanlık sonuç olarak, ‘sanat kurumlarının koleksiyonlarının özellikle sanat eserlerinin yanı sıra arşiv malzemelerinin şu ya da bu şekilde küratöryel ve sergi pratiklerinin parçası olarak sorgulanmaya açık hale gelmesi ve bunların projelendirilmesi’ şeklinde özetlenebilir.

¹³⁰ Claire Doherty, “The Institution is dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism”, **Engage**, 15 (2004): 8.

¹³¹ Kolb and Flückiger, **age**, 10.

¹³² “Play Van Abbe”, Programme, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/> [10.04.2018].

3. ARŞİVE YÖNELİM: AVRUPA'DA HAFIZA, ARŞİV VE ÇAĞDAŞ SANAT

Bu bölümde, tezin kapsamı doğrultusunda Avrupa'da çağdaş sanat, arşiv ve hafıza ilişkileri ele alınmaktadır. Öncelikle hafıza kavramı disiplinlerarası yaklaşımla ve bireysel, kolektif ve kültürel hafızanın birbirleriyle olan ilişkisi içinde ele alınmaktadır. Hafıza kurumları olarak müzelerin konumuyla koleksiyon ve arşiv birlikteliğine açıklık getirilmektedir. Devamında, Avrupa'da arşive yönelim, arşivin dönüşümü ve çağdaş sanatta hafıza konuları üzerinde durulmaktadır. 1960'lardaki sanat pratikleri ve sanat kurumlarının 2000'ler sonrası değişimi ve uluslararası çağdaş sanat etkinliklerinin arşivle ve hafızayla ilişkisi tartışılmaktadır. Bu bölümde, aynı zamanda Avrupa'da çağdaş ve modern sanat müzeleri üyelerinden oluşan L'Internationale organizasyonu ile ilgili vaka incelemesi yapılmıştır. L'Internationale örneğinde, Avrupa'da çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşivi kullanım amaç ve yöntemleri ele alınmıştır.

3.1.Hafıza- Disiplinlerarası Bir Yaklaşım

19. yüzyılda Sanayi Devrimiyle kültürel alanda değişimler söz konusu olmuş ve hafıza çalışmalarında son iki yüzyıl boyunca yeni bir anlayış hâkim olmuştur. Hafıza, yaşadığımız çağda diğer bütün bilim dallarında olduğu gibi disiplinlerarası bir anlayışla ele alınmaktadır. 1980 sonrası artan hafızayla ilgili çalışmalar göstermiştir ki tek yönlü bir bakış açısıyla incelenerek anlaşılması mümkün olmayan hafızanın işlevi, disiplinlerarası bir olgudur. Hafıza, artık arşiv kavramı gibi pek çok disiplinde inceleme konusu olmuştur sadece felsefe, psikoloji, nöroloji ve tarihin konusu değil sosyoloji, antropoloji, kültürel çalışmalar, sanat ve edebiyat gibi dallarda da incelenmiştir. Hafızayla ilgili araştırmalar bilişsel, sosyal ve psikolojik yönleriyle ilgili çalışmaların ötesinde sosyoloji veya iktisat gibi pek çok alanla bağını kurmaktadır.

Disiplinlerarası yaklaşımla tarihsel araştırmalarda hafıza konusu, hafızanın üretimi ve çeşitleriyle ilgili olarak çalışmalar da gerçekleştirilmektedir.¹³³

Bu bakımdan hafızanın sadece nöroloji ve psikolojinin alanı olmadığı siyaset ve sosyal bilimler gibi pek çok alanının da inceleme konusu olduğu görülmektedir. Hafıza çalışmalarının yoğun bir biçimde sosyal bilimler alanında araştırılması sözlü tarih alanının gelişimiyle başlamaktadır.¹³⁴ Sözlü tarihin yararlandığı hafıza çalışmalarının kültürel boyutunun odağında ise kimlik, etnik köken, cinsiyet, din, mekân ve ideoloji yer almaktadır. Bu konular hem sanatta hem de kültürel çalışmalarda fazlasıyla irdelenen meselelerdir.

Peki, hafıza nedir? Nasıl işler? Nesneleri nelerdir? Türk Dil Kurumunun (TDK) yaptığı tanıma göre hafıza, psikoloji bilim dalında bellek anlamına gelmektedir ve bellek ise “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza ve zihindir”.¹³⁵ Hafıza, genel tanımıyla insan beynindeki bilgileri ve geçmiş deneyimleri kodlama, depolama/akılda tutma ve sonradan hatırlama/geri çağırma becerisidir.¹³⁶ Ancak hafıza sadece depolanan bilgilerle ilişkili değildir hem unutmayı hem de hatırlamayı içinde barındırmaktadır ve hafıza’nın başlıca tanımları şu şekilde yapılmaktadır: İlk olarak hafıza, bir depoda veya bellek deposunda olduğu gibi bilgilerin tutulduğu yerdir. İkincisi, hafıza, uyaranların beyinde bıraktığı iz veya programda olduğu gibi deneyimin içeriğini tutan şeyi ifade etmektedir. Bu iki tanımda hafıza’nın zihinde kapladığı temsil ile ilişkilidir. Son olarak, hafıza, bilgi edinmek (öğrenmek), saklamak (depolamak) ve geri edinmek (hatırlamak) için kullanılan zihinsel bir süreçtir.¹³⁷ Deneyimi içeren hafızanın ikinci tanımı, hatırayı ve dolayısıyla nostaljiyi içinde barındırmaktadır. Geçmişe duyulan özlem ve sevgi nostaljiyi ortaya çıkarır. Araştırmalarda sık sık birbirleriyle eş anlamlı

¹³³ **Memory: Interdisciplinary Approaches**, ed. Paul R. Solomon, George R. Goethals, Colleen M. Kelley, B. R. Stephens (New York: Springer-Verlag, 1989); Emily Keightley, “Remembering Research: Memory and Methodology in the Social Sciences”, **International Journal of Social Research Methodology**, Vol. 13, No. 1 (2008): 55-70.

¹³⁴ Luisa Passerini, *Fascism in Popular Memory- The Cultural Experience of the Turin Working Class* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)’ten aktaran Leyla Neyzi, “Türkiye’de Hafıza Çalışmaları”, *Anıtlar, Müzeler ve Anma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi*, 17-18 Aralık 2011, İstanbul.

¹³⁵ “Bellek”, *Güncel Türkçe Sözlük*, <http://www.tdk.gov.tr> [10.07.2018].

¹³⁶ “What is Memory?”, *The Human Memory*, www.human-memory.net [01.08.2018].

¹³⁷ Norman E. Spear and David C. Riccio, **Memory: Phenomena and Principles** (US: Allyn and Bacon, 1994).

olan bellek ve hafıza, bu bakımdan hem kimliğimizi hem de kültürel bağlarımızı oluşturmaktadır. Hafızayla ilgili çalışmalar, bilgiyi daha sonra kullanılabilir kılmak veya bu bilgiyi mevcut işlem akışına geri getirmek için belirli şekillerde kullanılmaktadır.

Hafıza üzerine çalışmalar Avrupa’da İkinci Dünya Şavaşı ve Yahudilere yönelik soykırımla ivme kazanmıştır. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren sözlü tarih yöntemi, soykırımdan kurtulanların deneyimlerini dinleyerek bir ses ve görüntü arşivi oluşturmak, yaşananlara tanıklık etmek ve iyileştirme sürecine katkıda bulunmak amacıyla gelişmiştir.¹³⁸

Hafıza çalışmaları, her ne kadar 1980 sonrası yaygınlık kazanmış olsa da hafıza hakkındaki pek çok bilimsel düşünce zaman içinde gelişme göstermiştir. Hafızaya olan ilgi antik çağlara dayanmaktadır.¹³⁹ Eski Yunan filozoflarından bu yana hem hafıza hem de hatırlama insanların ilgisinde olmuştur. Hafızayla ilgili düşüncelerin Platon ile başladığı söylenmektedir. Platon, hafızayı rasyonel dünyayla algısal dünya arasında konumlandırmıştır.¹⁴⁰ Platon’nun öğrencisi Aristoteles (384-322 M.Ö.) öncesinde ise hafızayla ilgili bilimsel çalışmaya rastlanmamaktadır.¹⁴¹ Belleğin en sistematik felsefi hesabı, Aristoteles’in hafıza ve hatırlama üzerine yaptığı kısa çalışmalarda bulunabilmektedir. Bunlar biri, *Parva Naturalia* (Doğa’ya Dair Kısa İncelemeler) dir.¹⁴² Bu çalışmasında Aristoteles, nefes almaya, uyku, rüya, ölüm, yaşam, gençlik, yaşlılık gibi yaşama dair incelemelerinin yanı sıra hafızanın nesnelerini ve hafıza ile hatırlama arasındaki ayrımları tartışmaktadır.

¹³⁸ Shoshana Felman and Dori Laub, **Testimony- Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History** (New York and London: Routledge, 1992)’ten aktaran Leyla Neyzi, “Türkiye’de Hafıza Çalışmaları”, Anıtlar, Müzeler ve Anma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi, 17-18 Aralık 2011, İstanbul.

¹³⁹ David Bloch, “Ancient and Medieval Theories”, **Sourcebook for the History of the Philosophy of Mind: Philosophical Psychology from Plato to Kant**, ed. Knuuttila, Simo & Juha Sihvola. (Dordrecht: Springer, 2014): 205–221.

¹⁴⁰ Ricardo Julião, Roberto Lo Presti, Dominik Perler, Philip van der Eijk, “Mapping Memory. Theories in Ancient, Medieval and Early Modern Philosophy and Medicine”, **Journal of Ancient Studies**, Vol. 6 (2016): 680.

¹⁴¹ W. H. Burnham, “Memory, Historically and Experiment – Ally Considered. I. An Historical Sketch of the Older Conceptions of Memory”, **The American Journal of Psychology**, Vol. 2, No. 1 (1888): 39-40.

¹⁴² Aristot’nun, bedeni ve ruhu içeren doğal olayları tartışan yedi eserinin bir koleksiyonudur. Aristoteles’in biyolojisinin bir bölümünü oluştururlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aristotle, *Parva Naturalia*, https://archive.org/details/parva_naturalia_1111_librivox [20.02.2019].

Platon ve Aristoteles, hafızayı epistemolojik bağlamda bir bilgi kaynağı olarak ele almaktadır. Hafıza, hatırlama sürecini içeren eylemlerle işler ve hatıralar ile bilginin/deneyimlenenin geri çağırılması söz konusudur. Platon hatırayı, “imge-anı” olarak tanımlarken, Aristoteles bir adım ileri giderek hatıranın “olmuş olan”la ilişkisini kurmaktadır.¹⁴³ En nihayetinde hatıra, geçmişle olan bağını hatırlama süreciyle inşa ederek şimdiki zamana taşınmaktadır. Bu açıdan Aristoteles, hatırayı tarihin bellekteki izleri olarak görmektedir. Bugün ise bu düşünme biçimi de bir tık ileri götürülerek hafızanın nesnelliği tartışılmaktadır.

Rene Descartes (1596-1650), Immanuel Kant (1724-1804) ve bir takım rasyonel filozoflar tarafından hafıza çalışmaları ileriye taşınmıştır. Descartes, bilgi felsefesiyle ön plana çıkan bir filozofur ve çalışmalarında hafıza ve akıl-yürütme ilişkisine odaklanmıştır.¹⁴⁴ Çalışmalarında, hafıza’nın bilgi ve aklın güvensizliğiyle ilişkisi üzerinde durmaktadır. Descartes, nesneleri bilmenin yetilerle ilgili olduğunu ve bu yetilerin; duyu, muhayyile, hafıza ve akıl olduğunu ifade etmektedir.¹⁴⁵ Bilgi ve akıl üzerine yapmış olduğu çalışmalarla, hafıza alanına katkı sunmuştur.

Kant ise varsayımsal bir ilerleme anlayışından hareketle genetik olan ve öğrenme sürecine dayanan bir hatırlamayı çalışmalarında ön plana çıkarmaktadır. Ağırlıklı olarak kolektif hafızaya yönelik tespitleri mevcuttur. Şöyle ki, bilgi önceden hazırdir ve dünyaya geldikten sonra çevre ile insan tarafından edinilir. Kant’a göre bilgi, aileden, eğitimden, kültürden kazanılmaktadır. Kant, burada nesilden nesile aktarım olduğunu ve her nesilin kendi deneyimiyle bu aktarımı beslediğini söyler.¹⁴⁶

Assmann’a göre hatırlama süreci her zaman unutmayla ilişkilendirmektedir çünkü hiçbir zaman bir anın her ayrıntısını hatırlamak mümkün gözükmemektedir. Hatırladığımız kadarı ise mekân ve zamanla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır.¹⁴⁷

¹⁴³ Ahu Tunçel, “Tarihi Yazmak: Unutturmak ya da Unutturmamak”, **Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar**, Der. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu (İstanbul: KÜY, 2017): 21-25.

¹⁴⁴ Bkz. Rene Descartes, *Aklın Yönetimi için Kurallar*, çev. Engin Sunar, 3.b. (İstanbul: Say, 2016).

¹⁴⁵ Rene Descartes, *Aklın Yönetimi için Kurallar*, çev. Engin Sunar, 3.b. (İstanbul: Say, 2016), 61.

¹⁴⁶ Hakan Çörekçioğlu, “Kant ve Benjamin’de Şiddetin Tarihi ve Hatırlama”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 13 (2012), 1-9.

¹⁴⁷ Jan Assmann, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik** (İstanbul: Ayrıntı, 2001), 42; Henry Lefebvre, **The Production of Space**, Trans. D. Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991); David Middleton and Steven D. Brown, “Memory and Space in the Work

Mekânın belleği bu noktada, deneyimlenebilen bir yer olarak önem arz etmektedir ve kolektif hafızada hatıralarla yer tutmakta, önem kazanmaktadır.

Pierre Nora'nın *Les lieux de Memoire* (Hafıza Mekânları, 1984-92) kavramı ilk olarak Fransa'da kullanılmış ve sonradan diğer ülkelere de sıçramıştır. Nora, bu kavramla geçmişin ortak anılarının kurumsallaşmış biçimlerini ima etmektedir. Ona göre, hafıza mekânı tarihi bir arşivi, anıtı, önemli yıldönümlerini içinde barındıran bir yerdir ve mekân ise, bir millet, etnik bir grup ya da bir parti gibi bir topluluğun anılarının biriktiği yerdir ve kimliğin ayrılmaz bir parçasıdır.¹⁴⁸ Hem akademik ortam da hem de toplumsal yapılanmalarda, hafıza mekânı kavramıyla ilgili çalışmalar yapılmaktadır.¹⁴⁹

Günümüzde ülkelerin hafıza çalışmalarına ilgileri, bu kavramın uluslararası bir olgu olduğunu göstermektedir. Avrupa ortamındaki popüler ve akademik tartışmalarda hafızaya olan ilgi, “hafıza patlaması”, “hafıza endüstrisi” ve “hafıza dalgası” olarak çeşitli şekillerde tanımlanmış ve analiz edilmiştir.¹⁵⁰ Sadece Avrupa'da değil Amerika, Asya ya da Avustralya'da da hafızayla ilgili çalışmalar aktiftir. 11 Eylül saldırısının da bizlere gösterdiği gibi, bir ulusla ilgili hafıza sınıraşırıdır ve hafıza'ya yönelme siyasi olaylarla yakından ilişkilidir.

Antik çağ geçmişinin ötesinde “hafıza”yla ilgili çalışmalar, 1980 sonrası yeni bir yönelim kazanmıştır ve 1990'larda tam anlamıyla kendine yer edinmiştir. Aleida Assmann bu yönelimi beş durumla açıklamaktadır. Bunlar;

- Soğuk savaşın geçmiş ve gelecek üzerinde etkisiyle değişen siyasi ortamın ve ideolojinin eski komünist ülkelerde arşive erişimi sağlayacak bir ortamı mümkün kılması,

of Maurice Halbwachs”, **Cultural Memories: The Geographical Point of View**, ed. Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder (NewYork: Springer, 2011): 29-50.

¹⁴⁸ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”, **Representations**, 26 (1989): 7-24.

¹⁴⁹ Bkz. Rosanne Kennedy, Susannah Radstone, "Memory up close: Memory studies in Australia", **Memory Studies**, 6, 3 (2013): 237-244; Andreas Huyssen, **Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia** (New York: Routledge, 1995).

¹⁵⁰ Bkz. Huyssen, **age**; Richard Terdiman, **Present Past: Modernity and the Memory Crisis** (New York: Cornell University Press, 1993); Kerwin Lee Klein, ‘On the Emergence of Memory in Historical Discourse’, **Representations**, 69 (2000): 127-150; Wulf Kansteiner, ‘Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies’, **History and Theory**, 41, 2 (2002): 179-197.

- Yerli kültür ve tarihlerinden yoksun bırakılmış toplulukların anlatılarını ve hatıralarını kurtarmaya çalıştıkları postkolonyal durum,
- Birikmiş suçluluk, şiddet ve zulümün sessizlik döneminde ve kademeli şekilde ortaya çıkmasına yol açan iki dünya savaşı ve soykırım sonrasındaki postravmatik durum,
- Deneyimlemiş hafızanın şimdi dışsallaştırılmış ve aracı formlarla tercüme edilerek değiştirilen bu travmalara şahit bir kuşağın düşmesi,
- İletişim teknolojisindeki yeni dijital devrim, sürekliliğini güvenceye almaksızın bilgiyi depolamak ve dağıtmak için daha verimli yollar yaratarak bilginin statüsünü değiştirmesidir.¹⁵¹

Sosyal pratiğin çeşitli alanlarında rol oynayan hafıza, sosyokültürel bir fenomendir. Sosyal bilimler alanında hafıza çalışmaları bireyin parçası olduğu topluma odaklanmaktadır. Sosyal ve beşerî bilimlerin bünyesinde yer alan sanat bu bakımdan hafızayı sosyal bilimciler gibi hem kolektif hem de bireysel boyutuyla kendi dinamikleri içinde sorgulamaktadır. Fransız sosyolog ve felsefeci Maurice Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (1925) kitabında bireysel hafızanın kolektif hafızayla bağlantısını kuran ve bu alanda çalışmalar başlatan ilk kişidir. Halbwachs, bu çalışmasında hafıza'nın geçmişi yeniden yaşatmadığından aksine onu inşa ettiğinden bahseder. Bu görüşe göre, yukarıdaki paragraflarda da ifade edildiği gibi zamana ve mekâna bağlı olarak hatırlanan geçmişte yaşadığımız her şeyi olduğu gibi hatırlayamayız. Hatırladıklarımız belli bir süzgeçten geçmekte, seçilmektedir. Bu da bir inşa sürecini göstermekte, geçmiş sürekli olarak yeniden kurulmakta/kurgulanmaktadır.¹⁵² Halbwachs'ın hafıza üzerine düşünceleri Foster'ın arşiv teorisi için ifade ettiği "arşivin bir kazı alanı değil, inşa alanı olduğu" ifadesiyle benzerlik göstermektedir. Hem Foster hem de Halbwachs hafıza'nın ve arşivin yeniden kurma eylemine temellendiğini ve belli bir kurgusalığa yönelttiğini ifade etmektedir. Sadece arşiv, hafıza'nın bir adım ilerisine giderek gerçeklikle kurduğu bağı belgelerle görünür kılarak daha fazla somut veri sağlamaktadır.

¹⁵¹ Aleida Assmann, "Memory, Individual and Collective", **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**, ed. Robert E. Goodin, Charles Tilly (New York: Oxford University Press, 2006), 210-211.

¹⁵² Jan Assmann, **age**, 44-45.

3.1.1. Bireysel, Kolektif, Kültürel Hafıza ve Arşiv

Arşiv, hafızanın merkezidir ve hem arşiv hem de hafıza geçmişiyle ilgilidir. Lakin hafızayla ilişkili hatırlama süreci geçmişi bugüne olduğu şekliyle aktaramaz. Her koşulda hafıza unutmayı, tekrarlamayı ya da eklemeyi içinde barındırır. Arşiv ise geçmişi incelemek için nispeten hafızaya göre daha güvenilir kanıtlar sunmaktadır. Geçmişle ilgili bugün çevremizde maruz kaldığımız bize yansıyanlar ise kültürel olarak aktarımı sağlanmış ve örgütlenmiş bilgiler olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan arşiv, kültürel çalışmalar alanında bir hayli gündemdedir. Belli bir kurumun ya da coğrafyanın arşivlerini anlamlandırabilmek sosyal ve kültürel meselelerle yakından ilgilidir. Arşivleri anlamak için herhangi bir toplumun politik, ekonomik, sosyal ve kültürel ortamını anlamak gerekmektedir.¹⁵³ Bu ortam ise bize kültürel hafızaya yönelik veriler sunar.

20. yüzyılda kültürel hafıza araştırmaları, özellikle kökenleri 1920'lere dayanan iki gelenekle kendini göstermektedir: Maurice Halbwachs'ın *mémoire* kolektifi ile ilişkili sosyolojik çalışmaları ve Aby Warburg'un Avrupa'daki görüntü hafızasına ilişkin sanat tarihi ilgisi (Bildgedächtnis). Halbwachs ve Warburg, kültürel hafıza fenomenine bir isim (sırasıyla "kolektif" ve "sosyal" hafıza) veren ve bunu modern bir kültür teorisi çerçevesinde sistematik olarak inceleyen ilk kişiler olarak bilinmektedir.¹⁵⁴

Kültürel hafızanın çıkış noktasını anlamak için öncelikle hafızanın yaygın olan iki türüne değinmek gerekmektedir: Bireysel ve kolektif hafıza. Bireysel ve kolektif hafıza birbiriyle karşılıklı etkileşim içindedir. Aleida Assmann'a göre (2006), bireysel hafızamız, kişisel olarak kendi yaşadıklarımızdan çok daha fazlasını içermektedir. Bu bakımdan birey, içinde yaşadığı topluluğun parçası olmasının sonucu aile, toplum, devlet ve kültürle etkileşim halindedir. Bireysel hafıza, bireysel deneyimlerin, kişilerarası ilişkilerin, sorumluluk duygusunun ve kendi kimliğimizin imajının

¹⁵³ Terence M. Eastwood, "Reflections on the Development of Archives in Canada and Australia", **Archival Documents: Providing Accountability Through Recordkeeping**, eds. Sue McKemmish and Frank Upward (Melbourne: 1993): 27'den aktaran Terry Cook, "Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts", **Archival Science**, 1 (2001): 3

¹⁵⁴ Astrid Erll, "The Invention of Cultural Memory: A Short History of Memory Studies", **Memory in Culture** (London: Palgrave Macmillan, 2011), 13.

yapıldığı şeylerdir.¹⁵⁵ Yaşadığımız çevre ve deneyimlediğimiz her şey bireysel hafızamızda yer tutmaktadır.

Halbwachs'ın bireysel hafızayla ilişkili ön plana çıkardığı sav, sosyal koşulların bireyin hafızasını etkilediği üzerinedir. Hafızanın bireysel olduğunu ancak toplumsal olarak oluştuğunu ve bu toplumun bireylerin hafızasına etki ettiğinden bahsetmektedir. Halbwachs'ın bu açıklamasının özellikle vurucu olan kısmı toplumsal olarak nasıl hafızamızın inşa edildiğidir. Çünkü hafızaya açıklık getirirken Halbwachs, sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamadığımızı, aynı zamanda başkalarının anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırladığımızı belirtmektedir.¹⁵⁶ Bu da çevremizde örgütlenen sosyal yapıların/olayların bireysel hafızamızı doğrudan etkileyebileceğini göstermektedir. Ancak burada Halbwachs'ın bireysel ve kolektif hafıza arasında yaptığı net ayrıma değinmek gerekmektedir:

“...bireysel olan, çeşitli grupların ortak belleğinin mekânı olarak toplumsal bellekle kurulan benzersiz ilişki ve bu ilişkilerin her birinin kendine özgülüğüdür. ...bireysel olan sadece algılardır, anılar değil. Çünkü ‘algılar vücudumuzla sıkı ilişki içindedir’, anılar ise kaçınılmaz olarak ‘içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncesinden kaynaklanmaktadır.’”¹⁵⁷

Dolayısıyla, bireysel ve kolektif hafıza birbirlerinden anı ve algı olarak ayrılmaktadır. Halbwachs'a göre, “bireysel bellek, öznel deneyimleri işlemek ve sosyal bir kimlik oluşturmak için dinamik bir araçtır ve toplumdan tamamen yalıtılmış bir bireyin hafızası oluşamaz” der.¹⁵⁸

Halbwachs'ın sosyal bilimlerde sık sık inceleme konusu olan kolektif hafıza kavramı, bir grubun veya bir topluluğun bireylerinin geçmişleriyle ilgili ortak düşüncelerinin veya yaşanmışlıklarının paylaşılmasını ifade etmektedir. Örneğin, ailesel kuşaklar sosyal düzeyde ayırt edilemez olsa da sosyal kuşaklar (X, Y, Z kuşakları gibi), ortak olaylarla paylaşılan deneyimin yanı sıra devam eden kendine has bir temalaşma söylemiyle farklı bir profil kazanmaktadırlar.¹⁵⁹ Bu süreçte, iletişim ve sosyal çerçeve

¹⁵⁵ Aleida Assmann, *age*, 212.

¹⁵⁶ Jan Assmann, *age*, 40.

¹⁵⁷ Jan Assmann, *age*, 41.

¹⁵⁸ Aleida Assmann, *age*, 214.

¹⁵⁹ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Trans. Lewis A. Coser (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 22.

önem kazanır; çünkü hafıza, kuşaktan kuşağa Halbwachs’a göre iletişim kanalıyla aktarılır ve toplum, hafıza ve hatırlamanın merkezidir.

Buraya kadar ele alınan bireysel ve kolektif hafıza’da, yaşanmışlıklar, bireysel ve ortak deneyimlere vurgu yapılmıştır. Diğer taraftan birbirleriyle etkileşim içinde olan bu iki kavramın ortaya çıkardığı kültürel hafıza kavramı söz konusudur. Tarihi meseleler ve kişiler, kolektif hafızanın bir parçasıdır ve bize belirli anları hatırlatmaktadırlar. Jan Assmann, bu anları figürler üzerinden nasıl hatırladığımızla ilgili sınıflandırmalar yapmıştır. Bunlar; zaman ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık ve tarihin yeniden kurulması şeklindedir.¹⁶⁰ Bu üçüyle hafıza tekrar işlemektedir.

Temsil ve sembollere dayalı kültürel hafızayı -ki bu hafıza, sosyal ve politik hafızayla bütünleşiktir- müzelerde, kütüphanelerde, anıtlarda, eğitim ve araştırma kurumlarında gözlemlemek ve çözümlemek mümkündür. Sosyal hafıza, tarihsel olayların kendi yaşamları içindeki bireyler tarafından nasıl algılandığı ve hatırlandığıyla ilgilenen sosyal psikologlar tarafından incelenmektedir. Politik hafıza ise politik eylem için düzenlenmiş olan ideolojinin oluşumunu ve kolektif kimliklerin rolünü tartışan siyaset bilimciler tarafından araştırılmaktadır.¹⁶¹

Son otuz yılda arşivleme pratiklerindeki teknolojik ve teorik dönüşümler, “yanlış hafıza sendromu” nun ortaya çıkmasıyla birlikte hafızanın ve buna bağlı hatırlamanın doğruluğu ve tarafsızlığı konusunda bir karara varma sürecine gelmiştir. Bu durum, 1980’lerde, psikoterapide hafıza kurtarma için kullanılan tekniklerin sağlam olmadığının anlaşılmasıyla dikkat çekmiştir. Bireysel hatıraların doğruluğunun sorgulanması aynı zamanda tarih olarak inşa edilen ve temsil edilen hatıralara güvensizlikle de ilgilidir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, geleneksel ataerkillik, emperyalizm ve sömürgecilik anlatılarının uygulanabilirliğine meydan okumuş ve bu durum marjinalleşmiş gruplar ve toplumlar tarafından çağrılan ve geliştirilen tarihin yeniden değerlendirilmesiyle ispatlanmıştır.¹⁶² Buna Edward Said’in Batıyı eleştirdiği *Oryantalizm* (1987) kitabı örnektir. Bu kitapla Said, hafıza ve hatırlamanın

¹⁶⁰ Jan Assmann, *age*, 42-46.

¹⁶¹ Aleida Assmann, “Memory, Individual and Collective”, **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**, ed. Robert E. Goodin, Charles Tilly (New York: Oxford University Press, 2006), 216.

¹⁶² Joan Gibbons, **Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance** (London and New York: I. B. Tauris, 2007), 4.

göreceliğini ve farklı açılardan değerlendirilmelerinin tarihin akışına nasıl etki ettiğini bize göstermektedir. Bu bakımdan arşiv de kolektif hafızanın tekrardan kurulmasına olanak tanımaktadır. Çağdaş sanat ve hafızada yer alan tarihin yeniden yorumlanmasının sonucu yirminci yüzyılın ikinci yarısı, tarihin göreceliği yaygın olarak tanınmıştır ve bu durum hafızayı, onu çevreleyen kültürle hayati bağlarını koruyabilecek bir şey olarak tercih edilmesine yol açmıştır.¹⁶³ Böylelikle, arşivler hem sanat hem hafıza için bir araştırma, tartışma ve sorgulama alanı sağlamıştır.

3.1.2. Hafıza Kurumları: Müze, Koleksiyon ve Arşiv İlişkisi

Sanat eserleri, sadece hafızanın üretimi ve temsili için bir araç olarak hizmet etmemektedir; aynı zamanda müze ve galeri gibi kurumlar da hafızanın yerleri olarak hizmet etmektedir.¹⁶⁴ Kurumlar ve sosyal grupların hafızası bireylerin hafızasından farklıdır. Bu bakımdan müzeler ve arşiv kurumları, halihazırda varolan semboller, metinler, imgeler, törenler ve anıtlar gibi işaretler aracılığıyla kendilerine hafıza inşa etmektedirler. Fransız tarihçi Pierre Nora, hafıza mekanlarını bayramlar, anıtlar, anma törenleri, müzeler vb. olarak tanımlamıştır. Nora, hafıza mekanlarını kendiliğinden bir hafıza olarak görmemektedir. İnsanlar tarafından bilinçli olarak oluşturulan arşivlerin, muhafaza edilen yıl dönümlerinin, düzenlenen derneklerin, konuşma ritüellerinin tasdik etme duygusuyla yapıldığını ifade etmektedir.¹⁶⁵

Necat Keskin, insanlar tarafından inşa edilen bu hafıza mekanlarını “yapay” ve “dışsal” hafıza mekanları olarak görmektedir. Hafıza mekanları, kendiliğinden hafızanın olmayışından, içinde yaşanacak hafıza ortamlarının bulunmayışından kaynaklanan, artık olağan olmayan, yaşanmayan, giderek yok olan şeyleri kayıt altına alma ihtiyacıyla ortaya çıkmaktadır.¹⁶⁶ Birey, bu hafıza mekanlarıyla kendini içinde yaşadığı topluluğun parçası olarak hissetmekte, bir ulus bilinci oluşturmakta ya da bir ulusu tanımaktadır.

Müzeler, arşivler ve kütüphaneler gibi yapılar hafıza kurumları olarak güçlü bir metafora sahiptirler. Christian Dupont’a göre, bu kurumların “geçmişi hatırlamamıza

¹⁶³ Huyssen, *age*, 6.

¹⁶⁴ Gibbons, *age*, 118.

¹⁶⁵ Nora, *age*, 12.

¹⁶⁶ Necat Keskin, “Bellek Mekanları Olarak Kent Müzeleri ve Diyarbakır Örneği”, **Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar** (İstanbul: KÜY, 2017), 155.

ve anlamamıza yardımcı olan daha iyi bir gelecek yaratmak için” var olduklarını söylemektedir.¹⁶⁷ Bu görüşler ışığında arşiv ve müzelerin varoluşunun, bilgiyi ve mevcut birikimi korumanın temel işlevine sahip olduğunu ve bu işlevle geleceği kurgulayabilecekleri bir platform sağladıklarını söylemek mümkündür. Hem arşivler hem de müzeler, koleksiyonu inşa etme, seçme, sınıflama, organize etme ve etkinleştirmenin yollarını aramaktadırlar. Müzeler, hafıza mekanları arasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Müzeler, topluma en yüce inanç ve değerleri aşılacaktır.¹⁶⁸

Arşivin müzedeki konumu, koleksiyonun müzedeki konumuyla benzerdir. Arşivler, müze ve galerilerdeki koleksiyonlar gibi birden fazla yazarın ve önceki sahiplerinin mülkiyetinden oluşmaktadır. Ancak arşivlerin, koleksiyonlar gibi sergilenmesi ya da yorumlanması bir zorunluluk değildir.¹⁶⁹ Arşivler, bugün halka açık hale getirilerek kültür politikaları gereği ideolojik nedenlerle tarihi tekrardan değerlendirmek veya sanatla ilişki bir geçmişi, bağlamı ya da durumu açıklamak için kullanılmaktadır.

Arşiv, en temelde somut belirli bir alana dair veriler sunmaktadır. Bu verileri sunan arşiv malzemeleri, birisinin -örneğin bir küratörün- yorumu, sergisi veya metni olarak henüz yazılmamıştır; ancak yazılmaya hazır ve söylemsel bir alandır. Bu görüşün amacı "yaratıcı değişimin doğası, kamusal arşivlerin işlevi ve kamu alan geleceğiyle ilgili merak ve tartışmaya teşvik etmek" konusunda bilgilendirmektir.¹⁷⁰

Müze ve kurumsal eleştiriyile ilgili tartışmalar geliştikçe ve sanatçı küratöre, sanatçı arşivciye dönüştükçe arşivin kendi kural ve ilkeleri olmasına rağmen arşiv sanat söylemiyle ilişkilendirilmiştir.¹⁷¹ Müze, arşiv ve koleksiyon bir arada hafızanın işlemlerini mümkün kılmaktadır.

Müze'deki nesnenin durağanlığı ve hafıza aracılığıyla inşa edilen kimlik kimi sanatçılara göre birbirleriyle çelişmektedir. Christian Boltanski, müzelerde nesnelerin

¹⁶⁷ Christian Dupont, "Libraries, archives, and museums in the twenty-first century: Intersecting missions, converging futures?", *A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, 8, 1 (2007): 13.

¹⁶⁸ Carol Duncan ve Alan Wallach, "Evrensel Müze", *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce*, çev. Renan Akman (İstanbul: İletişim, 2012), 50.

¹⁶⁹ Breakell, 2008, 5.

¹⁷⁰ Breakell, 2008, 5.

¹⁷¹ Breakell, 2008, 2.

korunmasıyla ilgili durumu bu bakımdan problemli bulmaktadır. Bir bardağın müze vitrininde sergilenmeye başlamasıyla işlevini yitirdiğini ve imaja dönüştüğünü ifade etmekte; vitrinde sergilenen bardağın varoluş nedeninin ortadan kalktığını ve kimliğini yok ettiğini ileri sürmektedir.¹⁷² Gelecek kuşaklara aktarmak için korunan hafıza nesnesinin işlevini yitirip sadece bir görsele dönüşmesi nesnelerin önemi hakkında başka tartışmaları gündeme getirmektedir.

Ilya Kabakov'ın 1988'de gerçekleştirdiği *Asla Bir Şey Atmayan Adam* (Çöp Adam) isimli enstalasyonu hafızamızla ilgili nesnelerin önceliği ve önemi üzerine düşündürücü bir örnektir (Şekil 4). Enstalasyon, bir odanın içini kaplamakta; içindeki malzemelerin düzenlenme ve sunum şekliyle de bir nevi müzeyi andırmakta ve nesneleri o şekilde sunmaktadır. Enstalasyonun sergilendiği odanın her yerinde, sayısız kâğıt, paçavra, boş kutular, kavanozlar, paketler gibi “çöp” öğesinin cam vitrinlerde yer aldığı görülmektedir. Duvarlarda asılı özel karton standları yapıştırılmıştır. Her şey en küçük ayrıntısına kadar numaralandırılmış, etiketlenilmiş ve sınıflandırılmıştır.¹⁷³ Bu çalışmada, bir karakterin ömrü boyunca her şeyi biriktirmesine ve bunları sınıflandırma çabasına tanık olunmaktadır. Bu tanıklık bize, hafızamızda her şeyin önemli olduğuna dair veriler sunmaktadır. Ancak diğer taraftan her şeyi biriktirmenin verdiği doluluk, çöp olan ve olmayan arasındaki sınırın kaybolması kişide boğukluk yaratmaktadır.¹⁷⁴ Arşivci Sue Breakell, arşivlemeyle her şeyi biriktirme tutkusu ve bu tutkudaki sınırların belirsizliğini kapitalist düzenin bireyde yarattığı belirsizlik ile eş tutmaktadır. Bu tutkuda, neyin önemli olduğu belirsizdir.

¹⁷² Kynaston McShine, **The Museum as Muse: Artists Reflect** (New York: Museum of Modern Art, 1999), 91.

¹⁷³ İlya & Emilia Kabakov, “The Man Who Never Threw Anything Away”, <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/> [10.01.2019].

¹⁷⁴ Merewether, **age**, 35.



Şekil 4: Ilya Kabakov, “Asla Bir Şey Atmayan Adam”, 1995

“The Man Who Never Threw Anything Away”, Ilya ve Emilia Kabakov, (The Garbage Man), <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/#lg=1&slide=5> [10.01.2019].

Arşivler, sosyal yapılardır. Kökenleri, yöneticilerin, hükümetlerin, işletmelerin, derneklerin ve onları kuran ve sürdüren kişilerin bilgi ihtiyaçlarına ve sosyal değerlerine dayanmaktadır. Arşivdeki kayıtların niteliği değişime açık olmasının yanı sıra bu kayıtların kullanımı ve onları koruma işlevi, iktidarla hep ilişkili olmuştur. Arşiv kayıtlarında yapılan tarihsel araştırmalar "depolanan bilgilerin alınması değil, aynı zamanda geçmiş durumlarla ilgili bir iddiayı ortak bir kültürel anlayış çerçevesinde bir araya getirmesidir."¹⁷⁵ Arşiv, koleksiyon ve müze, kültürel ve

¹⁷⁵ Joan M. Schwartz and Terry Cook, “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”, *Archival Science*, 2 (2002): 3.

kolektif hafızanın korunmasına ve işlev kazanmasına olanak tanımakta ve bu bakımdan içeriğinde barındırdığı doküman ve nesnelerle toplum için önem kazanmaktadır.

3.2.Arşive Yönelim: Arşivin Dönüşümü ve Çağdaş Sanatta Hafıza Kavramı

Arşivin temel işlevi, günümüzde yalnızca tarihi bilginin, hafızanın ve gerçeklerin korunmasıyla sınırlı değildir. Arşivi farklı disiplinlerde, yönlerde ve alanlarda kullanmak geleneksel arşiv kavrayışını değiştirmiştir. Geleneksel arşivler, bir yer, organizasyon veya aileye ilişkin tarihsel kayıtların bir koleksiyonudur ve tarihi kayıtların tutulduğu bir yerdir.¹⁷⁶ Arşiv artık yalnızca bir yerde tutulmamaktadır, aynı zamanda kamu yararına da sunulmaktadır. Pek çok kurum, kendi arşivlerini halka sunmaya, koleksiyonlara açık erişim sağlamaya ve arşivin aktif kullanıldığı sergi yapmaya başlamıştır. Arşivini açan bazı kurumlara; “Birleşmiş Milletler Savaş Suçları Komisyonu Arşivi”, “Vatikan’ın Gizli Arşivleri” ve “BBC Ses Efektü Kütüphanesi” örnektir.¹⁷⁷ Koleksiyonunu halka açan kurumlara, “Metropolitan Sanat Müzesi”, “Chicago Art Institute”, “Washington DC. National Art Gallery” ve “Tate” örnektir.¹⁷⁸ Son olarak, arşivin aktif olarak kullanıldığı Van Abbemuseum’daki *Living Archive* sergisi ve Tate Britain’nin arşiv galerisindeki geçici sergileri buna örnektir. Kurumlardaki bu gelişmelerin yanı sıra teknolojik gelişmeler de arşivi bir adım öteye taşımıştır. Arşiv, 1990’lardan önce fiziksel bir ortamda kağıt belgelerin arşivlenmesi sürecine dayanırken, bugün dijital bir ortamda dijital kayıt tutma sistemleri tarafından arşivlenmektedir.

¹⁷⁶ Breakell, 2008.

¹⁷⁷ Bkz. “Opening of the United Nations War Crimes Commission Archive at the Wiener Library”, Ehri, <https://www.ehri-project.eu/opening-united-nations-war-crimes-commission-archive-wiener-library> [10.10.2018]; Nick Squires, “Vatican throws light on history as it opens secret archives”, <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandhollysee/8970986/Vatican-throws-light-on-history-as-it-opens-secret-archives.html> [10.10.2018]; “Over 16.000 Sound Effects Made Available For Free From BBC Library”, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/bbc-library-sound-effects-available-free-search-a8319586.html> [10.10.2018].

¹⁷⁸ Lioc Tallon, “Introducing Open Access at the MET”, <https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2017/open-access-at-the-met> [10.12.2017]; Deena ElGenaidi, “Art Institute of Chicago Offers Thousands of Free, High- Resolution Images”, <https://hyperallergic.com/467497/art-institute-of-chicago-offers-thousands-of-free-high-resolution-images/> [10.12.2017]; “NGA Images”, https://images.nga.gov/en/page/show_home_page.html [11.10.2018]; “Collections of Digitised Archive Items”, <https://www.tate.org.uk/art/archive/collections> [11.10.2018].

Dijitalleştirilmiş arşiv, nesnenin özgünlüğü ve benzersizliği hakkında birçok tartışma başlatmıştır. Arşivin kaynağını ve içeriğini ortaya çıkarmak daha da önem kazanmıştır. Sanat tarihçisi Hal Foster'ın 1996 tarihli “Müzesiz Arşiv” makalesi, sanatın röprodüksiyonla dönüşümünde sanat yapıtının aurasının nasıl ortadan kalktığını gösteren Walter Benjamin'in 1935 tarihli “Mekanik Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı çalışmasından yararlanarak sanat yapıtları ve onların elektronik imajları arasındaki ilişkiyi tartışmaktadır.¹⁷⁹ Foster'a göre, elektronik arşiv sanat eserinin aurasını yok etmemektedir aksine onu arttırmaktadır. Foster, arşivi kazı alanı değil inşaat alanı olarak tanımlamaktadır. Foster'ın arşiv hakkındaki görüşüne ek olarak, sanat tarihçisi Emma Barker ve sanat teorisyeni Andre Malraux'un benzer bakış bakış açıları vardır. Malraux mekanik yeniden üretim için sadece orijinalliği aşındırmaz; aynı zamanda onu inşa eder demektedir. Barker için, sanat eserinin aurası röprodüksiyon yoluyla çoğalır ve kaybolmaz.¹⁸⁰

Arşivin dijital dönüşümünün yanı sıra diğer önemli bir nokta, arşivin ardındaki düşüncenin ne olduğu, arşivin neden tekrar tekrar yorumlandığı ve arşiv hakkında ne bilmediğimizdir. Arşiv teorileri bu tür sorgulamalar için farklı bakış açıları sunmaktadır. Arşiv kuramcıları Michel Foucault ve Jacques Derrida, arşivleri iktidar yeri olarak görmektedir; arşiv sessizliklerinin sorgulama için uygun bir konu olduğu ve kayıtların eksikliğinin pasif boşluklardan ziyade olumlu ifadeler olarak görülmesinin daha fazla kabul görmeye başladığını vurgulamaktadırlar. Arşivlerin sessizliğinin bugün olumsuz olduğu düşünülmektedir. Arşivlerin farklı yorumlanmasını sağlayan daha fazla ses içermesi gerektiği yaygın olarak kabul edilen bir görüştür.

Sanat pratikleri olarak arşivlemeye, belgelemeye ve belgeye olan ilgi son 30 yılda artmış, arşiv bilimine ve arşivlere yönelik çalışmalar disiplinlerarası bir yaklaşım içinde ele alınmaya başlanmıştır. Bu disiplinlerarası yaklaşım, “arşivsel dönüşüm” ifadesiyle bilimsel çalışmalarda yer bulmaktadır. Arşivleme stratejileri -toplama, saklama, kataloglama, organize etme, arama, geri alma ve yeniden sunma stratejileri - arşiv stratejileri- son yarım yüzyıl boyunca çağdaş sanat içerisinde geniş çapta

¹⁷⁹ Foster, 2002.

¹⁸⁰ Foster, 2002, 9; **Contemporary Cultures of Display**, ed. Emma Barker (New Haven and London: Yale University Press, 1999).

tartışılmış ve belgelenmiştir.¹⁸¹ Sosyal bilimler alanından akademisyenler, sanat tarihçileri, küratörler ve sosyologlar, arşiv, hafıza ve sanat ekseninde yapılan sanat pratiklerini incelemiş, bunları arşiv teorileriyle analiz etmiş ve bunun üzerine yeni bakış açıları sunmuşlardır.¹⁸²

Arşiv uygulamaları, son 20 yılda küratörlerin, arşivcilerin ve müze yöneticilerinin çağdaş sanat alanına yansıyan sergi uygulamalarında daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Sanat ortamında bu açılımı ve dönüşümü desteklemiş birtakım çalışmaları örneklendirmek gerekirse;

- Hal Foster’ın 2004 yılında yayınladığı ve arşiv sanatını, genellikle kaybolan veya yerinden edilmiş, fiziksel olarak mevcut olan tarihsel bilgileri ele alan bir janr olarak ele aldığı çalışması *An Archival Impulse* (Arşiv İtkisi),
- Whitechapel’in 2006 yılında başlattığı felsefi ve eleştirel metinleri derleyerek çağdaş sanattaki çeşitli temaları ele alan *Documents of Contemporary Art* (Çağdaş Sanatın Belgeleri) kitap serisi,
- Okwui Enwezor’un 2008 yılında gerçekleştirmiş olduğu arşiv belgelerini yapıtlarda kullanan sanatçılardan oluşan “Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art” (Arşiv Ateşi: Çağdaş Sanatta Belgenin Kullanımı) isimli sergi

etkili olmuştur.

Arşivsel dönüşümle ilgili olarak antropolog ve tarihçi Ann Stoler, arşivlerin sadece bilgi edinme yerleri olmadığını bilgi üreten yerler olduğunu vurgulamaktadır.¹⁸³ Stoler’in arşive bakışı bu bakımdan Foster’la benzer noktalardadır. Akademisyen ve Küratör Cheryl Simon ise arşiv sanatında ve sanat eleştirisinde yaşanan son gelişmeler, kurumun temsili siyasetinden çok, arşiv uygulamasının maddi yönlerine vurgu

¹⁸¹ **Lost in the Archives**, ed. Rebecca Comay (Toronto: Alphabet City Media, 2002); Sven Spieker, **The Big Archive: Art from Bureaucracy** (Cambridge: Massachusetts, MIT Press, 2008); Okwui Enwezor, **Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art** (New York: International Centre for Photography, 2008); Martyn Jolly, “Big Archives and Small Collections: Remarks on the Archival Mode in Contemporary Australian Art and Visual Culture”, **Public History Review**, 21 (2014): 60-80.

¹⁸² Foster, 2002, 9; **Contemporary Cultures of Display**, age.

¹⁸³ Ann Stoler, “Colonial Archives and the Arts of Governance”, **Archival Science**, 2, 1-2 (2002): 90.

yapmalarıyla ayırt edildiklerini ifade etmektedir.¹⁸⁴ Arşivin, maddi değer açısından kıymeti ve yönü ön plana çıkmaktadır.

Arşivsel dönüşüm, psikoloji, felsefe, politika, sosyoloji, dilbilim gibi çeşitli disiplinler içinde gerçekleşmektedir: Bu alanlarda arşiv, sadece tarihsel belgeler olarak değil toplum için de önem taşıyan belgeler olarak daha eleştirel bir teoride gelişmiştir.¹⁸⁵ Böylelikle arşivciler, farklı perspektiflerden arşive bakabilmektedir. Arşivci Sue Breakell, *Perspectives: Negotiating the Archive* (Perspektifler: Arşivi Tartışmak) isimli makalesinde arşiv belgelerinin tek bir anlamı olmadığını, yarattığı izi takip edebileceğimizi ancak şuan ve gelecek anlamını sabitlemenin mümkün olamayacağını ifade etmektedir.¹⁸⁶ Arşivsel belgelerin yorumlanması sonucu ortaya çıkan anlatılar, tek bir sonuca götürmediği gibi incelendiği disiplinle beraber ya da inceleyen kişiye göre farklılaşmaktadır.

Unutmak ve hatırlamak, çağdaş sanattaki ana temalardandır. Kamusal alanda ve politik meselelerde tartışmalı bir konu haline gelmiştir. Örneğin; ulusal gelenekler (milli ve dini bayramlar, törenler, zaferler vb.), holokost hafızası veya ‘gerçek ve uzlaşma’ gibi. Hafıza, gelişen bir miras endüstrisi biçiminde, boş zaman kültürümüz içinde bile bizi işgal etmektedir.¹⁸⁷ Bu şekilde bir hafıza paylaşımının, internet, televizyon, radyo, sinema ve fotoğrafçılığın icadından önce olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir. Teknolojinin gelişmesi ve kitle iletişim araçlarıyla yayılan enformasyon, kolektif hafızamızda hem unutmayı hem de hatırlamayı hızlandırmaktadır.

20. yüzyıl sanatı, arşiv ve hafıza kullanımını çeşitli yollarla yapmıştır ve günümüz sanatında pek çok konu gündeme gelmiştir. Spieker’a göre (2008), Marcel Duchamp’ın hazır-yapımlarının *anemic archive*’ı (cansız arşiv) ve savaş sonrası sanatçılar Susan Hiller ve Gerhard Richter tarafından yapılan El Lissitzky’nin “Gösteri

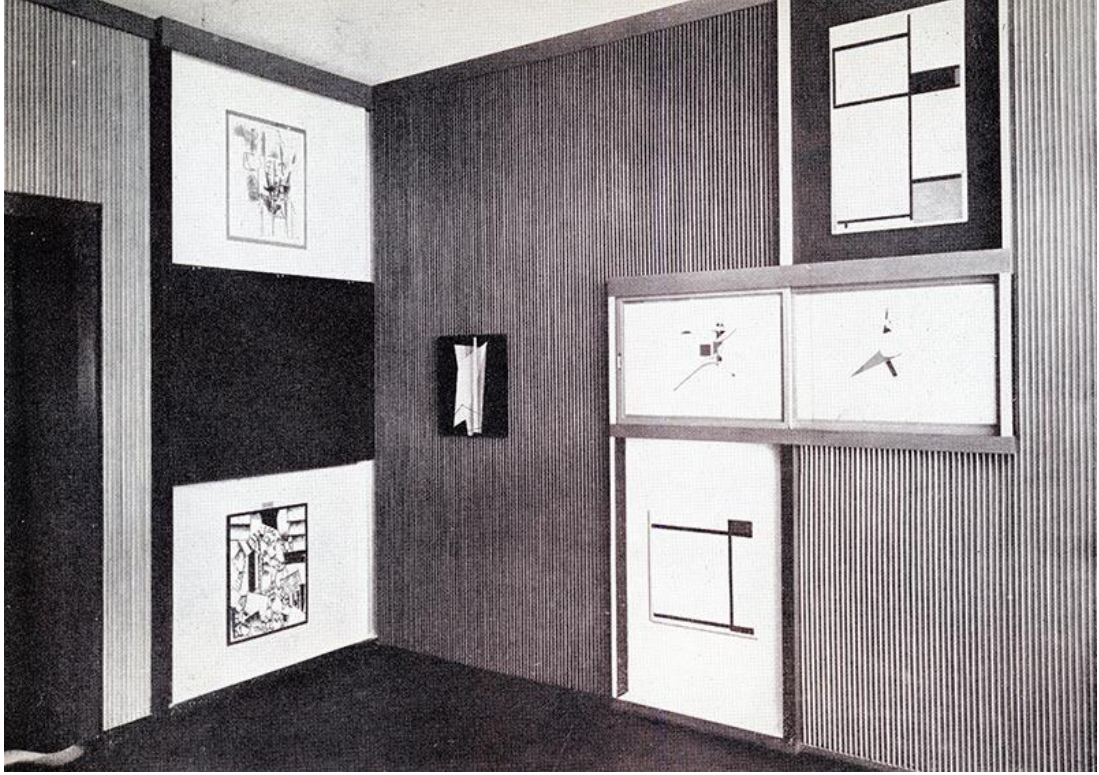
¹⁸⁴ Cheryl Simon, “Introduction: Following the Archival Turn”, **Visual Resources**, 18 (2002): 101.

¹⁸⁵ Louise Craven, “From Archivist’s Cardigan to the Very Dead Sheep: What are Archives? What are Archivists? What do they do?”, **What are Archives? Cultural and Theoretical Perspectives: A Reader** (New York: Ashgate, 2008), 14.

¹⁸⁶ Breakell, 2008, 2.

¹⁸⁷ Astrid Erll, **Memory in Culture**, Trans. Sara B. Young (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 1.

Odaları”nın (Şekil 5) fotoğraf derlemeleri arşivin çeşitli kullanımlarına örnek teşkil eden çalışmalardan bazılarıdır.¹⁸⁸



Şekil 5: El Lissitzky, “Gösteri Odaları”

“El Lissitzky’s “Cabinet of Abstraction”, SOCKS, <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/> [10.09.2018].

3.2.1. 1960’lardan itibaren Çağdaş Sanat, Hafıza ve Arşiv

Ortaçağ üzerine uzmanlaşmış Fransız tarihçi ve yazar Jacques Le Goff *History and Memory* (Tarih ve Hafıza) isimli kitabında belgenin toplumlar üzerindeki önemine şu şekilde vurgu yapmaktadır: “Belge, nesnel ve masum bir ham madde değildir fakat geçmiş toplumun hafıza ve gelecek üzerindeki gücünü ifade etmektedir: Belge, kalandır”.¹⁸⁹ Bu bakış açısının bizi taşıdığı noktalardan biri; Avrupa merkezli sanat tarihi modelinde yaşanan kriz ve bir geleneğin sonu olduğudur; diğeri ise, günümüzde merkezileştirilmiş sanatın kendini ve içinde bulunduğu toplumu varetme şeklidir.

¹⁸⁸ Spieker, **age**.

¹⁸⁹ Jacques Le Goff, **History and Memory**, Transl. Steven Rendall and Elizabeth Claman (New York (NY): Columbia University Press, 1992), xvii.

İlkini bir örnek’le açıklayacak olursak; Brezilyalı araştırmacı, küratör ve Profesör Priscila Arantes, *Memories of The Future: The Use of Archive Material in Contemporary* (Geleceğin Hafızası: Çağdaş Sanatta Arşiv Malzemesinin Kullanımı) (2014) isimli makalesinde Avrupa-Batılı bakış açısının evrensel bir kültür olarak görülmesinin tarihin doğrusal algılanmasından ileri geldiğini ifade etmektedir. Batı toplumunda 19. yüzyıl sonundan 20. yüzyılın ilk yarısına kadar etkisini sürdürmüş olan modernizm de bunun göstergesidir. Ancak farklı -özellikle Avrupa Batı modeliyle ele alınamayacak- kültürlerin varlığının fark edilmesiyle bu doğrusallık çürütülmüştür.¹⁹⁰

Sanat alanında belgenin ve belgemenin önem kazanması 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir ve buna yol açanlar da sanatçıların yönelimleri ve pratikleridir. Bu dönemde, Avrupa’da ve tabii ki Dünya’da yaşanan siyasi meselelerle maruz kalınan hafıza kaybı, sanatın kurumsallaşmasıyla sanat ortamındaki güç ilişkilerinin artan baskısı, sanatçıların belgeye yönelmelerine ve eleştirel pratiklerin gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur.

Sanat tarihçi, yazar ve küratör Charles Merewether’e göre, sanatın 1960’lardan bu yana dünyadaki en önemli gelişmelerinden biri arşive dönüştür. Merewether arşivi ‘Bireysel ve paylaşılan hatıraları ve tarihçeleri hatırladığımız ve tekrar ziyaret ettiğimiz görüntü, nesne, belge ve izlerin bağları’ olarak niteler. Arşiv, görsel kültürün tarih, hafıza, tanıklık ve kimlikle ilgili araştırmalarının merkezinde yer almaktadır.¹⁹¹ 1960’lı yıllardan itibaren, sanat müzeleri ve kurumlarının arşivleri, çağdaş sanat üretiminin tanıklık ve kimlikle ilgili pratiklerine belgelerle destek olmaya başlamıştır.

Arantes, sanat yapıtını arşiv belgeleri ve kayıtlarına indirgemeyi değil, “arşivleme” çalışmasını çağdaş sanat ortamının işlevsel ve ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmeyi mesele olarak görmektedir.¹⁹² Buradan iki anlam çıkmaktadır: Biri, arşiv bir araç olarak sanat pratiklerinde kullanılmaktadır. Diğeri ise sanat yapıtının geçmişle

¹⁹⁰ Priscila Arantes, “Memories of The Future: The Use of Archive Material in Contemporary Art”, **Art Research Journal**, 1, 1 (2014), 107.

¹⁹¹ Merewether, **age**.

¹⁹² Priscila Arantes, “Contemporary Art, the Archive and Curatorship: Possible Dialogues”, **Curator The Museum Journal**, 61, 3 (2018): 451.

kurduğu bağ, onu arşiv malzemesi haline getirmemekte ama arşivleme pratiğinin bir parçası kılmaktadır.

1960'lar bilgi çağının başladığı bir dönemdir ve hem teori hem de uygulama açısından çağdaş dokümantasyon stratejileri için zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda, küresel olarak bireysel ve kolektif kimliklerin doğrudan baskıcı devlet aygıtlarıyla çatışmasıyla ortaya çıkan önemli bir siyasi değişim dönemidir. Yeni küresel iletişim teknolojileri, baskıcı durumlarda, devlet gücüyle daha büyük mesafelerde karşılaşılan deneyimlerin paylaşıldığı bir ağa yardımcı olma potansiyeline sahip görünmektedir.¹⁹³ Bu hususta, pek çok sanatçı günlük hayat konularıyla ilgilenen, izleyicinin deneyimiyle veya kurumların politik olarak eleştirisiyle uğraşan işler yapmıştır; dokümantasyon bu amaca hizmet etmiştir ve temel bir strateji olmuştur.

Sanatın eleştirel pratiği de bünyesine alması ise, 19. yüzyılda meydana gelen sanatta kurumsallaşma ve 20. yüzyılda modernizmle birlikte sanatın ve sanat piyasasının kurumsallaşmasına karşı avangard hareketlerin görülmesi etkili olmuştur. Sanat alanında 1960'lardan itibaren sanatın dili kavramsallaşmaya başlamıştır. Mecralar arası melezlikler ve daha özgür ifade kanalları ortaya çıkması, sanatın farklı disiplinlerden beslenmesine olanak tanımıştır. 1960'larda kavramsal işler üreten sanatçılar, artan bir şekilde belgeyi sanat eserinde bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Sanatçıların belgeleme amaçları siyasi gerilim bölgelerinde tanıklık ve tanık olmanın önemine işaret etmektedirler.¹⁹⁴ 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında, birçok sanatçı eleştirilerini müze ve galeri gibi kültürel ve sanat kurumlarının hegemonyası, ilkeleri ve etkinliklerine yöneltmiştir.¹⁹⁵ Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher ve Robert Smithson kurumlara yönelik eleştirileriyle ön plana çıkan sanatçılardandır. Bu dönem kurumsal eleştirinin ilk dalgası olarak bilinmektedir.

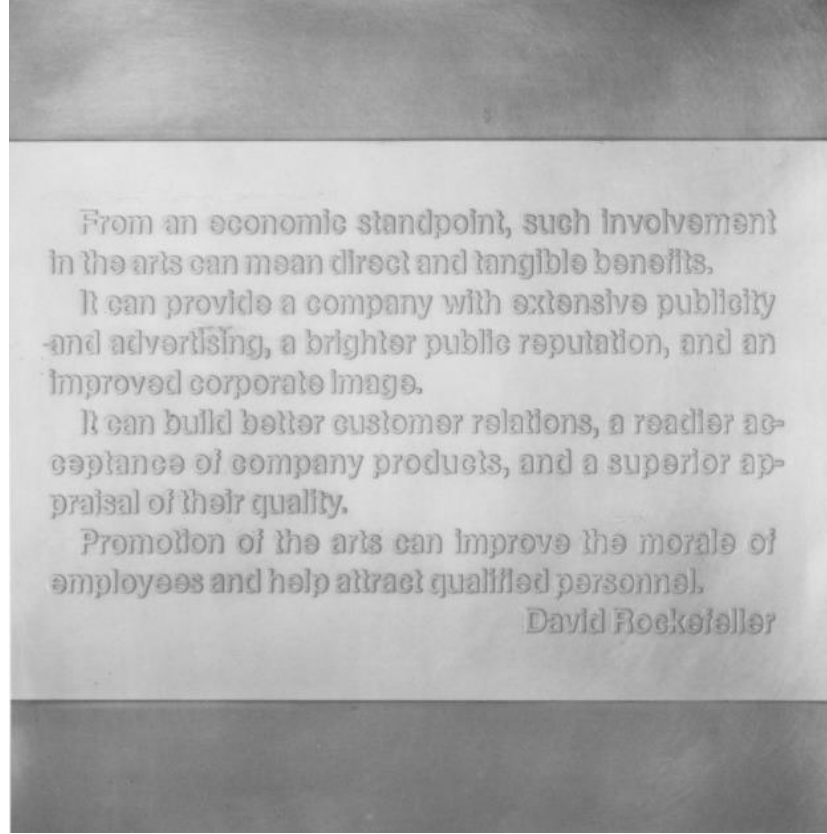
Kurumsal eleştiri pratiğiyle ön plana çıkan sanatçılardan Hans Haacke, 1960'ların sonlarında kavramsal dili siyasallaştırmaya başlamıştır. İlgilendiği konuları tartışmak

¹⁹³ Christian Berger & Jessica Santone, "Documentation as Art Practice in the 1960s", **Visual Resources**, 32, 3-4 (2016): 202.

¹⁹⁴ Jane Blocker, **Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony** (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

¹⁹⁵ Hito Steyerl, "The Institution of Critique", **Art and Contemporary Critical Practice- Reinventing Institutional Critique**, ed. Gerald Raunig and Gene Ray (London: Man Fly, 2009), 14.

için kendine özgü bir arşivleme stratejisi benimsemiştir. Haacke'nin 1975 yılında yapmış olduğu *On Social Grease* (Sosyal Yağ Üzerine) isimli çalışması, şirket yöneticileri ve önemli sanat dünyası figürlerinden alıntılar gösteren alüminyum üzerine monte edilmiş fotogravürlü 6 plakadan oluşmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: Hans Haacke, David Rockefeller, 1975

Hans Haacke, "On Social Grease", **Art Journal**, 42, 2 (1982): 141.

Haacke'nin *On Social Grease*'te, David Rockefeller'ın 20 Eylül 1966 tarihinde Ulusal Endüstri Konferansı Kurulu'na yaptığı "Kültür ve Kurumun Sanata Desteği" başlıklı konuşmasından alıntılardığı söz şudur:

"Ekonomik açıdan bakıldığında, sanata bu şekilde dahil olmak doğrudan ve somut faydalar anlamına gelebilir. Geniş bir tanıtım ve reklamcılık, daha parlak bir kamu itibarı ve daha iyi bir kurumsal imaja sahip şirket sağlayabilir. Daha iyi müşteri ilişkileri kurabilir, şirket ürünlerini daha iyi kabul ettirebilir ve kalitelerinin üstün bir değerlendirmesini yapabilir. Sanatın tanıtımı çalışanların moralini yükseltebilir ve nitelikli personel çekmeye yardımcı olabilir."¹⁹⁶

¹⁹⁶ Hans Haacke, "On Social Grease", **Art Journal**, 42, 2 (1982): 141.

David Rockefeller, Modern Sanat Müzesi başkan yardımcısı, kurucu ortak ve direktörü, Chase Manhattan Banka şirketi başkanı ve genel müdürüdür.¹⁹⁷ Haacke'nin çalışmasındaki plakalar, müzelerin ve şirketlerin arasındaki değiş tokuş sistemine ilişkin görüşleri ve sanatın özel sektördeki önemine vurgu yapmaktadır.

Michael Asher ise farklı bir şekilde kurumları eleştirmektedir. Asher'ın 1970 yılında yapmış olduğu Gladys K. Montgomery'deki enstalasyonu, müzeye mimari bir müdahalesidir. Asher, herhangi bir nesne ve ekipman kullanmadan müze içinde ışık ve sesin girişini keşfetmeyle ilgilenmiştir. Müze alanını kesişen iki üçgenle yeniden yapılandırmıştır. Bu şekilde izleyici, dar bir koridordan geçmeye çalışmaktadır (Şekil 7).¹⁹⁸



Şekil 7: Michael Asher, Installation at Gladys K. Montgomery, Art Center at Pomona College, 1970

James Voorhies, **Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968** (Cambridge: The MIT Press, 2017), 37.

Sanat pratiği olarak belgeleme 1970'lerde ve sonrasında daha da karmaşıklılaşarak derinleşmiş ve yaygınlaşmıştır; kurumsal eleştiri ve alana özgü sanat için kilit bir destek olarak hizmet etmiştir. Birçok sanatçı, Haacke'nin, Asher'ın ya da Buren'nin yanı sıra Batı'da 1960'lı yılların kavramsal araştırmalarıyla uyumlu işler üretmişlerdir;

¹⁹⁷ age.

¹⁹⁸ James Voorhies, **Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968** (Cambridge: The MIT Press, 2017), 32.

Douglas Huebler, Ilya Kabakov ve Goshka Macuga bunlardan birkaçıdır. Bu sanatçıların belgeleri sanatsal pratikleri için bir yöntem olarak veya belgeyi sanat yapıtı için boya, tuval gibi bir araç olarak kullandıkları görülmektedir.¹⁹⁹ Bugün, hem *The Atlas Group* (Atlas Projesi, 1989-2004) projesini kuran Walid Raad ve Arap dünyasının fotoğraf tarihini arşivleyen Akram Zaatari gibi sanatçılar, hem de sanat kurumları -Tate'nin arşiv galerisi ve MoMA'nın arşiv sergileri- belgeleri aktif şekilde kullanmaktadırlar. Böylece kurumlarının daha az bilinen yönlerini ve koleksiyonunu, kurumun tarihini ve ardındaki hikayeleri arşivler aracılığıyla keşfetmek için bir platform sağlamaktadırlar.²⁰⁰

Kurumsal eleştiri, sanat sistemindeki sermaye, küreselleşme ve gücü eleştirerek 1980'lerde daha da genişlemiş bir kapsama sahip olmuştur. Bu ikinci dalganın sanatçılarından bazıları Renee Green, Christian Philipp ve Andrea Fraser'dir. Andrea Fraser ve küratör Simon Sheikh, bugün her iki kurumsal eleştiri dalgasının da sanat kurumunun bir parçası olduğunu vurgulamaktadırlar ki daha sonra kurumların yaptıkları sergiler bunu doğrulamaktadır.

1990'larda sanat galerileri ve müzelerdeki küratörler ve yöneticiler, eleştirel tartışmalarda moda olmuş olan “kurumların sadece bir sorun değil aynı zamanda bir çözüm olabileceği”ni de gösteren kurumsal eleştiriye odaklanmıştır. Kurumsal eleştiri, zamanla sanat kurumlarının küratörlük sürecinin bir parçası olmuştur. Louisiana Müzesi'nde *NowHere* (Şimdi Burada, 1996) sergisi, küratöryel süreçte kurumsal eleştirel düşünceyi içermektedir.²⁰¹ Haacke'nin çalışmaları gibi bu tür sergi ve söylem temelli sanat pratikleri, arşivlerle, görsel materyallerle, sosyal ve politik konularla bir araya gelerek sergi formatlarını etkilemiştir.

1990'lı yıllarda aynı zamanda arşivler ve kayıtlarla ilgili akademisyenler, bilimsel ve tarihsel bir yaklaşımdan işbirlikçi ve çapraz disiplinli araştırmaları ve araştırma projelerini geliştirmeyi mümkün kılan sosyal bilimler modeline doğru hareket etmeye

¹⁹⁹ Breakell, 2008.

²⁰⁰ Tate, “Archive Gallery”, <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/archive-gallery> [15.02.2019]; MoMA, “Archives Exhibitions”, <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibitions> [15.02.2018].

²⁰¹ Jens Hoffmann, “A Plea for Exhibitions”, *Mousse* 24 (2010), <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-plea-for-exhibitions-2010/> [10.02.2019].

başlamışlardır.²⁰² Böylece, arşivin diğer disiplinlerle olan etkileşimi artmış ve yeri sağlamlaşmıştır.

Sanatçıların tekil çıkışlarının yanı sıra bu dönemde, uluslararası çağdaş sanat bienallerinin sanat dünyasına girdiği ve yeni bir soluk getirdiği de gözlemlenmektedir. Türkiye’de sanat ortamını etkileyen İstanbul Bienali, Avrupa’da da sanat ortamını etkileyen Venedik, Manifesta ve Documenta gibi bienaller artık dünyanın her yerinde gerçekleştirilmekte ve güncel sanatın takip edilmesine olanak sağlamaktadır. Avrupa’da bu bakımdan ön plana çıkan, ancak, arşivleme ve arşivle ilişkili sanat pratiklerinin yer aldığı ve önem kazandığı büyük ölçekli ve köklü bienaller Documenta, Manifesta ve Venedik’tir. Bu bienaller, hükümetler tarafından desteklenmektedir ve bu destek, organizasyona, projelere, halkla ilişkiler faaliyetlerine (reklam ve tanıtıma) harcanmaktadır.²⁰³ Bunların yanı sıra Avrupa’nın Atina, Floransa, Helsinki ve Oslo gibi pek çok şehrinde de bienaller düzenlenmektedir.²⁰⁴

1895 yılında kurulmuş ve ilk bienal olan Venedik bienali, halka açık bir park olan Giardini’de bulunan ve şimdi otuz daimi milli pavyon ve daha küçük geçici yapılara ev sahipliği yapmaktadır. Bienalin ilk yıllarında ağırlıklı olarak Avrupa sanatına yer verildiği görülmektedir ancak sergi şu anda Güney Amerika, Afrika, Asya ve Orta Doğu’daki ülkeleri de kapsamaktadır. Venedik Bienali, çağdaş sanatla ilgili “tarihsel arşiv”e sahiptir ve 1895 yılından bu yana bu arşiv bienalin etkinliklerini belgemekte, kataloglamakta, korumakta, geliştirmekte ve gelecek kullanımlar için hazır tutmaktadır.²⁰⁵

Venedik bienali bünyesinde gerçekleştirdiği etkinliklerde genellikle arşiv ve hafızaya yönelik çalışmalar yapmaktadır. 2012 yılında *Archives and Exhibitions* (Arşivler ve Sergiler) konulu uluslararası bir konferans düzenlemiştir. Konferans, David Chipperfield’ın küratörlüğünü yaptığı 13. Uluslararası Mimarlık Sergisi - Ortak

²⁰² Elizabeth Shepherd, “Archival Science”, *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3rd ed. (Boca Raton, FL and London: CRC Press, 2010), 190.

²⁰³ Charlotte Bydler, *The Global Artworld, Inc.: Figura Nova Series 32* (Stockholm, Sweden: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004), 157, 244-245.

²⁰⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. “Directory of Biennials”, Biennial Foundation, <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/> [10.02.2019].

²⁰⁵ Historical Archives of Contemporary Arts, <https://www.labiennale.org/en/asac> [10.02.2019].

Alan'da arşivlerin kullanımından esinlenilmiştir.²⁰⁶ 2013 yılında ise *Fragments of Memory From The Historical Archives of La Biennale* (Bienal'in Tarihsel Arşivlerinden Gelen Hafıza Parçaları) isimli bir sergi düzenlenmiştir. Serginin küratörlüğünü, Görsel Sanatlar Bölümü Müdürü Massimiliano Gioni yapmıştır. Sergi, 1895'ten 1999'a kadar süren bir zaman çizelgesinde, seçim, kurumun uzun ve karmaşık tarihini sadece sanatçılar ve küratörlerin yaşam, organizasyon ve Uluslararası Sanat Sergisine katılımıyla ilgili bazı bölümleri sunmaktadır. Karşılıklı ilişkilerin görünür olduğu görseller, sanatçıların elle yazılmış mektupları, fotoğraflar, gazete kupürleri vb. materyallerden oluşan koleksiyon sergide görülmektedir. Sergi, özellikle hatırlama üzerinedir. Bienal tarafından hazırlanan ve sanatçılar tarafından bağışlanan çizimler, baskılar, fotoğraflar ve posterlerle zenginleştirilmiştir.²⁰⁷

Avrupa'da yaşanan siyasi ve toplumsal meseleler sanatın seyrini doğrudan etkilemiştir. Örneğin, Avrupa'da savaş öncesi modernizmin sergilerde yaygın yer bulması bu mirasın korunmasına yönelik bir çıkış olmuştur. Bu aynı zamanda geçmişe dönük bir hafıza yoklamasıdır. Venedik Bienali'nin yanı sıra, dünyadaki modern ve çağdaş sanat için düzenli olarak gerçekleştirilen en önemli sergilerden biri olarak Documenta, merkezileşmiş sanatın ortak fikrini yansıtmaktadır. Documenta, sanat pratikleriyle ilişkili olarak arşivlerin kapsamlı kullanımlarının sunulduğu 1955 yılında Arnold Bode tarafından Almanya'nın Kassel şehrinde kurulmuştur. Her beş yılda bir uluslararası modern ve çağdaş sanat sergileri düzenleyen Documenta'nın etkinlikleri arşivin sanatla kurduğu ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Documenta'nın başından itibaren tarihsel ve belgesel/rekonstrüktif bir yaklaşımı olmuştur ve sanatsal grupların gelişimini takip etmek bakımından sanat tarihi için önemli veriler sunmuştur. Merkezci Batı sanat tarihinde kendilerine yer edinmiş ve Documenta'daki seyri takip

²⁰⁶ International Conference "Archives and Exhibitions",

<https://www.labiennale.org/en/asac/activities/international-conference-archives-and-exhibitions>

²⁰⁷ "AMARCORD. Fragments Of Memory From The Historical Archives Of La Biennale. Exhibition From The Collections Of ASAC – Historical Archives Of Contemporary Arts Of La Biennale Di Venezia", Bienal Foundation, <http://www.biennialfoundation.org/2013/05/amarcord-fragments-of-memory-from-the-historical-archives-of-la-biennale-exhibition-from-the-collections-of-asac-historical-archives-of-contemporary-arts-of-la-biennale-di-venezia/> [15.06.2018].

edilebilen sanat akımları; Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Blauer Reiter, Fütürizm ve Pittura Metafisica'dır.²⁰⁸

Documenta etkinliği, çağdaş sanattaki gelişmeleri takip eden, gösteren ve belgeyen bir etkinlik olmasının yanı sıra Alman sınıfının geçmişle barıştığını ve uygarlaştığını göstermek için de bir araçtır. Documenta'nın "Nazi diktatörlüğü döneminden sonra, Alman kamu yaşamını uluslararası moderniteyle bağdaştırmak ve aynı zamanda kendi başarısız Aydınlanmasıyla yüzleşmek niyetiyle" kurgulandığı ifade edilmektedir.²⁰⁹ Documenta 1-3'ü gerçekleştiren sanat tarihçi Werner Haftmann, Documenta'nın ilk amacını şöyle açıklamıştır: "Uluslararası ilişkileri tekrar geri kazanmak ve evde olduğu gibi uzun süredir kesik olan bir sohbeti tekrar başlatmak için bir girişimdir". Haftmann aynı zamanda serginin didaktik bir yönünün olduğuna da değinir: "Genç nesil ve onların takip ettikleri sanatçılar, şairler ve düşünürler göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır".²¹⁰ Documenta'nın ortaya çıkışındaki bu öncelikler, çağdaş sanatın da bu etkinliğe dâhil edilmesine neden olmuştur.

Documenta, 20. yüzyılın ilk yarısında sanatsal pozisyonunu almak için olanaklarının ne olduğunu araştırmak ve genç Alman sanatının uluslararası sahnede oynayabileceği rolü belirlemek için Documenta 1'i, Alman ve diğer Avrupalı sanatçıların bir araya geldiği ilk Savaş sonrası forum olarak kurgulamıştır. 1972 yılından itibaren her etkinlik için sanat yöneticisi seçilmiş ve her sergi yeniden tasarlanmıştır. 14. son sergisini 2017'de düzenlemiş olan Documenta, günümüze kadar çeşitli sergilerinde arşiv ve hafızayla kurduğu ilişki üzerinden sık sık gündeme gelmiştir. Bu bakımdan özellikle Documenta 9 ve 13 ön plana çıkmaktadır.

1992 yılında gerçekleştirilen Documenta 9, kolektif hafızaya yapmış olduğu vurguyla ön plana çıkmaktadır. Documenta 9 kataloğunun girişinde sanat yöneticisi Jan Hoet, "mekânların belgeseli; topografyası her şeyi bir arada tutan çerçevedir" demektedir. Kendine özgü atmosferi sayesinde, her mekân belirli bir temayı temsil etmektedir; örneğin, Fridericianum, Documenta 9'u "tarihin yeri, aydınlanma, kültürel güç ve bir tiyatro yeri" olarak tanımlamıştır. Fridericianum'daki Zwehrenturm'de Hoet, Jacques-

²⁰⁸ "Documenta", Biennial Foundation, <http://www.biennialfoundation.org/biennials/documenta/> [10.02.2019].

²⁰⁹ age.

²¹⁰ age.

Louis David, James Ensor, Paul Gauguin, Alberto Giacometti, Joseph Beuys, Barnett Newman ve James Lee Byars'ın müzelerden ödünç aldığı ve bunu yaparken, ilk gerçekleştirilen Documenta etkinliğine benzer bir şecere sunduğu eserlerle Documenta 9'un "ortak hafızasını" kurmuştur.²¹¹

2012 yılındaki Documenta 13 'ün direktörü Carolyn Christov-Bakargiev *100 Notes-100 Thoughts* (100 Not - 100 Düşünce) başlıklı bir proje başlatmıştır: çeşitli disiplinlerden uluslararası yazarların yazmış olduğu bir dizi defterden oluşmaktadır. Bunlar; ekonomik ve politik teori, sanat, psikoloji, antropoloji, şiir, bilim, dil ve edebiyat çalışmaları ve felsefe alanlarındandır. Documenta 13, arşiv ve araştırmaya dayalı projeleri ve aynı zamanda sanat, siyaset, edebiyat, felsefe ve bilim, aynı zamanda resim, heykel, fotoğraf, film, performans, yerleştirme ve ses gibi daha geleneksel medyumlara da dahil deneyimleri içermektedir.²¹²

Yirminci yüzyılın sonlarında bienallerde çarpıcı bir artış görülmektedir ve 2007'ye kadar, Liverpool Bienali, São Paulo Bienali ve Körfez'deki Sharjah Bienali dahil olmak üzere dünya genelinde elli civarı bienal mevcuttur. Büyük ölçekli uluslararası sanat sergilerindeki bu patlama, uluslararası sanat alımlarındaki finansal büyümeyi de yansıtmaktadır.²¹³ Bu sergilerin yanı sıra isminden sık sık söz ettiren 20. yüzyılın ikonik sergilerinden 1969 yılındaki İsveçli küratör, sanat tarihçi ve sanatçı Harald Szeemann tarafından küratörlüğü yapılan İsviçre'nin Bern şehrinde gerçekleştirilen *When Attitudes Become Form – Works, Concepts, Processes, Situations, Informations* (Tavırlar Biçime Dönüşünce – İşler, Kavramlar, Süreçler, Koşullar, Enformasyon) sergisi ve Hollanda'da *Sonsbeek 71* sergisi sanatta ve sergilemede yeni eğilimleri ve dönüşümleri göstermesi bakımından sanat tarihi yazımında ön plana çıkmaktadır. Szeeman'ın *When Attitudes Become Form* sergisi modern sanatın düşüşünü tescillemesi bakımından önemlidir.²¹⁴ Sergilere ve sanat kurumlarına sanat tarihsel olarak artan ilgiyle birlikte, belgeler, özellikle de sergi belgeleri yakın geçmişe dair anlayışımızda kritik bir rol oynamaktadır.

²¹¹ Documenta IX, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix [10.02.2019].

²¹² Gerd Ludwig Photography, <https://www.gerdludwig.com/stories/documenta13> [15.02.2019].

²¹³ Bkz. Jeannine Tang, "Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Münster", **Theory, Culture and Society** 24, 7-8 (2007): 247.

²¹⁴ Fulya Erdemci, "Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek", **Modern ve Ötesi 1950-2000** (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2007): 259.

3.2.2. 2000'lerden itibaren Çağdaş Sanat, Hafıza ve Arşiv

Ortak yaşantılara, paylaşımlara ve kültürlere dayanan kolektif ve kültürel hafıza kavramları, arşivlerin aktif olarak sergi üretimine katılımıyla birlikte sanat ortamında sanat üretimleri dışında farklı açılımlar sağlamışlardır. Bu açılımlar, sanat alanında hafızanın arşivler aracılığıyla tekrar canlandırılmasıyla toplumsal travmalar, bastırılmış duygular ve tabular için bir tartışma veya uzlaşma alanını görünür kılmıştır.

Arşiv uygulamaları, son 20 yılda, küratörlerin, arşivcilerin ve müze yöneticilerinin çağdaş sanat alanını etkileyen sergi uygulamalarında daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Yaygın örneklerden iki tanesi, Küratör Okwui Enwezor'un 2008'de düzenlediği *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Arşiv Ateşi: Çağdaş Sanatta Belgenin Kullanımı) isimli sergisi ve küratör Carolyn Christov-Bakargiev'in 2012 yılında Documenta 13 için düzenlediği sergidir.²¹⁵ Enwezor, sergide arşiv belgeleri kullanan sanatçıların çalışmalarına yer vermiş ve Bakargiev de arşivle ilgili sanatçıların ve arşivin kapsamlı bir kullanımını sunmuştur.

Arşiv malzemelerinin yorumlanması, bu belgelerin küratörler, akademisyenler ve kurumlar tarafından nasıl ele alındığına göre değişmektedir. Mesela, Hans Haacke'nin Van Abbemuseum yöneticisi Rudi Fuchs'a yazdığı mektup (1980), 2007'de *Living Archive* serisinin bir sergisi olarak gerçekleştirilen *Where are you standing with your art, my colleague?* (Sanatınla nerede duruyorsun, meslektaşım?) için kurum tarafından kullanılmıştır. Bir sergiye böyle bir belgenin eklenmesi, müze müdürüne karşı yazılan mektubun içeriğinden dolayı sanat kurumları için devrimci bir harekettir. Eleştirel mektubunda Haacke, Fuchs'un Alman tarihiyle ilgili resme ilgisini eleştirel bir yorum yapmadan sunmasını eleştirmektedir. Bu mektup aynı zamanda, 2012 yılında kurumsal eleştiriye ilişkin akademik makalelerde de incelenmiştir.²¹⁶ Bu örnek, sadece kurumlarda belgenin sergi pratiklerine nasıl dahil olduğunu göstermemektedir aynı zamanda kurumsal eleştirinin nasıl kurumsallaştığını da göstermektedir. 2000'lerde

²¹⁵ "How the Art World Caught Archive Fever", Artspace, 2014, https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976 [13.11.2018].

²¹⁶ John A. Tyson, "Institutional Critique Goes Global: Hans Haacke and the Large-Scale", the New Institutions" Graduate Student Conference, 7 April 2012, San Diego.

sanatçıların belgeyle ilişkili sanat pratiklerinin kurumların sergi pratiğine dönüşümüne de örnek teşkil etmektedir (Şekil 8).

New York, 27. Juli 1980 005.
5 AUG. 1980

Lieber Rudi,

kurz vor meiner Abreise nach New York fand ich im SPIEGEL Deinen Angriff auf die deutschen Kunstkritiker zur Entlastung von Baselitz und Kiefer. Du kannst Dir denken, daß mir viele der von Dir zitierten Schreiber, deren Artikel zum deutschen Pavillon in Venedig ich nicht gelesen habe, seit langem zuwider sind, und daß mich der Streit, wer denn nun an Stelle von Kiefer und Baselitz die Bundesrepublik hätte vortreten sollen, völlig kalt läßt.

Damit ist aber für mich der Fall Kiefer/Baselitz - und nehmen wir der heiligen Dreifaltigkeit willen noch Lüpertz hinzu - nicht erledigt. Schon lange hätten wir beide uns darüber einmal unterhalten sollen. Aber es ergab sich nie die richtige Gelegenheit. So schreibe ich Dir nun. Und weil es ein deutsches Problem ist, schreibe ich Dir auf deutsch.

Aus Gesprächen mit deutschen Künstlern und Künstlern aus anderen Ländern, die in Eindhoven ausgestellt haben, und die Dich schätzen, weiß ich, daß auch für sie - jenseits von potentielltem Neid - Deine Vorliebe für K&B schwierig zu verdauen ist.

Daß die Malweise der drei in Liebermann, Slevogt, Corinth und Kokoschka, im deutschen Expressionismus, dem abstract expressionism und seinen diversen europäischen Pendants ehrwürdige Vorläufer hat, und daß Lüpertz darüberhinaus auch bei Picasso und Max Ernst und den halbabstracten Nachkriegsmalern der deutschen Provinz Anleihen macht und kaum Neues bietet, ist recht lästig. Aber bei näherem Hinsehen ist das von zweitrangiger Bedeutung. Was mich und meine Kollegen und anscheinend auch die deutschen Kritiker so erregt, sind die weltanschaulichen Inhalte und Implikationen, die wir in diesen kolossalen Malmaschinen und den Äußerungen ihrer Autoren zu erkennen glauben.

Es wundert Dich sicher nicht, wenn ich Dir und anderen Apologeten nicht folgen kann, wenn sie "Motive" lediglich als Vorwand für eine reine MALEREI, was auch immer das sein mag, darstellen, oder wenn sie in Kiefers Fall die Faszination mit dem persönlichen Drama seine ideologischen Hintergründe und potentiellen Folgen völlig überschen läßt. Ja, es ist mir nicht geheuer, wenn da für eine Kunst Ehrfurcht gefordert wird, die uns angeblich mit universellen künstlerischen Werten kommunizieren läßt, die allein in ihr selber ruhen: Malerei als Religionersatz und Erlösungselixir.

Ich frage mich, was ich wohl von einem Ausspruch halten soll wie "Die Umkehrung des Motivs gab mir die Freiheit, mich mit malarischen Problemen auseinanderzusetzen" (Baselitz). Feiert da die gute alte Tante "l'art pour l'art" fröhliche Urständ, der man seit langem ihre inhaltliche und ideologische Unschuld nicht mehr glaubt? Oder ist es schlicht ein Beispiel für Adornos "Jargon der Eigentlichkeit"? Aber wie ist es dann mit dem "deutschen" Gruß in Venedig? Ist da auch etwas

Şekil 8: Hans Haacke'nin Rudi Fuch'a Mektubu, 1980

"Yaşayan Arşiv: Hans Haacke", SALT, <https://saltonline.org/media/files/864.pdf> [25.06.2018].

Arşivleme pratiğinin sanatsal pratiğe dönüşümüne, Polonyalı sanatçı Goshka Macuga'nın sanatsal üretim süreci bir diğer örnek olarak dikkat çekmektedir. Sanatçı, çalışmalarını gerçekleştirmeden önce hikayeler oluşturmak için arşivleri incelemektedir. Sanat pratiğinde, diğer sanatçıların eserlerini sergileyerek veya eser içeren müze dolapları oluşturarak küratöryel stratejiler kullanmaktadır. Sanatçının ilk büyük sergisinin araştırması için Zacheta National Gallery tarihi temel oluşturmuştur. Polonya'da ayrıntılı incelediği sanat kurumları, politika ve halk ilişkisi içinde ortaya

çıkardığı Maguca sergisi *İsimsiz* ile 1989 sonrası ülkedeki farklı gayri resmi sansür vakalarına odaklanmıştır (Şekil 9).²¹⁷



Şekil 9: Goshka Macuga, "Untitled" Exhibition, 2011

Goshka Macuga, "Untitled", <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/goshka-macuga-bez-tytulu> [20.12.2018].

Arşiv, sanatçıların sanat pratiklerinin yanı sıra değişen küratöryel niyetleri ve yeni kurumsalcılık faaliyetlerinin rollerini sunmak için de kullanılmaktadır. Bu niyetler, 1990'ların açık, yaratıcı, esnek ve deneysel küratör figürüne benzemektedir. "Yeni Kurumsalcılık" teorisi, 1990'ların ortasından 2000'lerin başlarına kadar, çoğunlukla orta ölçekli, kamu tarafından finanse edilen çağdaş sanat kurumlarının yapılarını yeniden düzenlemek ve alternatif tanımlamak için çaba gösteren bir dizi küratöryel, sanat eğitimi ve yönetsel uygulamalardır. Yeni kurumsalcılığa yakın bir noktada duran sanat kurumları; üretim yeri, araştırma alanı ve tartışma alanı olarak "topluluk merkezi, laboratuvar ve akademi arasında aktif bir alan" olarak işlev görmektedir.²¹⁸ Örneğin, 2003 yılında Kunstverein München, üç tartışmalı sergiyi ele aldığı ve bu

²¹⁷ "Goshka Macuga", Frieze, <https://frieze.com/article/goshka-macuga-1> [10.01.2019].

²¹⁸ Kolb and Flückiger, *age*, 6-17.

sergilerdeki küratörlerin rolünü incelediği *Telling History: An Archive and Three Case Studies* (Tarihin Anlatılması: Bir Arşiv ve Üç Durum Çalışması) konulu bir proje yapmıştır. Bu sergide, sosyal angajmanlı sanat pratikleriyle Kunstverein München tarihi arasındaki arabuluculuk, katılım ve diyalog ön plana çıkmıştır. Sanat kurumlarında yapılan bu tür sergiler, yeni kurumsalcılıkla örtüşen yaklaşımları ortaya koymaktadır.

Günümüz sanat kurumları, diyalog aktiviteleri sunan, seminerler, konferanslar, atölye çalışmaları, sanatçı ve küratör tartışmaları ve sergilerden oluşan kendi projelerinde radikal ve kritik görünmektedir. *Radical Museology* (Radikal Müzecilik) adlı kitabında Bishop şöyle diyor: "...müzenin daha radikal bir modeli şekillenmektedir: daha deneysel, daha az mimari olarak belirlenmiş ve tarihsel anımla daha politikleşmiş bir etkileşim sunmaktadır".²¹⁹

Çağdaş sanat kurumları ve arşiv arasındaki ilişki, sanat yapıtları veya diğer kültürlerle ilgili arşiv malzemelerini sunmaktadır ve sadece belgeleri kullanan insan hakları gibi diğer disiplinlerden farklılaşmaktadır. Çağdaş sanat kurumlarındaki arşiv, çatışma sonrası hükümetlerde insan hakları ihlallerinin faillerini yargılamak için kritik bir işleve sahip değildir.²²⁰ Ancak, insanları sorgulamaya ve düşünmeye zorlayarak kimlik, travma, tanıklık, kolektif hafıza ve cinsiyet gibi kritik sorunları yeniden değerlendirmek için tartışmaya yönelik açık bir alan yaratabilmektedir. Böylece, bazen kışkırtıcı ve hegemonik olabilseler de çatışmayı önleme ve uzlaşma için bir araç haline gelebilmektedir. Örnek olarak, Hans Peter Feldmann'ın 2001 yılında yapmış olduğu '9/12 Front Page' isimli provokatif çalışması 'Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkımından bir gün sonra uluslararası gazetelerin ön sayfalarında yayınlanan haberlerden oluşmaktadır (Şekil 10). Bu çalışma Endevazor'un *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Arşiv Ateşi: Çağdaş Sanatta Belgenin Kullanımı)

²¹⁹ Bishop, *age*, 6.

²²⁰ Mutabakatta kurum arşivinin rolünün bir yönünü açıklamak için, Kamboçya mahkemeleri'ndeki Olağanüstü Odalarındaki (ECCC) rejimin insan hakları suistimallerinin faillerini yargılamak için kullanılan Khmer Rouge rejiminin belgesel kaydı bir örnektir. Daha fazla bilgi için Bkz. Tom Adami and Martha Hunt, "Reconciliation in Regions Affected by Armed Conflict: The Role of Archives", **Better Off Forgetting? Essays on Archives, Public Policy, and Collective Memory** eds. Cheryl Avery and Mona Holmlund, (Toronto: Toronto University Press, 2010), 211.

(2008) sergisinde gösterilmiştir. Çalışmanın vurguladığı nokta, tarihin şaşırtıcı görüntülerini sunarak kolektif hafıza ve travmaya vurgu yapmış olmasıdır.



Şekil 10: Hans Peter Feldmann, 9/12 Front Page, 2001

Hans Peter Feldmann, 303 Gallery, <https://www.303gallery.com/public-exhibitions/hans-peter-feldmann10?view=slider#6> [10.02. 2019].

Sözde demokrasi çağında, sosyo-politik meseleler ve çağdaş sanatta medya çeşitliliğinin ortaya çıkması, sanat kurumlarında arşivlere ve belgelere olan ilgiyi tetiklemiştir. Bu bağlamda, çağdaş sanata adanmış kurumlarda arşivlerin rolünün birçok yönü vardır. Foucault, “Tarih açısından, belgelerin artık erkeklerin yaptıklarını veya söylediklerini- geçmişte olanları- ve yalnızca izlerinin kaldığı şeyi yeniden inşa etme girişimi için kullanılmayacak kadar önemli olmadığını belirtmektedir. Bunun yerine tarih, belgesel dokusunun içindeki birimleri, toplulukları, bağlantıları ve ilişkileri belirlemeyi hedeflemektedir”.²²¹ Bunun bir örneği, İspanya'daki Museu D'Art Contemporani de Barcelona'da bir araştırma projesinin parçası olan 2005 yılında *Desacuerdos* (Anlaşmazlıklar) sergisidir (Şekil 11). Bu araştırma, yetmişli yıllardan

²²¹ Michel Foucault, “The Archeology of Knowledge”, *Social Science Information*, Vol. 9, No. 1 (1970): 175-185.

günümüze kadar İspanya özelinde sanatsal-kültürel tekilliklere dayanan tarihyazımına karşı bir model üreterek yeni haritalar ve anlatılar ortaya koymuştur.²²²



Şekil 11: "Desacuerdos" Sergi Görünümü, 2005

Valentin Roma, "A Critical Approach to the Project 'Desacuerdos'",
https://www.jstor.org/stable/10.1086/672026?seq=1#metadata_info_tab_contents [10.02.2018].

Çağdaş sanatta arşiv araştırmaları, çeşitli sorgulamalarla ilerlemektedir. Pek çok arşive yönelik çağdaş sanat çalışması genellikle küratöryel yaklaşımlar, sergi yöntemleri, müze uygulamaları, sanat uygulamalar, sanat tarihi, fotoğrafçılık ve film, dijital depo ve dönüşüm, bellek, postkolonyal ve postmodernist teoriler üzerine yoğunlaşmıştır. Tarihsel süreç içinde sanat pratiklerinde belgeleme, "bireysel hafıza, kolektif hafıza ve tanıklıkta fotoğraf" ve "küratörün, arşivcinin ve yöneticinin değişen rolü", çağdaş sanatta arşivin dönüşümü üzerine daha fazla araştırma sağlayan baskın konulardır. Bu konulara çıkış noktası sağlayan ön plandaki çalışmalar şunlardır: Michel Foucault'nun orijinal basımı 1969 yılında olan 2016 yılında Türkçeye *Bilginin Arkeolojisi* olarak

²²² MACBA Exhibition, "Desacuerdos". <https://www.macba.cat/en/exhibition-desacuerdos> [20.09.2018].

çevrilmiş kitabı, Jacques Derrida'nın 1996 yılındaki *Archive Fever: A Freudian Impression* (Arşiv Humması: Freudcu bir İzlenim) kitabı, Benjamin Buchloh'un 1999 yılında kaleme aldığı *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive* (Gerhard Richter'in Atlası: Anomik Arşivi) makalesi, Hal Foster'ın 2002 yılında yazdığı *Archive of Modern Art* (Modern Sanat Arşivi) isimli makalesi ve 2004 yılında kaleme aldığı *An Archival Impulse* (Arşiv İtkisi) makalesi, Küratör Okwui Enwezor'un 2008 yılında Uluslararası Fotoğraf Merkezinde (ICP) açılan *Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art* (Arşiv Ateşi:  a da  Sanatta Belgenin Kullanımları) sergisi, Sue Breakell'in 2008 yılında kaleme aldığı *Perspectives: Negotiating the Archive* (Perspektifler: Arşivi Müzakere Etmek) makalesi ve Nayia Yiakuomaki'nin 2009 yılındaki *Curating Archives, Archiving Curating* (Arşivlerin Kürasyonu, K rasyonun Arşivlenmesi)  n plana çıkmaktadır.

Son yıllarda yapılan çalışmalar ise  a da  sanatta arşivin durumu ve arşivle ilgili tartışma konuları hakkında bilgi sağlamaktadır. Arantes'in 2014 yılındaki *Memories of the Future: The Use of Archive Material in Contemporary Art* ( a da  Sanatta Arşiv Malzemesinin Kullanımı) makalesi, Alan Crookham'ın 2015 yılındaki *Curatorial Constructs: Archives in Fine Art Exhibitions* (Küratörlük Olu umları: Güzel Sanatlar Sergilerinde Arşivler), Emma Howgill'in 2015 yılındaki *New Methods of Analysing Archival Exhibitions* (Arşiv Sergilerinin Analizinde Yeni Yöntemler) makalesi ve Christian Berger ve Jessica Santone'nun 2016 yılında yazmış oldukları *Documentation as Art Practice in the 1960s* (1960'larda Sanat Pratiklerinde Belgeleme) son dönem yapılan akademik çalışmalardır. Bu çalışmaların hiçbirinde sanat kurumları özelinde arşivin kullanımı incelenmemiş sadece yer yer değinilmiştir.  a da  sanat kurumları tarafından arşivin kullanıma yönelik çalışmaların hem teorik hem uygulamada irdelemesini yapmak üzere aşağıda detayları verilen Avrupa'da L'Internationale vaka incelemesi değerlendirilmiştir.

3.3.Araştırma: Avrupa'da  a da  Sanat Kurumlarının Sergi Pratiklerinde Arşivin Kullanımı- L'Internationale Vaka İncelemesi

 a da  sanatta artan ilgi alanlarından biri, sanat kurumlarının düzenlediği sergilerle hafızaya dayalı tarihsel bilgiyi arşivlemek için yeniden değerlendirmek ve yeniden yorumlamaktır. Avrupa'da bu konuyla ilgili L'Internationale  rneklemi vaka incelemesi gerçekleştirilmiştir.

Görüşmelerden elde edilen veriler, çağdaş sanat kurumlarının, bilinen tarihi yeniden yorumlamak için arşiv tabanlı sanat sergileri düzenlediğini göstermekte; daha az bilinen tarihi ortaya koymakta, sanatçı, sanat eseri ve kurum arasındaki boşlukları doldurmakta; sanatçıların arşivleri ve arşiv temelli sanat eserleri sonucunda araştırma işlevlerinin bir çıktısı olarak ortaya çıktığı tespit edilmektedir. Avrupa’da gerçekleştirilen bu araştırma, arşiv tabanlı sergilerin yeni kurumsal faaliyetler ve kanonik sanat tarihi dışındaki yeni yorumlar için bir temel oluşturduğunu savunmaktadır.

3.3.1. Amaç

Bu çalışma, çağdaş sanat kurumlarının arşivi sergilerinde neden ve nasıl kullandıklarının daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmayı ve arşive dayalı bu sergilerin çağdaş sanat tarihi alanıyla ilişkisini belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, 4 ana araştırma sorusunun cevabı aranmıştır.

- (1) Arşiv materyallerinin çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde kullanılmasının sebepleri nelerdir?
- (2) Bu arşiv malzemelerinin kullanımı sergi geliştirme sürecini nasıl etkilemektedir?
- (3) Sergilerdeki arşiv malzemeleri çağdaş sanat tarihi alanında nasıl bir tartışmayı gündeme getirmektedir?
- (4) Çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde arşiv malzemelerinin kullanımının yeni kurumsalcılıkla ilişkisi nedir?

L’Internationale üyesi olan altı sanat kurumu, bu araştırma için örneklendirilmiştir.

3.3.2. Yöntem

Araştırmada karma yöntem kullanılmıştır. Literatür taraması, yarı yapılandırılmış görüşme sorularının hazırlaması ve görüşmelerden elde edilen bilgilerle karşılaştırmalı değerlendirme yapılmıştır. Sergilerin içeriği hakkında daha fazla bilgi almak için doküman analizi kullanılmıştır. Bu süreçte, kurumların sergilerini analiz etmek için sergi katalogları, sergi fotoğrafları, broşürler, basın bültenleri, davetiyeler, yazışmalar, mektuplar ve kurumların arşivlerindeki baskılar incelenmiştir. Son aşamada, sergi pratiklerinde arşivin konumuyla ilgili kurumların deneyimlerini ve algılarını anlamak için mülakat sonuçları incelenmiştir.

3.3.3. Görüşme Soruları

Hem arşiv temelli sergiler düzenleyen küratörler hem de kurumlarda arşivi yöneten arşivcilerle yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. SALT dışında diğer kurumlarla görüşmeler yüz yüze yapılmıştır. Aynı kurumlarla yapılan ikinci görüşmeler Skype üzerinden gerçekleştirilmiştir. Görüşülen kişilere, kurumun arşivlerinden veya diğer kurum arşivlerinden hazırladıkları sergilerle ilgili; ayrıca arşivleri, arşiv politikaları ve bunların kullanımının çağdaş sanat tarihi alanına katkısı hakkındaki düşünceleri hakkında genel sorular sorulmuştur (Ek 1).

3.3.4. Örneklem Seçimi

Avrupa Konfederasyonu, altı modern ve çağdaş sanat kurumundan oluşan L'Internationale örneklem olarak seçilmiştir. L'Internationale, birbirine bağlı arşivlere ve koleksiyonlara dayanan ortak bir miras kavramını savunmaktadır ve bu mirası, bireysel ve kolektif özgürleşme süreçlerinde aktif bir araç olarak görenleri bir araya getirmektedir. Bunlar:

Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Hollanda, 1936);

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barselona, İspanya, 1995);

Moderna Galerija (MG, 1947 + MSUM, 2011, Ljubljana, Slovenya);

Arte Reina Sofía Museo Nacional Centro (MNCARS, Madrid, İspanya, 1990);

Müze van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Anvers, Belçika, 1985);

SALT (İstanbul ve Ankara, 2011, Türkiye).

L'Internationale, günümüzde geleneksel seçkin münhasırlık, kapanma ve mülkiyet kavramlarına meydan okuyan yeni bir enternasyonalist modeli temsil etmektedir. Etik anlayışı, dayanışma ve ortaklık, farklılık ve muhalif olmanın değerlerine dayanmaktadır.

L'Internationale'in örnek olarak seçilme nedeni, tüm üye kuruluşlarının, sanatla ilgili arşiv uygulamalarının olmasıdır. Bazıları daha fazla, bazıları ise bu konuyla daha az ilgilenmektedir. Ancak *L'Internationale* aracılığıyla kurumlar arasında varolan diyalog, kurumların arşivle ilgili faaliyetlerini ve sergilerini etkilemektedir.

3.3.5. Veri Toplama

Araştırmada, 2018 yılında altı sanat kurumunun tamamıyla röportaj yapılmıştır. 1 – 16 Nisan 2019 tarihleri arasında ilk olarak, kurum personeline görüşme talepleri e-postayla gönderilmiştir. Görüşme protokolü, görüşmeden öncesinde yollanmış olup, ilgili sorular hakkında (küratörlük ve arşiv bölümlerine) görüşme yapılacak kişi bilgilendirilmiştir. Kurum adına görüşülen kişiler yalnızca deneyimlerini ve görüşlerini paylaşmakla kalmamış, aynı zamanda kurumlarının arşivlerini inceleme fırsatı da sunmuşlardır. Kurum ve kütüphanelerin arşivleri kullanılarak, 17 Nisan- 29 Haziran 2018 tarihleri arasında sergi ve kurumlarla ilgili veriler toplanmıştır.

3.3.6. Örneklem Tanımı

Araştırma örnekleme, L’Internationale üyesi olan altı modern ve çağdaş sanat kurumundan oluşmaktadır. L’Internationale, hiyerarşik ve merkezîyetçi olmayan bir uluslararasılık üzerine kurulu bir konfederasyon; yerel olarak köklü, küresel olarak birbirine bağlı kültürel araçlardan oluşmaktadır. Farklılıklar üzerinden yatay paylaşımlara değer veren bir sanat alanı önermektedir. Değişik coğrafyalardan yerel hikâyelerin birlikte okunabilmesi adına daha etkili araçlar ve yepyeni yöntemler sunmayı hedeflemektedir.²²³ Bu organizasyon esas olarak müzelere odaklanmaktadır. Ancak, üyelerden biri olan SALT, müze değil araştırmaya dayalı bir kültür kurumudur ve diğer tüm üyeler sanat müzesi statüsündedir. Her kurumun en az bir arşiv tabanlı sergisi vardır ve her biri yalnızca modern sanata değil, aynı zamanda çağdaş sanata da odaklanmaktadır.

Bu çalışma kapsamında; Van Abbemuseum tarafından gerçekleştirilen *Living Archive* (Yaşayan Arşiv) serisi (2005-2009); SALT’tan *O zamanlar konuşuyorduk* (2012, İstanbul ve 2013, Ankara); Moderna Galerija’dan *Interrupted Histories* (Kesintili Tarihler) (2006); Museu d’Art Contemporani de Barcelona’dan *Desacuerdos* (Anlaşmazlıklar) (2005); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tarafından *Not Yet. On the reinvention of documentary and the critique of Modernism* (Henüz Değil. Belgeselin Yeniden İcat Edilmesi ve Modernizm Eleştirisi Üzerine) (2015) ve Museum an Hedendaagse Kunst Antwerpen’den *The Collection XXXI – 5 Ensembles*,

²²³ L’Internationale, The Uses of Art, <https://saltonline.org/tr/534/linternationale?tag=45> [10.07.2018].

25 years M HKA (XXXI- 5 Topluluk, 25 yıl M HKA koleksiyonu) (2012-2013) incelenmek üzere seçilmiştir.

3.3.7. Bulgular ve Değerlendirme

Araştırma sonuçları, kurumların sergilerde arşiv kullanımının nedenlerini, kullanılan arşiv malzemelerinin sergilerin gelişim sürecini nasıl etkilediğini, arşiv temelli sergilerin bir tartışma başlatmasının çağdaş sanat tarihi alanına nasıl katkıda bulunduğunu ve arşiv materyallerinin sergilerde kullanılmasının yeni kurumsallığa nasıl tepki verdiğini göstermektedir.

Araştırma bulguları dört bölüme ayrılmıştır;

I. Çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde arşiv malzemelerini kullanma nedenleri

Kurumlarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, özellikle sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşivlerin kullanımının çeşitli nedenleri olduğunu ortaya koymaktadır. Birinci neden, arşivler çok önemli anlara, aktörlere ve olaylara dayanan yaygın olarak bilinen sanat tarihini yeniden yorumlamanın bir yolu olarak sergilerde kullanılmaktadır. Dört kurumdan görüşmeciler, arşivlerin sergilerde kullanılmasının insanlık, sanat, sanat yapıtları ve sanatçılarla ilgili olaylar arasındaki ilişkileri göstererek sanat tarihinin yeniden yapılandırılmasına olanak sağladığını belirtilmiştir. Katılımcıların sergilerde arşiv malzemelerinin kullanımının nedenleri hakkındaki cevapları, Foster'ın arşivi inşa alanı olarak görmesi fikrini ve Foucault'un tarihin belgesel dokusundaki ilişkileri, birliktelikleri ve bağlantıları belirleme girişimi fikrini desteklemektedir. SALT ve Van Abbemuseum'dan katılımcılara göre, arşiv tabanlı sergiler, sanat tarihi literatüründe sanat akımları üzerine materyalleri arşivlemek ve sunmaktan ziyade sosyo-politik sorunları ve olayları göstererek sanat tarihi için yeni yorumlamalar ve bakış açıları sunmaktadırlar. Buna uygun bir örnek, SALT'ta 2012-2013 yıllarında düzenlenmiş olan *O zamanlar konuşuyorduk* sergisidir (Şekil 12).



Şekil 12: "O zamanlar konuşuyorduk" Sergi Görünümü, 2013

"It was a time of conversation", SALT,
<https://www.flickr.com/photos/saltresearchandprograms/sets/72157643423899384> [10.08.2018].

Bu sergi, tarihsel olarak ön plana çıkan üç serginin yeniden inşasına odaklanmaktadır. Bunlar; *Elli Numara: Anı/Bellek II*, *GAR* ve *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet*'tir. Üçü de Türkiye'de 1990'lardaki iktidar ve otorite ortamıyla ilgili veriler sunmaktadır.



Şekil 13: "Living Archive: The Street. Form of Living Together" Sergi Görünümü, 2005-2006

“Online Library Catalogue”, Archives, <https://vanabbemuseum.nl/en/research/resources/archives/> [15.04.2018].

Diğer bir örnek, Van Abbemuseum’daki *Living Archive* sergisidir (Şekil 13). 2005 ve 2009 yılları arasında düzenlenen 6 farklı sergiden oluşan *Living Archive* serisi, Hollada’da müzenin dönüşümünü göz önüne alarak sosyal ve kültürel bağlamdaki yerini tartışmaya açmaktadır. Moderna Galerija, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia and Museu d’Art Contemporani de Barcelona’dan küratör ve arşivcilerle yapılan görüşmelerden elde edilen verilere göre, arşivlerin sanat yapıtlarının farklı noktalarına işaret ederek sanatçılarla ilgili sanat tarihini yeniden yapılandırıldığını ve yeniden düzenlediğini belirtmiştir. Moderna Galerija, Doğu Avrupa ve Slovenya sanatına odaklanarak, sanat eserleriyle ilgili çeşitli tarihi durak noktalarını göstermek için arşiv malzemelerini kullanmaktadır. Örneğin, Macar kavramsal sanatçı ve fluxus sanatçısı Tamás St. Auby’in *Interrupted Histories* (Kesintili Tarihler) sergisindeki sosyal angajmanlı sanat yapıtı *Expulsion Exercise Punishment Preventive Autotherapy* (Tahliye Tatbikatı Cezalandırıcı Önleyici Oto Terapisi), Macar neo-avangardı bağlamında arşiv malzemeleriyle birlikte sergilenmiştir. Auby’nin başında kova olan görseli ve yanında ilgili dokümanlar sergilenmektedir (Şekil 14).



Şekil 14: "Interrupted Histories" Sergisi Görünümü, 2006

“Interrupted Histories”, http://www.artpool.hu/2006/Ljubljana_e.html [10.06.2018].

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia’da katılımcılar, arşivin 2015 yılında gerçekleştirilen *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* (Henüz Değil. Belgeselin Yeniden İcat Edilmesi ve Modernizm Eleştirisi Üzerine) sergisinde olduğu gibi belirli konularla ilişkili olarak sanatçıların tarihsel anları hakkında daha fazla bilgi sağladıklarını belirtmektedir. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen’de katılımcılar, arşivlerin tarihi yorumlamalarının yanı sıra arşivlerin özellikle sanatsal üretimle ilişkili hikâyelere odaklandıklarını belirtmektedirler. Örnek olarak; M HKA’da *5 Ensembles 25 Years* sergisindeki İspanyol sanatçı Antonio Muntadas’ın kitle iletişim araçlarının kişisel gizliliğimize olan etkisi hakkındaki görselleri sunulmuştur (Şekil 15).



Şekil 15: Antoni Muntadas, “Ensemble”

Antoni Muntadas, Ensemble, <http://ensembles.mhka.be/ensembles/antoni-muntadas-ensemble> [15.06.2018].

Sergi pratiklerinde arşivlerin kullanımının nedenlerinden ikincisi, kurumların, Tate'in arşiv galerisi ve MoMA'nın arşiv sergilerindekine benzer amaçlarla sanatçılar, sanat yapıtları ve kurumlar arasında daha az bilinen tarihi ortaya çıkarmak olarak tespit edilmiştir. Üç kurum katılımcısı, arşivlerin bilinmeyen ve eksik tarihi göstererek karşı anlatı öyküsü oluşturmak için sergilerde kullanıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda, arşiv temelli sergilerde karşı öykü tarihi, dışlanan azınlıkların öykülerinin paylaşılmasını ve tartışılmasını, kurumların eleştirel yaklaşımını ve sergilerin epistemolojik modeliyle baskın anlatıya karşı mücadele edilmesini mümkün kılmaktadır.

SALT'tan katılımcılar, sanatçı İsmail Saray'ın bilinmeyen tarihini ortaya çıkarmak için *İngiltere'den Sevgilerle İsmail Saray* sergisinin düzenlendiğini belirtmiştir (Şekil 16). 1970'lerde ve 1980'lerin başında Türkiye'de sanat ortamı için İsmail Sarayın pratiğinin önemli olduğunu söyleyen SALT'tan katılımcılar, buna karşın sanatçı İsmail Saray'ın sanatının sınırlı ve az bilindiğini ifade etmektedir. SALT'tan katılımcıların belirttiği üzere, bu araştırma projesiyle Saray'ın hayatı ve yapıtları hakkında araştırma

yapılmaya başlanmıştır. Daha sonra SALT, 2014-2015 yılları arasında İstanbul ve Ankara'daki kendi sergi alanlarında araştırmayı görselleştirmiştir. Sanatçıyla ilgili ilk monografik yayın Mart 2018'de yayınlanmıştır.²²⁴ Bu sergi, Türkiye'de sanat tarihinde göz ardı edilen sanatçının yaşam ve sanat pratikleri hakkında detaylı bilgi vermeyi amaçlamıştır. Bu sergiden önce, Türkiye'de basılmış sanat eserleriyle ilgili birkaç metin dışında, sanatçının tanınırlığı ve herhangi bir yayını yoktur. Bu sergiden sonra sanatçının tanıtımı artmış ve çeşitli röportajlar, makaleler ve yayınlar yapılmıştır.



Şekil 16: "İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray" Sergi Görünümü, SALT Galata, 2014

"From England with Love, İsmail Saray", SALT Research and Programs, <https://www.flickr.com/photos/saltresearchandprograms/sets/72157648149690451/with/15388782765/> [10.04.2018].

Van Abbemuseum yapılan görüşmelerde, arşivlerin karşı anlatımlı bir tarihini oluşturmak ve yapıtların arkasındaki tüm hayatı göstermek için sergilerde kullanıldığı belirtilmiştir. Örneğin, Van Abbemuseum'dan katılımcı *Living Archive* sergi serisinin

²²⁴"From England With Love, İsmail Saray", SALT Galata, <https://saltonline.org/en/899/from-england-with-love-ismail-saray%20and%20http://saltonline.org/en/1774/salttan-yeni-kitap-ismail-saray?agenda> [15.08.2018].

sanat eserlerinin arkasında neyin olduğunu, kurumun tarihini ve sanat yapıtlarının kuruma nasıl geldiğini gösterdiğini belirtmiştir. *Living Archive* sergi serisi, 2005-2009 yılları arasında Van Abbemuseum tarafından düzenlenmiştir ve müzedeki sergilere yeni bir bakış açısı sunmuştur. Sergi serisi, önceki sergiler veya arşiv ve koleksiyondan yapıtlar hakkında daha fazla bilgi vermiştir. Kültürel ve tarihsel bağlam yeniden ele alınmış olup bir sanat yapıtının daha az bilinen tarihi ortaya çıkarılmıştır ve sanatçının düşünceleri incelenmiştir.²²⁵ Michael Asher'in yönetmen Rudi Fuchs'a önerisiyle ilgili arşiv malzemeleri, *Living Archive* adlı seride *Where are you standing with your art, colleague?* (Sanatınla nerede duruyorsun, meslektaşım?) sergisinde sunulmuştur. Bu sergi için sözde tarafsız müze alanını baltalamak için iki galeri kiralamıştır ve onları müzeye kiraya vererek, kiralama ve kiraya verme sistemiyle ekonomik değeri ortaya koymuştur. Moderna Galerija yapılan görüşmelerde, arşiv malzemelerinin, sanat eserleriyle ilgili, tahrip edilmiş veya fiziksel olarak bulunmayan eksik unsurları yeniden oluşturmak için sergilerde kullanıldığı belirtmiştir. Örneğin, *Interrupted Histories* sergisi, kanonize batı dünyası tarihi dışındaki yeni yorumlara odaklanmıştır ve sanatçılar, sistematik tarihselleşmenin yokluğunu tartışmak için arşivci olarak çalışmışlardır. Örneğin, IRWIN'in *East Art Map* (Doğu Sanat Haritası) ve Tamás St. Auby'nın *Portable Intelligence Increase Museum* (Taşınabilir İstihbarat Artan Müzesi) çalışmalarıyla kendi kendilerini tarihselleştirerek, kendi sanat arşivleme stratejilerini yaratmışlardır (Bkz. Şekil 14).

Sergi pratiklerinde arşivlerin kullanımının nedenlerinden üçüncüsü, kurumların, sanatçı, sanat yapıtı ve kurum arasındaki ilişkileri göstermek için sergilerde arşiv malzemelerini tamamlayıcı/destekleyici materyal olarak kullanmalarıdır. Yapılan görüşmelerde üç kurum katılımcısı tarafından arşivlerin, sanatçı, sanat yapıtı ve kurum arasındaki boşluğu doldurmaktak için kullanıldığı belirtilmiştir. Van Abbemuseum'dan katılımcıya göre, *Living Archive* (2005-2009) sergi serisinde bu amaç gerçekleştirilmiştir. *Living Archive*'ın serilerinden biri olan *Where are you standing with your art, my colleague?* (Sanatınla nerede duruyorsun, meslektaşım?) sergisinde müzenin arşivinde yer alan Richard Serra'nın New York'ta Federal Plaza'nın önünden kaldırılmış *Tilted Arc* (Eğik Ark) çalışmasının poster, sanat yapıtı

²²⁵ "Living Archive", Van Abbe Museum, <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/living-archive/> [15.08.2018].

ve sanatçıyla ilgili materyallerle *Living Archive* serisinde sunulmuş ve kamusal alanda sanat ve sanatçı özgürlüğü üzerine tartışma açmıştır (Şekil 17 ve 18).



Şekil 17: Richard Serra, Tilted Arc, Where Do You Stand With Your Art, My Colleague? The Living Archive, 2007

The Van Abbemuseum Online Catalogue, <https://vanabbemuseum.nl> [19.04.2018].



Şekil 18: Where Do You Stand With Your Art, My Colleague? The Living Archive, 2007

The Van Abbemuseum Online Catalogue, <https://vanabbemuseum.nl> [19.04.2018].

Bununla birlikte, Van Abbemuseum katılımcısının aksine, diğer kurumlardan katılımcılar arşiv materyallerini kendi sergilerinde sunma sebeplerinden biri olarak izleyicilerin artan ilgisini gerekçe olarak belirtmemişlerdir. Van Abbemuseum katılımcısının belirttiği şekliyle, izleyiciler çalışmaların kendisinin yanı sıra kuruma nasıl geldiğini, hikâyesini ve geçmişini merak etmektedirler. Van Abbemuseum’da arşivin sergi pratiklerinde kullanım sebeplerinden birini izleyicinin bu merakı tetiklemektedir.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía’dan katılımcılar, arşiv malzemelerinin sergilerdeki sanat yapıtlarını tamamlayıcı malzemeler olarak desteklediğini ve sanat eserleriyle sanatçı arasında bir ilişki kurduğunu belirtmişlerdir. Örneğin, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía’daki *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* (Yet Henüz Değil. Belgesel ve Modernizmin Eleştirisi Üzerine) sergisinde Allan Sekula, Manolo Laguillo ve David Goldblatt gibi sanatçıların filmlerinin, fotoğraflarının ve video çalışmalarının yanı sıra sanatçılar ve müzeyle ilgili arşivden dergiler, kitaplar ve metinler sunulmuştur (Şekil 19).



Şekil 19: "Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism" Sergi Görünümü, 2015

"Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism", Reina Sofia, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/not-yet-on-the-reinvention-of-documentary> [10.07.2018].

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen'den katılımcılar, arşiv malzemelerinin sanat yapıtlarının ve sanatçıların parçaları olduğunu ve sanatçılarla ilgili nesneler ve belgeler arasındaki bağlantıyı gösterdiğini belirtmişlerdir. Örneğin, 2012 yılında *The collection XXXI – 5 Ensembles, 25 years* M HKA sergisi, 1987'de müzenin tarihini gösteren, müzenin açılışından önce seçilmiş çalışmaları sunmaktadır.²²⁶ Müzede ORLAN'nın performansı *mesuRAGEs* üzerine arşiv malzemeleri M HKA, ORLAN ve *mesuRAGEs* arasındaki ilişkiyi göstermek için sergilenmiştir (Şekil 20). Uluslararası Kültür Merkezi (ICC), Flanders'daki çağdaş sanat için ilk kamu kurumudur. 1970 yılında Flaman Topluluğu tarafından kurulmuş ve 1960'lı yılların sanatçılarının avangard dinamiğinden ortaya çıkmıştır.²²⁷ Bugün, ICC'den kalan arşiv M HKA'ya devredilmiştir ve müze ORLAN'nın *mesuRAGEs* performansının belgelerini bünyesinde tutmaktadır (Şekil 20).

²²⁶ Daha fazla bilgi için Bkz. M HKA Ensembles, M HKA, <http://ensembles.mhka.be/events/5-ensembles-25-jaar-m-hka?locale=de> [10.06.2018].

²²⁷ ICC- Internationaal Cultureel Centrum, <https://www.muhka.be/collections/subcollections/343-at-the-time-of-the-international-cultural-centre-icc-in-antwerp> [15.06.2018].



Şekil 20: Orlan, Özgürlük Anıtı- 1980’de ICC’de Sergilenen Çalışmalardaki Ölçümlerin Nihai Performansı

M HKA Ensembles, M HKA, <http://ensembles.mhka.be/items/6063?locale=en> [10.06.2018].

Sergi pratiklerinde arşivlerin kullanımının nedenlerinden dördüncüsü, kurumların, sanatçıların arşivlere ve belgelere gösterdikleri ilgidir. İki kurum yapılan görüşmelerde, arşiv materyallerini kendi çalışmalarında kullanan bazı sanatçıların, geçmişle bağlantı kurmak veya kurumu eleştirmek için bazı kurumların arşiv materyallerinden faydalandıklarını belirtmişlerdir. Bu durum, kurumların sanatçıların çalışmalarına veya sanatçılarla ilgili bazı belgelere odaklanmalarını ve böylece kendi sergilerini sunmalarını sağlamaktadır. Van Abbemuseum'dan görüşme yapılan katılımcı, Hans Haacke ve Walid Raad'ın kurumlara ilham olan arşivlerle çalışan sanatçılar olduklarını belirtmiştir. Hatta Hans Haacke'nin eleştirel mektubu *Living*

Archive sergi serisinde gösterilmiştir.²²⁸ Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen'den katılımcılar da M HKA'nın sanatçıların ilgilerinden ve Antoni Muntadas, Orlan, Guillaume Bijl, Gordon Matta-Clark veya Paul De Vree'nin arşivleri gibi sanatçı arşivlerinden dolayı arşiv temelli sergilere odaklandıklarını ifade etmişlerdir.

Sergi pratiklerinde arşivlerin kullanımının nedenlerinden beşincisi Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Müze van Hedendaagse Kunst Antwerpen ve SALT'tan katılımcılara göre, kurumların araştırma işlevini yerine getirmenin bir yolu olarak sergilerde arşivi kullanmakta oldukları tespit edilmiştir. Sanat kurumları, sahip oldukları belgeleri tanımlamak ve yorumlamak için kendi koleksiyonları, kurumları ve ilgili alanlar üzerine araştırma yapmaktadırlar. Ayrıca, müze, sergi ve sanatçı katalogları, broşürler ve metinler gibi tüm yayınlar kurumların araştırma fonksiyonunun bir parçasıdır. Bugün, arşiv tabanlı sergiler kurumların araştırma projelerinin bir sonucudur. SALT'tan katılımcı, kurumun doğrudan ve dolaylı ilgi alanlarını göz önünde bulundurarak arşivlerini geliştirdiklerini ve arşivi halka açmadan önce ilgili alanda araştırmalar yaptığını belirtmiştir. Bu kurum, kamu yararı için araştırmalar yapmaktadır ve kurumda yürütülen SALT araştırma sonuçları sergi çıktıları olarak sunulmaktadır. “SALT Araştırma”, görsel uygulamalar, yapı çevre, sosyal yaşam ve ekonomik tarihle ilgili bir kütüphane ve fiziksel ve dijital kaynaklar ve belgeler arşivi içermektedir.²²⁹ Örneğin, 1990'lı yıllarda Türkiye'de gerçekleşen üç serginin arşivini oluşturmak üzere gerçekleştirilen araştırma ve arşiv projesinin çıktıları *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi olarak sunulmuştur. *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi, 2012 yılında SALT, İstanbul'da ve 2013 yılında SALT, Ankara'da Türkiye'de gerçekleştirilmiştir. Sergide üç serginin arşivleri sunulmuştur ve SALT Araştırma'da çevrimiçi olarak erişilebilir hale getirilmiştir. Bu sergiler; *Ell Numara: Anı/Bellek II*, *GAR* ve *Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet*'tir.²³⁰

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ile yapılan görüşmede katılımcılar, müzenin araştırma için arşiv kullandığını belirtmiştir. Bu nedenle, müze, küratörlerin

²²⁸ Bkz. Şekil 8'de Hans Haacke'nin Rudi Fuchs'a mektubu gösterilmektedir.

²²⁹ Daha fazla bilgi için Bkz. SALT Araştırma, http://saltresearch.org/primo_library/libweb/static_https/salt/info_about_en_US.jsp

²³⁰ Bkz. “O zamanlar konuşuyorduk”, SALT Araştırma, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].

araştırmalarını desteklemekte ve *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* (Henüz değil. Belgesellerin Yeniden İnşası ve Modernizmin Eleştirisi Üzerine) sergisinde olduğu gibi söz konusu projeyle ilgili olabilecek arşiv malzemelerinin sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Müze van Hedendaagse Kunst Antwerpen ile yapılan görüşmede katılımcı, müzenin sadece sergi yapmakla kalmayıp aynı zamanda arşivi içeren araştırmayı da yaptığını belirtmektedir. Bu açıklamalar, araştırma işlevinin, kurumların sergileri için tipik tamamlayıcı materyaller sağladığını ve *O zamanlar konuşuyorduk* sergisinde olduğu gibi kurumların arşiv tabanlı sergileri için bir inşaa alanı sağladığını göstermektedir.

II. Arşiv Malzemelerinin Sergi Geliştirme Sürecine Etkileri

Sergi Ekibi: Arşivin aktif olarak kullanıldığı sergilerde, sergi geliştirme sürecinin kavramsal ve gelişimsel aşamalarında, örneğin arşivci küratör olarak veya küratör arşivci olarak değişen roller üstlenmektedirler. Görüşmelerden elde edilen veriler, arşiv materyallerini içeren sergilerin, küratör, proje yöneticisi, sanatçı ve arşivci tarafından iş birliği içinde veya tek elle küratör tarafından organize edildiğini ortaya koymaktadır. Tüm kurum katılımcıları, arşiv tabanlı sergilerin genellikle küratörler, proje yöneticileri, sanat tarihçileri veya arşivciler tarafından organize edildiğini belirtmektedir. Örneğin, *O zamanlar konuşuyorduk* sergisinin SALT'ın kıdemli kütüphanecisi ve arşivcisi Sezin Romi tarafından; *Living Archive* sergisinin Van Abbemuseum'un araştırma direktörü ve küratörü Diana Franssen (eski arşiv sorumlusu) tarafından; *Interrupted Histories* sergisinin Moderna Galerija'nın direktörü Zdenka Badovinac tarafından; *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* sergisinin Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía'da, sanatçı, araştırmacı, editör ve bağımsız küratör Jorge Ribalta tarafından ve son olarak *The collection XXXI – 5 Ensembles, 25 years M HKA* sergisinin Johan Pas (sanat tarihçisi ve Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi direktörü), Leen De Backer (M HKA'da koleksiyon küratörü), Jan De Vree (M HKA'da koleksiyon ve araştırma departmanı başkanı) ve Christine Lambrechts (M HKA'da konservatör) tarafından kürasyonu yapılmıştır.

İçerik: Görüşmelerden toplanan veriler, arşiv temalı sergilerin sergi temasına veya arşiv içeriğine göre düzenlendiğini de ortaya koymaktadır. Dört kurumdan yapılan görüşmede katılımcılar, sergilerin genellikle sergi temasına veya sanat yapıtına göre

arşiv malzemeleriyle kullanıldıklarını belirtmiştir. Bununla birlikte, arşiv, serginin içeriğini bazı koşullar altında yönlendirmektedir. Diğer kurumlardan farklı olarak, SALT'tan katılımcılar, sanat yapıtlarına odaklanmadıklarını ve genellikle temaya göre sergiler ürettiklerini belirtmektedirler. Ayrıca, arşiv malzemelerinin bazen sergilerin ortaya çıkışını yönlendirdiğini belirtmişlerdir. Örneğin, Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) koleksiyonundaki Altuğ-Behruz Çinici arşivindeki yazışmalar, 2017 yılında açılan *İşveren Sergisi*'nin ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía'den katılımcılar, arşiv malzemelerinin genellikle sergilerin veya arşivlerin içeriğine göre sergilerde kullanıldığını belirtmişlerdir. Moderna Galerija'dan görüşmeciler, sergilerdeki sanat yapıtlarının bugüne kadar arşiv malzemelerinin kullanılmasını gerekli kıldığını belirtmişlerdir. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen'den görüşmeciler hem arşivlerin içeriğinin hem de sergi temasının arşivin sergide kullanımını yönlendirebileceğini belirtmiştir. Museu d'Art Contemporani de Barcelona'dan yapılan görüşmelerde, *A.XMI-Xavier Miserachs Archive* sergisinde olduğu gibi arşive göre sergi ürettiklerini ya da *Desacuerdos* sergisinde olduğu gibi serginin konusuna göre arşivi kullandıklarını ifade etmişlerdir. SALT dışında, tüm kurumlardan katılımcılar, bazı durumlarda yalnızca arşivden çıkanları sundukları halde, genellikle arşiv materyallerini sanat yapıtlarıyla kullandıklarını belirtmişlerdir. Sergilerde arşivlerin kullanım şekli sergilerin içeriği incelendiğinde görülmektedir. Örneğin, Van Abbemuseum'daki *Living Archive* sergisi, arşivden ve koleksiyondan materyaller sunmaktadır. Moderna Galerija'da *Interrupted Histories* ve SALT'ta *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi, sergi içeriğiyle ilgili sanat eserlerini arşiv malzemeleri üzerinden sunmuştur. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ve Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, sanat yapıtlarıyla birlikte arşiv malzemelerini de kullanmaktadırlar. Örneğin, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía'daki *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* sergisi Allan Sekula'nın fotoğraflarını arşiv malzemeleriyle sumuştur (Şekil 21).



Şekil 21: “Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism” Sergi Görünümü, 2015

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/not-yet-on-the-reinvention-of-documentary>

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen'deki *The Collection XXXI – 5 Ensembles, 25 Years M HKA* sergisi Orlan'ın “*MesuRage*” performansının belgelerini kullandığı gibi arşiv malzemeleriyle sanat yapıtlarını kullanmaktadır. *5 ensembles 25 years M HKA* sergisi, bir sanatçının eserinin etrafında dönen beş farklı bölümden oluşmaktadır: Orlan, Guillaume Bijl, Paul De Vree, Antoni Muntadas ve Gordon Matta-Clark. Her bir bölüm, bir sanatçının çalışmaları ve ilişkili arşiv malzemeleri ile oluşturulmuştur. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, bünyesinde bulunan *A.XMI-Xavier Miserachs* arşiviyle sanat yapıtları ve arşiv malzemelerini bir arada sunan *Miserachs Barcelona* (2015-2016) sergisini gerçekleştirmişlerdir. Müze'den katılımcılar, *Miserachs Barcelona* sergisinde fotoğraf kitaplarının ve sanatçıların kitaplarının sanat yapıtı olarak arşiv malzemeleriyle birlikte sunulduğunu belirtmişlerdir.

III. Arşive Dayalı Sergi Pratiklerinin Çağdaş Sanat Tarihi Alanındaki Tartışmalara Yansımaları

Arşiv temelli sergilerin çağdaş sanat tarihi alanındaki katkıları üzerine düşünceler konusunda kurum katılımcılarının görüşleri farklılık göstermektedir. Ancak, arşiv

materyallerini kullanmak için tüm nedenler tarih yazmanın objektif olmadığını kanıtlamaktadır. Sanat ve sanatın bu deneysel kurumlardaki tarihi, günümüzde gizli arşivlerin sergilerde ortaya çıkması gibi yeni ve ek sesler yaratmaktadır. Kurumlar, SALT'taki *İngiltere'den Sevgilerle İsmail Saray* sergisi gibi kanonik sanat tarihi dışındaki aktörler hakkında tartışmalar başlatmakta ve araştırma yapmaktadırlar. SALT katılımcılarına göre bu tür sergiler, tarihi gözden geçirerek çok önemli düzeltmelere olanak tanımaktadır. Bütün bir tarih yazma yanılışına düşmemenin önemli olduğunu ve bu sergilerin yeni sanat tarihi kitapları olarak görülmemesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. Van Abbemuseum'dan görüşme yapılan katılımcı, birçok sanatçı ve müzenin arşivi kullandığını belirtmiştir. Bununla birlikte, “araç olarak arşiv, çağdaş sanat yapıtının bir parçası ve sanat tarihi için bir akımdır” denilmiştir. Moderna Galerija'dan katılımcılar sergilerde arşivlerin kullanılmasının, tarihi zenginleştirdiğini ve Doğu Avrupa'ya odaklanan *Interrupted Histories* gibi sergilerin kanonik sanat tarihi dışında farklı yorumlar sağlayabildiğini belirtmiştir. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia'dan görüşmeciler, bu sergilerin sadece sanatsal pratikleri sunmakla kalmayıp aynı zamanda siyasi ve sosyal tarih gösterdiğini de belirtmiştir. Bu tür sergiler, konuları belirli bir bağlamda genişletmektedir. Örneğin, Museu d'Art Contemporani de Barcelona'dan katılımcılar sergilerdeki arşivlerin sadece belgeleri değil aynı zamanda bir akımı gösterdiğini de belirtmiştir. MACBA'da *Desacuerdos* (2005) sergisi İspanya'da sanat, politika ve kamusal alanı tartışmaya açmıştır. Müze van Hedendaagse Kunst Antwerpen'den katılımcılar, arşiv malzemelerinin ORLAN'nın *MesuRage*'ı gibi nesnelerle ilgili hikayeler gösterdiğini, onları daha görünür kıldığını ve aynı zamanda bağlamı anlamak için geçmiş ve şimdi arasında bir köprü oluşturduğunu belirtmiştir. Katılımcıların arşive dayalı sergiler hakkında verdiği yanıtlar, Foucault'nun tarihin erkek egemen bir söylemle geçmişte iz bırakan şeyleri yorumlamayı değil kişiler ve olaylardaki ilişkileri ve bağlantıları belirlemeyi hedef aldığı görüşüyle ve Foster'ın sanat yapıtlarının yeniden üretilmesinin sanatsal aurayı yok etmediği aksine anlamı çoğalttığı görüşüyle benzer noktalardadırlar. Bu kurumlar ve arşiv temelli sanat sergileri (araştırmaları bile), belgelerin içindeki ilişkileri ve olayları ortaya çıkararak geçmişin yeniden yapılanmasını ve yeniden yorumlanmasını farklı anlam katmanları oluşturarak sağlamaktadırlar. Arşiv malzemelerinin sergilerde yeniden yapılandırılması, ortak bir platformda birçok farklı perspektifi mümkün kılmaktadır.

IV. Çağdaş Sanat Kurumlarının Sergilerde Yeni Kurumsallaşma Aracı Olarak Arşiv Materyallerinin Kullanımı

Küratörler Jorge Ribalta'nın ilişkisel kurumsalcılık ve Charles Esche'nin kurumsal deneycilik tanımı, sergilerde arşiv malzemelerinin nasıl kullanıldığını, yeni kurumsalcılık bağlamında diyalektik sanat kurumları modelinin nasıl işlediğini göstermektedir. SALT, M HKA, MNCARS, MACBA, Van Abbemuseum ve Moderna Galerija, araştırma projelerinin bir parçası olarak arşiv tabanlı sergiler düzenlemektedirler. Aynı zamanda, bu kurumlar, sergiler dışında, yayınlar, kataloglar, seminerler ve diğer kamu programları gibi çeşitli ilgili faaliyetler de yapmaktadırlar. Kurumların düzenledikleri sergiler, sanatçı ve kurumlararası diyaloga, araştırma sorularına, kurumla ilgili tartışmalara ve küratörlük uygulamaları üzerine kuruludur. Bu faaliyetler “yeni kurumsalcılığın” işlevleriyle aynı çizgidedir. Bir sanat eserinin, sanatçının ya da kurumun arka planını gösteren *Living Archive* sergisinde olduğu gibi, Doğu Avrupa'nın eksik tarihini gösteren *Interrupted Histories* sergisinde sosyal ve kültürel bağlamın yeniden keşfedilmesine dayanan *O zamanlar konuşuyorduk* ve *Desacuerdos* sergilerinde ve sanatsal-kültürel tekilliklere dayalı *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* ve *5 Ensembles, 25 Years* sergilerinde olduğu gibi bu sergi pratikleri, geriye kalanları ve bu kurumlarda neyin inşa edildiğini göstermekte; sanat yapıtları ve belgelerini ortak bir platformda eşitlemekte ve geçmişe erişerek küratöryel uygulamaları ve kurumların geleceğini eleştirmekte ve değiştirmektedir.

3.3.8. Sonuç ve Tartışma

Farklı geçmişlere, ilgi alanlarına ve gündemlere sahip altı sanat kurumu, sergilerinde ve etkinliklerinde arşivi kullanmak için benzer ve çeşitli motivasyonlar ortaya koymaktadırlar. Görüşmelerden elde edilen veriler açıkça her bir kurumun, arşiv pratikleri yoluyla kimliği, kültürü ve geleneği koruyarak çeşitli sesler sağladıklarını, belgeleri ve koleksiyonları açısından benzersiz olduklarını göstermektedir.

Araştırma verileri, sergilerde arşivin kullanılma nedenlerinin yaygın olarak bilinen tarihin yeniden yorumlandığını; daha az bilinen tarihin ortaya çıkarıldığını; sanatçı, sanat yapıtı ve kurum arasındaki ilişkiyi tamamlayıcı materyal olarak kullanıldığını; sanatçıların arşivleri ve arşiv temelli sanat yapıtları sonucunda ve kurumların araştırma işlevinin bir çıktısı olarak arşiv tabanlı sergiler düzenlendiğini ortaya koymaktadır.

Araştırmayla kurumların arşiv temelli sergilerinde bilinen tarihin yeniden yorumlandığı, böylece yeni içgörü ve farklı seslerin ortaya çıkarılmasının sağladığı ve kurumlarda daha fazla karşı anlatı geçmişi üzerine gidilerek daha az bilinen tarihin ortaya çıkarıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, bu kurumlar, sanatçılar, sanat yapıtları veya sergilerle ilgili arşiv malzemeleri arasındaki boşlukları göstererek ve doldurarak kendi tarihlerini de eleştirmektedirler. Kurumlarda ve sanatçılarda sanatı arşivleme stratejisi, kendi kendine tarihselleştirme ve özeleştiril yaklaşımlara dayanmaktadır. *Living Archive*, *Interrupted Histories* veya *Desacuerdos* sergilerinin yanı sıra Ilya Kabakov'un *Big Archive* veya Irwin'in *East Art Map* çalışması kendi kendine tarihselleştirir. Bu sergiler, daha fazla sanat tarihsel araştırma sağlamak için arşiv malzemelerini sunmaktadırlar. İncelenen kurumlar ve röportajlardan elde edilen bulgular, sergilerin sanatçılarda olduğu gibi ve Foster'ın arşiv sanatı hakkındaki teorilerinde bahsettiği şekliyle arşivi kazı alanından inşa alanına dönüştürdükleri görülmektedir.

Bu sergilerin ortak noktaları, küratöryel pratiklerle kurumların arşivine müdahale eden, kamu programlarının gerçekleştirilmesi ve konferans, sempozyum, atölye ve seminer gibi yan faaliyetlerin düzenlenmesiyle deneysel araştırma projelerinin üretiminin bir parçası olmalarıdır. Bu şekilde katılım sağlayarak deneysel ve ilişkisel bir platform sağlamaktadırlar. Bulgular bu yeni kurumsal yapıya sahip sanat kurumlarının, tartışma için bir alan olarak işlev gördüğünü ve tarihle siyasallaştırılmış bir angajman sunarak radikal bir müze modelini hayata geçirdiklerini ortaya koymaktadır.²³¹ Bu iki yön, sergilerle geçmişi yeniden harekete geçirmiştir. Örneğin, *Living Archive*, *Desacuerdos*, *O zamanlar konuşuyorduk* ve *Telling History: An Archive and Three Case Studies*, eleştirel düşünme, tartışmalar ve daha fazla ses içeren diyalog etkinlikleri ve yayınlarla belirli araştırma sorularına temellenen benzer bir küratöryel dokunuş sunmaktadırlar. Bu şekilde, “Yeni Kurumsalcılık”, kurumların sergilerini, araştırmalarını ve faaliyetlerini eleştiriye, katılıma, deneyime ve tartışmaya açık kılarak değiştirmiştir.

21. yüzyılda çağdaş sanat kurumları sanat tarihindeki sanatçılar, sanat yapıtları ve sanat akımlarının yanı sıra sosyal, ekonomik ve politik meselelerle ilgili araştırma ve

²³¹ Bishop, *age*, 6.

tartışmalara odaklanmaktadırlar. Küratör ve yazar Jorge Ribalta, MACBA hakkında *Experiments in a New Institutionalilty* (Yeni Kurumsalcılıkta Denemeler) (2006) adlı makalesinde şöyle yazmıştır: "MACBA modeli" olarak adlandırılan yapı, sanat alanını yeniden icat etmenin bir yolu olarak kamusal alanda sanatsal yöntemleri, sosyal bilgiyi ve eylemi bir araya getiren modern geleneğin tekrardan eleştirel bir okumasını ve tartışma ve çatışma için bir alan olarak müzenin tekil bir anlayışını oluşturmaktadır.²³²

Araştırma, özellikle müzeler için, 21. yüzyılda sanat ve kültür kurumlarının ana işlevlerinden biridir. Bu işlev, ICOM'un (Uluslararası Müzeler Konseyi) müze tanımında da belirtilmiştir.²³³ Kurum katılımcıları, araştırma işlevinin kurumlarda arşiv tabanlı sergileri geliştirmek için temel olduğunu belirtmişlerdir. Bu tür sergilerin, genellikle *O zamanlar konuşuyorduk*, *Desacuerdos*, *The Interrupted Histories* ve *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* ve *The Collection XXXI- 5 Ensembles, 25 Years M HKA* sergilerinde olduğu gibi, arşiv materyalleriyle ilgili derinlemesine araştırmalar yapılarak organize edildiği aşıkardır. İncelenen tüm kurumlar seminerler, atölye çalışmaları ve konferanslar gibi sergiler ve kamu programlarının yanı sıra yayınlar, sergi, sanatçı ve kurumsal kataloglar ve metinler hazırlamaktadırlar. Katılım, diyalog ve arabuluculuk,  ağdaş sanat kurumlarının söylemini yeni bir kurumsallaşma aracı olarak tanımlamaktadır.

Ayrıca, arşiv tabanlı sergilerdeki karşı anlatı tarihinin, dışlanmış azınlıkların öykülerinin paylaşılmasını sağladığı ve kurumların eleştirel yaklaşımları, kimlikleri ve epistemolojik sergileme modelleriyle baskın anlatıyla mücadele ettikleri söylenebilir. Tıpkı Hans Haacke'nin Van Abbemuseum eski yöneticisi Rudi Fuchs'a yazdığı mektup gibi. Bu bağlamda, kanonik sanat tarihinin aksine,  ağdaş sanat tarihi eklektik, çeşitli ve kurallara aykırıdır ve disiplinlerarası ve disiplinlerararı bakış açısıyla sanatçılar, sanat eserleri, küratörler ve kurumlar tarafından üretilen arşivler aracılığıyla az bilinen tarihi ortaya koymaktadır.  nemli olan nokta, görüşme yapılan kurumların çoğu sergilerde sanat tarihi üzerine yeni anlatıları tekrardan inşa etmek için arşivleri kullanmalarının yanı sıra kanonik sanat tarihine yeni perspektifler sağlamak için arşiv

²³² Jorge Ribalta, *Experiments in a New Institutionalilty. In Relational Objects: MACBA Collection 2002-07*, ed. M. Borja- Villed (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009), 226.

²³³"ICOM Statutes", International Council of Museums, 2017, https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf [20.03.2019].

malzemelerini yorumladıklarından bahsetmektedir. Örneğin, Moderna Galerija'daki *Interrupted Histories* sergisi Batı dünyası dışındaki alanlarda tarihselleşmeye odaklanmıştır.

Arşiv tabanlı sergiler bağlamında, “yeni yorumlamalar”, öteki, eksik, gizli, sessiz veya az bilinen tarihleri gösterme gereğiyle ilgilidir. Arşiv malzemeleri, kurumların sergilerinde sanat yapıtlarının ve tarihin farklı, yeni olası yorumlarına olanak sağlamaktadırlar. Ayrıca, sergilerdeki arşivler, yalnızca sergilerle değil aynı zamanda kütüphaneler ve araştırma kurumları aracılığıyla kamu yararı için farklı bakış açıları sağlayarak tarihi demokratikleştirmektedirler. Moderna Galerija'da katılımcılar, arşivlerin sergilerde farklı yorumlamalar ve diğer sesleri mümkün kılarak demokratikleşmeyi mümkün kıldığını göstermektedir. Sergilerdeki arşivden gelen çeşitli sesler, insanları sorgulamaya ve düşünmeye zorlayarak kimlik, travma, tanıklık, toplu hafıza gibi kritik konuları yeniden değerlendirmek üzere tartışma için açık bir alan yaratmaktadır. Böylece, sergilerdeki arşiv, tartışma ve katılım için bir araç haline gelmektedir. Ancak, Foster, Derrida ve Foucault'nun fikirlerinde belgelendiği gibi, arşivler bozulabilir ve manipüle edilebilir. Bu nedenle kurumların tamamen demokratikleşmesi veya tarafsız hale getirilmesi tamamen mümkün değildir. Bunun yerine, çoklu anlatı sunmak en uygun yol olarak görünmektedir.

Katılımcı önerileri, arşiv temelli sergilerde arşiv malzemelerinin nasıl ve neden kullanıldığı konusuna da açıklık getirmiştir. Bulgular, sergi geliştirme sürecinde değişken rollerin -arşivci olarak küratör, küratör olarak arşivci veya arşivci olarak proje yöneticisi gibi- arşiv tabanlı sergileri mümkün kıldığını göstermiştir. Arşiv tabanlı bir sergi, arşiv içeriğinden veya sergi temasından kaynaklanabilmektedir. Bazı kurumlar arşiv malzemelerini genellikle sergi temalarına uygun olarak tamamlayıcı unsurlar olarak kullanmaktadırlar. Bu, malzemeleri sergilemenin geleneksel yoludur. Öte yandan, bazı kurumlar genellikle sosyal ve politik sorunları eleştirmek için arşiv materyallerini kullanmaktadırlar ki bu da sanat tarihi ve sanat kurumları için deneysel açılımlar sağlamaktadır. Arşivlerin, sanat yapıtı olan veya olmayan sergilerde kullanılabilmesine rağmen, kurumların genellikle sanat yapıtlarıyla birlikte arşiv malzemelerini sundukları görülmüştür.

Sonuç olarak, çağdaş sanat kurumları, sergilerde sanatın kanonik tarihi üzerine yeni ve farklı bakış açıları göstermek ve yeni kurumsallaşmanın deneysel ve yeni bir

formülasyonu olarak sergilerde radikal ve eleştirel bir perspektif içinde bağlamı sağlamak için arşiv materyallerini kullanmaktadırlar. Çağdaş sanatta arşivin kullanımıyla iktidar, hegemonya ve arşiv arasındaki bağlantı sekteye uğramaktadır ancak başka bir kurumsal kanonlaşmaya da meydan vermektedir.

Gelecekteki çalışmalar için, çağdaş sanatta arşivlerin kullanımı nesnenin konumu açısından incelenebilir. Spesifik olarak, nesnenin arşivlerdeki konumu bazen tartışmalıdır, çünkü nesnenin bir sanat eseri ya da sanatçının kitapları veya eskizleri gibi bir arşiv materyali olup olmadığı açık değildir.

4. ARŞİVE YÖNELİM: TÜRKİYE’DE HAFIZA, ARŞİV VE ÇAĞDAŞ SANAT

İlk arşiv fikri Osmanlı döneminde gündeme gelmiştir.²³⁴ O günlerden bu yana muhafaza edilmiş belgelere bakıldığında, ciddi bir dokümantasyon yapıldığına tanık olunmaktadır. Sonrasında Cumhuriyetin ilanından (1923) beri süregelen arşiv malzemeleri korunmakla kalmamış, o zamanlardan bugüne arşivler çeşitlilik göstermiştir sadece devlet arşivleri değil farklı alanlardan kurumların arşivleri de düzenlenmeye başlanmıştır. 1937 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğüne Bağlı Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nden sonra TRT Arşivleri, Galeri Nev Arşivi, Maçka Sanat Galerisi Arşivi ve SALT Arşivi gibi kültür ve sanat kurumlarının arşivlerinin ve Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivi gibi yayıncılık alanında arşivlerin de oluşmaya başladığı görülür. Sanat arşivleri de Zeynep Rona Sanat Arşivi ve SALT bünyesinde bulunan Tomur Atagök ve Yusuf Taktak Arşivi gibi kurum veya kişi özelinde oluşturulan, sanatla ilgili katalog, broşür, davetiye, gazete, dergi, fotoğraf, video gibi görsel, işitsel ve yazılı belgelerin arşiv yöntem ve tekniklerine uygun olarak oluşturulmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Arşiv uygulamaları arşivlerin kuruluşu, hizmetlerin planlanması, arşiv belgelerinin arşive girişi, ayrılması, tasnif edilmesi, katalog ve envanterlerin hazırlanması, belgelerin kamuya sunulması ve bunlarla ilgili çalışmaları içermektedir.²³⁵ Günümüzde sanat arşivi uygulamalarından biri ya da sanat dokümantasyonun gösterimi olarak sergiler bu doğrultuda, belgelerin kamuya sunulması sürecini desteklemekte ve bunlarla ilgili yapılan çalışmalara ve tartışmalara olanak sağlamaktadır.

Sanat ortamında hafıza ve arşivle ilgili çıkışlara baktığımızda, Batı’da 1960’lı yıllarda kavramsal arayışların sonuçlarından biri olarak belge eğiliminin olduğunu görmekteyiz. Kavramsal arayışlar, modernizm öncesindeki temsil yöntemlerine

²³⁴ İsmet Binark, *Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri* (Ankara: Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı, 1980), 3.

²³⁵ Binark, *age*, 5.

dönmeksizin, sanatsallık ve belgesellik arasındaki modernist sınırı ortadan kaldırmaktadır. Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Hans Haacke ve Douglas Huebler gibi kavramsal sanat üretiminde bulunan sanatçılar belgelemeyi bir sanat yöntemi, belgenin kendisini de sanat nesnesi olarak sunmaktadırlar.²³⁶

Türkiye’de çağdaş sanat ortamının oluşumunda toplumsal ve politik meseleler, sanat alanındaki dönüşüm ve değişimler sanat pratiklerini etkilemiş ve daha serbest bir üretim ortamını mümkün kılmıştır. Bilindiği üzere, Türkiye’de çağdaş sanat tıpkı modern sanatta olduğu gibi Avrupa ve Kuzey Amerika’nın etkisi altında gelişmiş ve kendini “Batı” olarak konumlandıran bu coğrafyaya endeksli bir şekilde üretimlere yansımıştır. Ancak Erdemci’nin de belirttiği gibi, özgün üretimler gerçekleşmiş ve Batıyla eşzamanlılık 1980’li yılların sonlarında özellikle 1990’larda yakalanmıştır.²³⁷

Türkiye’de sanat pratiklerinde daha özgür ve farklı üslupların denenmeye başlandığı ve üretim biçimlerine yansıdığı bir dönem olarak 1970’li yıllar ön plana çıkmaktadır. Sanatçılar, klasik resim ve heykel teknik ve malzemelerinin dışına çıkarak Türkiye coğrafyası için yeni denilebilecek teknik, konu ve malzemelerde üretimlerde bulunmaya başlamışlardır. 1970-1990 yılları arası sanat ortamında çeşitliliğin, değişim ve dönüşümlerin ortaya çıktığı Türkiye sanat tarihi için önemli kırılımların yaşandığı zamanlardır. En erken kavramsal çalışmalar bu dönemde görülmüştür. Ön plana çıkan sanatçılardan bazıları ise Altan Gürman, Füsun Onur, Nil Yalter, Şükrü Aysan ve Sarkis’tir.²³⁸

1980’lerde toplumda yaşanan değişim ve dönüşümler, sanatçıların sanat pratiğini doğrudan etkilemiştir. 1980 yılında askeri darbenin ardından özel karlar ve tercihlerin tam serbest olduğu bir düzene geçişle tüketim özgürlüğü ve kişisel çıkarlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Sanatçılar, yaşadıkları döneme dair meseleleri sorunsallaştırarak sanat üretimlerine yansıtmışlardır. Bunu yaparken klasik bir yol izlemeyip yeni anlatım biçimlerinin yollarını aramışlardır. Türkiye’de 1980’lerde ivme kazanan

²³⁶ Merewether, **age**, 2006.

²³⁷ Erdemci, **age**, 258.

²³⁸ Semra Germaner, “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990”, **Modern ve Ötesi 1950- 2000** (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2007), 3.

kavramsal sanatın olanak tanıdığı malzeme çeşitliliği ve serbest anlatım imkânı, sanatçıların belgeyi de sanat pratiklerinde kullanmalarına olanak tanımıştır.

Türkiye’de hafıza ve arşivle ilgili çıkışlar, 1980’li yıllara tekabül etmektedir. O dönemde Batı’da 1980’lerde Doğu Bloku’nun çöküşü, ABD ve İngiltere öncülüğünde yeni liberalizm ve ulus-devlet modelinde bunalımlar söz konusudur.²³⁹ Türkiye için modernite hep bir sorun olmuş ve hafızayı sekteye uğratmıştır. Dolayısıyla sanatçılar, 1980’li yıllardan beri bireysel hafızalarını ve öznel kimlik arayışlarını çalışmalarına yansıtmışlardır.

80’li yıllardaki değişimlerin temelinde, toplumsal, kültürel ve siyasal problemler yatmaktadır. Türkiye’de sosyo-kültürel değişimlerle birlikte bu sürece bakıldığında toplumsal bellek mevzusunun siyasal, ekonomik ve toplumsal meselelerle sanat ortamında nasıl gündeme geldiğine tanık olunmaktadır. Türkiye’de 70’li yıllar pek çok açıdan sıkıntılı bir dönemdir. 70’li yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları 12 Eylül 1980’de askeri darbeye sonlanmıştır.²⁴⁰ Bu kısır üretim ve sınırlı hareket olanağı tanıyan dönem, Türkiye’nin pek çok bakımdan geçmişle olan bağını zedelemiştir. Türkiye’de modernleşme süreci ve 1980’lerdeki toplumsal yaşanmışlıklar, Türkiye yakın tarihine olan dikkati arttırmıştır çünkü bu süreçte kolektif hafıza düşüncel üretimlerin durması ve yasaklarla sekteye uğramıştır. 12 Eylül Askeri Darbesi ve küreselleşme süreci, kültürel ve öznel kimlik arayışlarını açığa çıkarmıştır.²⁴¹

1980’li yılların malzeme çeşitliliğinin sanat pratiklerinde yer bulması, toplumsal meseleler ve moderniteden ileri gelen geçmişle ilgili hafızanın zayıflaması, sanatçıları bireysel kimlik ve hafızayla ilgili daha serbest anlatım biçimlerine yönelmelerine neden olmuş; sanatçıların belgeyi de sanat pratiklerinde kullanmalarına olanak tanımıştır. Bu nedenle, 1980 Askeri müdahale sonucu sanat ortamındaki sergilerde sanatçıların özellikle kavramsal sanat üretiminde bulunanların hafıza kaybını tekrar

²³⁹ **The Global Contemporary and The Rise of New Art Worlds**, (ed.) Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe, 2013); **Neoliberalism: National and Regional Experiments with Global Ideas**, (ed.) Ravi K. Roy, Arthur T. Denzau, Thomas D. Willett, (London UK: Routledge, 2007).

²⁴⁰ Beral Madra, **Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi** (İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, 2005), 5.

²⁴¹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi** (İstanbul: Metis Yayınları, 1992).

toparlamaya, hafıza kaybına vurgu yapan işler üretmeye ve belge gösterimine yönelmeye başladıkları görülmektedir. Bu dönemde, modernist bakış (gelenekten kopuş) gücünü yitirmeye başlamış tarihselcilik, nostalji, bellek ve gelenek gibi kavramlar aracılığıyla geçmişle bağ kurulmaya çalışılmıştır.²⁴²

1980’ler, post modernizm kavramlarının tartışıldığı çoksesliliğin hâkim olduğu bir dönemdir. Beral Madra bu dönemle ilgili “Postmodern söylemin, önceleri bilinçli olmasa da bir biçimde uzlaşmayı sağlayacak bir çare olarak rağbet gördüğünü; ne ki aynı söylemin, farklı kimliklerin de kendilerini dışavurumlarına olanak tanıdığı için, aynı zamanda toplumsal bölünmeyi pekiştirdiğini” vurgulamaktadır.²⁴³ Bu perspektiften bakıldığında, arşiv belgelerinin sergilerde kullanımı bir ikilem ortaya çıkarmaktadır. Kullanılan arşiv malzemelerinin oluşturduğu hafıza ve kimlik, hem uzlaşma sağlayarak sanatın iyileştirici yönüne vurgu yapabileceği gibi hem de provokatifleşerek zıtlasmalar yaratabilecek ince bir çizgidedir. Ancak çoğunlukla, birinci seçenek üzerine gidilmektedir. Anadolu Kültür girişimiyle kurulan Depo’nun varoluş amacının da kültürel çeşitlilik ve hakları vurgulamasıyla bu uzlaşmaya alan açtığı görülmektedir. Örneğin; 2014 yılında düzenlenen *Hafızayı Hareket Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* isimli sergide kadınların geçmiş mücadelelerini canlı tutarak bunlarla uzlaşma alanı sağlamaktadır. Bu bakımdan da sergiler, kültür, kimlik ve hafızayı canlı tutmak, zenginleştirmek ve uyum sağlamak için zengin bir tartışma ve değerlendirme alanı sağlamaktadır.

Türkiye’de 1980’li yıllardan daha önce devlet desteği ve tekelinde gerçekleşen hem yayıncılık hem sanat alanına özel sektör el atmaya başlamış ve başka tekelleşmeler gündeme gelmiştir. 1983’den sonra gelişen serbest pazar ekonomisi ve liberalizm etkisiyle basın yayın organlarının büyük bölümü tekeli sermayenin eline geçmiş ve böylece basında patron imajı büyük değişime uğramıştır.²⁴⁴ Hürriyet, Sabah, Cumhuriyet ve Milliyet gazeteleri dönemin tekelleşme yaratmış basın yayın organlarıdır. Bu dönemde Turgut Özal’lı Anavatan Partisi ise Türkiye’nin 1980 sonrası sosyo-ekonomik yapısını derinden etkilemiştir. Basın ve siyaset, Özal döneminde çeşitlenmiştir. 1980 darbesi sonrası yayıncılıkta kapsamlı bir tasfiye

²⁴² Ayşe Nahide Yılmaz, **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset** (Ankara: Ütopya, 2015), 341.

²⁴³ Madra, **age**, 8.

²⁴⁴ Çetin Yiğenoğlu, **Metelikten Medyaya** (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1996), 50.

gerçeklemiştir ve sonrasında yeni yayıncılar kuşağı oluşmuştur. Ayrıntı (1988), İletişim (1982), Metis (1981) ve Hil (1981) 1980 Askeri darbesi sonrası kurulan yayınevlerinden bazılarıdır. Türkiye’de yayıncılık alanı 1980’lerdeki durağan ve yenilenme çabasındaki döneminden sonra tekrardan kendine ancak 1995 sonrasında gelebilmiştir. 1995 yılı yayınlanan kitap adedinin çok hızlı bir şekilde arttığı zamanlardır.²⁴⁵ Bu dönemde sanat alanında da yayınlar artmaya başlamıştır. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılığı, İletişim Yayınevinin Sanat Hayat serisi, Ayrıntı Yayınlarının Sanat ve Kuram serisi gibi...

Beral Madra 2005 yılında Karşı Sanat’ta gerçekleştirmiş olduğu *Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi* sergisi kapsamında yazmış olduğu metinde, Türkiye’de 80’li yıllarda sanat durumuna ilişkin iki çıkış noktasından bahsetmektedir: “İlki kuramsal irdelemeler, geçmişle ve şimdiki zaman sorunlarıyla hesaplaşma, modernizm ve postmodernizm arasındaki geçiş dönemi sorgulamaları ve geçiş-kopuş sürecinin yaşanmasıdır ve diğeri uluslararası sanat ortamına eklemlenme yönünde kuramsal ve uygulama çalışmalarıdır.”²⁴⁶

Büyük, küresel, çokuluslu ve merkezleşen bir iletişim ağının oluşması ve bu ağın karmaşık yapısını algılama sürecine giren yeni bir aklın ortaya çıkışı söz konusudur. Sanatçı bu iletişim ağının görünür olmasında ve fark edilmesinde aracı olmak gibi bir işlev üstlenmişlerdir.²⁴⁷

1980’lerde gerçekleştirilmeye başlanan *Yeni Eğilimler Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileriyle başlayan disiplinlerarası sanat, ilk küratörlü sergilerin düzenlenmesi, “Genç Etkinlik Sergileri” ve “İstanbul Bienalleri” ile disiplinler-aşırılık ön plana çıkmıştır.²⁴⁸ Bu etkinliklerin varlığı hem sanat pratiğinde hem de sanatın kavramlarında Türkiye için kavramsal sanatın artık kesin bir yer edinmiş olması ve uluslararası çağdaş sanatın varlığının benimsenmeye başlanması gibi yeni meseleleri gündeme getirmiştir.

²⁴⁵ Memhet Erken, “Türkiye’de Yayıncılık Alanının Dönüşümü” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016), 57.

²⁴⁶ Madra, **age**, 11-12.

²⁴⁷ Madra, **age**, 12.

²⁴⁸ Burcu Pelvanoglu, “Genç Etkinlik Sergileri”, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm [01.10.2016].

Türkiye’de 1980’lerin sonu ve 1990’ların başı Yeni Dünya Düzeni ve kapitalizmin küreselleşme süreci çağdaş sanatın gelişimine doğrudan yön vermiştir. Türkiye’de 1990’larda sanat çoğulcu, eklektik, disiplinlerarası ve uluslararası vurgusuyla yeni bir kimliğe bürünmüştür. Sanat kendi içindeki değerlerle değil, kendi dışındaki felsefe, sosyoloji, teknoloji ve biyoloji gibi alanlarla bağ kurmaya başlamıştır. Yerellik ve evrensellik tartışmaları bu dönemde gündeme gelmektedir. Bu dönemin tartışılan ve sorgulanan konuları, kimlik ve gündelik hayat meseleleridir. Kimlikle ilgili tartışmaların sanat pratiklerine yansımaları aynı zamanda hafıza ve belge kullanımına da yol açmaktadır. 1990’larda ortaya çıkan kentleşme, kimlik, öteki, yerellik/evrensellik ve sıradan/gündelik meselelerin sanat pratiklerinde sorgulanmaya ve tartışılmaya başlanması kişisel ve kolektif bellekle ilgili çalışmalara yansımıştır. Bu dönemde, alternatif sergileme ve anlatım dilleri yaygınlık kazanmıştır. 1990’lı yıllarda kentleşme ön plana çıkar ve İstanbul Bienalleriyle sanat pratiklerinde değişen malzemeler ve üsluplar görülür. Modern sanat eleştirilir ve çağdaş sanata yönelim artar. Bununla birlikte bağımsız ve yeni girişimler sanat ortamında kendini gösterir. Kültürel etkileşimler artar, enstalasyon gibi resim ve heykel dışı medyumlar yaygınlık kazanır ve malzemenin sağladığı çeşitlilikle belge sanat pratiğinde araçsallaşır. Uluslararası İstanbul Bienalleri (1987-...), özellikle hem çağdaş sanatı sunma ve günceli takip etme hem de uluslararası sanat ortamında İstanbul’un tanıtımını sağlama bakımından en etkili ve büyük ölçekli sergidir. Bu dönemde gerçekleşmiş diğer sergiler arasında *Anı/Bellek I* ve *Elli Numara: Anı/Bellek II*, *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* örnek verilebilir. 1990’lı yıllar Türkiye sanat ortamının uluslararası arenada boy göstermeye başladığı, küratörlü sergilerin gerçekleştirildiği, sanat kurumlarının ve alternatif oluşumların varolduğu zamanlar olarak bilinmektedir.²⁴⁹

2000’li yıllar pek çok yeniliğin artık kabul gördüğü, sınırların ortadan kalktığı, özel sektörün kendine sanat ortamında yer edindiği ve özel girişimlerin olduğu süreçtedir. Bankaların sanat alanına yatırımı artmış ve köklü ve varlıklı holdingler vergiden muaf olmanın verdiği avantaj ve sanatın sağladığı prestijle kendilerine sanat alanında yer kapmaya başlamışlardır. Sanat alanındaki yeni anlatım biçimlerine, tekniklere ve malzeme kullanımına yönelik eleştiriler miladını doldurmuş, bunun yerine küresel

²⁴⁹ Burcu Pelvanoğlu, “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), V.

meseler ve kavram odaklı sanatçı ve küratör pratiklerinin içeriği konuşulur hale gelinmiştir. Malzeme kullanımının karşısında herhangi bir engel kalmamıştır. Uluslararası sanat ortamına eklemlenen sanatçılar ön plana çıkmaktadır. Sergi mekânının sınırları genişlemiş kamusal alanda yayılmış ve kamusal ve özel alan tartışmaları rağbet görmüştür. 2000’li yıllara gelindiğinde uluslararası sanat dolaşımı ivme kazanmış, 1990’lı yıllarda henüz kendini göstermeye başlayan küratör kavramı kurumsal yapıya bürünmüş ve 1990’ların kolektif ruhu yerini bireysel bir bakış açısına bırakmıştır.²⁵⁰

Türkiye sanat ortamındaki bu değişimler doğrultusunda hafıza ve arşivle ilgili eğilimler kendini daha net bir biçimde göstermeye başlamıştır. 2010 yılı sonrasında arşivin sergilerde kullanımı ivme kazanmıştır. 2010 öncesi gerçekleştirilmiş 9 farklı sergide sanatçıların sanat pratikleri olarak belge kullanılmıştır. 2010 yılı sonrası ise 20’si farklı içerikte olan 24 serginin 11’inde arşivin sanat pratiğine dönüşmüş formu sergilenmiş 9’unda ise arşiv malzemesi doğrudan belge olarak kullanılmıştır (Bkz. Ek 3). Bu durum 2010 yılında arşivin çağdaş sanatta hem ivme kazandığını hem de kırılım yarattığını göstermektedir. 2010 yılı sonrası arşiv ivme kazanmıştır çünkü 1980’den 2010 yılına kadar olan 30 senelik süreçte 9 sergi düzenlenmişken 2010’dan günümüze kadar olan süreçte 20 sergi gerçekleştirilmiştir. 2010 yılında çağdaş sanat konusunda ilk kez arşiv malzemelerinden bir sergi yapılmıştır.

Sanat arşivlerindeki oluşumlara baktığımız vakit; Sanat tarihçi Zeynep Rona sanat arşivi, 1970 yılından itibaren sürekliliği olan ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Bomonti Kampüsüne konumlanan bir arşivdir. Zeynep Rona Arşivi, 1970-80’li yılların sanat ortamında arşiv oluşumlarının ender örneklerindendir. Kişisel bir arşiv olarak başlayıp bir kurum bünyesinde sistemleştirilmeye çalışılan bu arşivin yanı sıra farklı kurumların ve sanatçıların da arşivleri olduğu görülmektedir: Maçka Sanat Galerisi arşivi, Galeri Nev arşivi, Tomur Atagök ve Yusuf Taktak arşivi gibi. Son yıllarda ise arşivleri aktif olarak etkinliklerinde kullanan çağdaş sanata yer veren araştırma kurumlarından Depo (2008) ve SALT’ın (2011 İstanbul – 2012 Ankara)

²⁵⁰ Pelvanoğlu, age, 45.

düzenlediği sergiler ön plana çıkmaktadır. Bu kurumların sergileri tezin kapsamı gereği 5.6. bölümde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

Koç Üniversitesi “Anadolu Medeniyetleri Araştırmaları Merkezi” arşiv malzemelerinden ortaya çıkan sergilere yer veren bir diğer kurumdur. Ancak bu kurum çağdaş sanatla ilgili olmaktan çok Anadolu tarihi okumaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Medeniyetleri Araştırmaları Merkezinden düzenlenen sergilere; 2015 yılında *Anadolu’da John Garstang’ın Ayak İzleri, Camera Ottomana-Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modenite, 1840-1914, I. Dünya Savaşı’nda İttifak Cephesinde Savaş ve Propaganda* ile 2013’te *Artamonoff: Bizans İstanbul’u İmgeleri 1930-1947* örnektir.²⁵¹

Türk kültür tarihi araştırmacısı Taha Toros’un İstanbul’un belleğine dair kişisel arşivi ise yine Zeynep Rona arşivi gibi kişisel arşiv hikâyesiyle başlamıştır. “Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği” projesi kapsamında İstanbul Şehir Üniversitesi ve İstanbul Kalkınma Ajansı desteğiyle Taha Toros’un kişisel arşivi dijital ortama aktarılmıştır. Taha Toros arşivi, fotoğraf, resim, kişisel not, kupür, mektup, kartpostalın yanında Osmanlı ve Türkçe kitaplardan ve belgelerden oluşmaktadır.

Bu bölümde, çağdaş sanat bağlamında Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren sanat ortamındaki dönüşümler, ağırlıklı olarak arşiv ve buna bağlı hafıza kavramları ekseninde ele alınmaktadır. Türkiye’de arşiv ve buna bağlı olarak hafıza kavramının nasıl gündeme geldiği, kültür ve sanat kurumlarının arşiv ve hafızayla ilişkili faaliyetleri ve özellikle sergileri, ön plana çıkan sanat aktörleri ve yaklaşımları, sanata yön veren toplumsal ve politik meseleler 1980’li yıllardan günümüze kadar geçen süreç içindeki belgelerle incelenmiştir.

4.1.1980’lerde Sanat Pratiklerinde Tekil Çıkışlar

Türkiye’de modernist sanatla ilgili sorgulamalar 1960’lı yıllara denk gelmektedir. Bu yıllarda Türkiye’de çok gelişkin bir sanat ortamından bahsetmek mümkün değildir. Sanat piyasası henüz emekleme aşamasında olamayacak kadar yeni ve galericilik ise kendini hayatta tutmaya çalışmaktadır. Bu dönemde sanat pratiğinde değişen ve

²⁵¹ Bkz. ANAMED, Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi, <https://anamed.ku.edu.tr/en/gecmis-sergiler> [20.09.2017].

genişleyen malzeme olanaklarıyla belgenin kullanımı söz konusu olmaya başlamaktadır. Yaşanan dönem içinde öncü nitelikte çalışmalar yapan sanatçıların olduğu görülmektedir.

Türkiye’de modernist sanatı sorgulayan çalışmaların ilk görüldüğü yıllar 1960’ların ikinci yarısı Altan Gürman ve 1970’lerde Füsun Onur ve Sarkis’le başlamaktadır.²⁵² 1970’li yıllarda kavramsal sanata olan ilgi, 1967’lerde ilk Altan Gürman’ının çalışmalarında kendini belli eder.²⁵³ Altan Gürman, tuval yüzeyine boya dışında farklı hazır malzemeler de kullanarak klasik resim anlayışını kırmıştır (Şekil 22). Altan Gürman ve Sarkis, iki sanatçı da sanat pratiklerini boyadan uzak tutmuş ve düşünce odaklı üretimlerde bulunmuşlardır. Dönem içinde değerlendirildiğinde sanat ortamına yeni bir ivme getiren bu çalışmalar, sonraki kuşaklar üzerinde etkili olmuştur.²⁵⁴ Yine Şükrü Aysan da erken dönem kavramsal sanatın Türkiye’de görünürlüğüne öncülük etmiştir. Aysan’ın kavramsal sanatın tanıtılmasına ve yaygınlaşmasına yönelik pek çok yazısı mevcuttur. 1980’de gerçekleştirilen *Sanat Olarak Betik* kitabında kavramsal sanatla ilgili bir yazısı yer almıştır (Ek 10). Dönem için güncel kavramsal sanat pratiklerini görebildiğimiz *Yeni Eğilimler* sergilerinin düzenlenmesinde yer almış, “Sanat Tanımı Topluluğu”nun kurucusu olmuş ve bu etkinliklerin gerçekleşmesinde aktif rol üstlenmiştir.

²⁵² Esra Yıldız, “Giriş”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008), 23.

²⁵³ Aykut Köksal, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, **Bilanço’ 98: Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri** (İstanbul: Türkiye İş Bankası/ Tarhi Vakfı, 1999), 169; Necmi Sönmez, “6. İstanbul Bienali: Paolo Colombo’nun Romantik Cümleleri”, **Arredamento Mimarlık**, 100, 19 (1999): 118-124.

²⁵⁴ Germaner, **age**, 22-23.



Şekil 22: Altan Gürman, "Montaj 5", 1967

Altan Gürman, "Yapıtlar-Montaj", <http://altangurman.com/tr/montaj-1/> [02.02.2019].

Bu dönemde Füsun Onur ve Sarkis'in işlerinde görüldüğü gibi gündelik hayat üzerine yoğunlaşan üretimlerin sanatçıların ilgisinde olduğu görülmektedir. Özellikle Füsun Onur, Türkiye'de gündelik hayatın sanatın içine girmesinde öncü bir konumdadır. Çalışmalarında gündelik hayatı, evinde ve çevresinde bulduğu nesne ve eşya kullanımlarıyla kurgulamaktadır. Sanatçı, 1970'lerde bu nesnelerle melez anlatımlar sunmaktadır.²⁵⁵

Onur ve Sarkis gibi gündelik nesneleri kullanan Cengiz Çekil'in Günaydın gazetesinin arka arkaya 12 sayısının birinci sayfalarındaki fotoğrafları gösterdiği *Yazısız* (1976) ve Hürriyet gazetesinde yayımlanan cinsellikle ilgili mektupları kullandığı *Ele Geçirilmiş Mektuplar* (1978) isimli çalışmaları erken dönem belgenin sanat pratiğine dönüştüğünün görüldüğü işlerdir.²⁵⁶ Türkiye'nin ilk video işler üreten kadın sanatçısı

²⁵⁵ Erdemci, *age*, 266-267.

²⁵⁶ Cengiz Çekil'in *Yazısız* çalışması SALT Araştırma'daki arşiv bilgisine göre 1976, İKSV'nin 11. Uluslararası İstanbul Bienalini sanatçıları hakkındaki kaynağa göre 1977 tarihli. Cengiz Çekil, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9234> [5.07.2019]; Cengiz Çekil, İKSV, <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=14> [5.07.2019].

olan Nil Yalter, göç, kimlik ve kadın sorunları etrafında şekillenen çalışmalar üretmiş ve 1970-1979 yılları arasında erken dönem çalışmalarında sıklıkla fotoğrafı belge olarak sanat pratiğinde kullanmıştır. Bunlardan bazıları; *Deniz Gezmiş* (1972), Judy Blum ile birlikte yaptığı *Paris Ville Lumiere* (1974) ve *Turkish Immigrants* (Türk Göçmenler, 1977)'tir.²⁵⁷

1986 yılında Sarkis, Maçka Sanat Galerisinde, kişisel hafızasını sanat pratiğinin parçası kıldığı, doğduğu ve büyüdüğü evin bulunduğu sokağın ismi olan *Çaylak Sokak* çalışmasını gerçekleştirmiştir. Otobiyografik olan çalışmasında yerleştirmesine, artık yürüyemeyen babasının ayakkabılarını da dâhil etmiştir.²⁵⁸ Yaşanmışlığı olan birtakım nesneleri bağlamından koparıp başka bir mekâna taşıyarak işlevlerini değiştiren sanatçı, yeni okumalara olanak tanır. Sanatın metalaşmasına ve kurumsallaşmasına karşı düzenlemeler de gerçekleştirmiş olan sanatçı, bellek ve anı kavramlarını tarihsel bir perspektif içinde kişisel hafızasından yola çıkarak tekrar tekrar üretimlerinde değerlendirir.²⁵⁹ Sanatçının kurumsal eleştirisine yönelik işleri 1976 yılında başlamış *Harp Ganimetleri*'nde kendini gösterir. Bu çalışmasında Sarkis, müzede nesnelerin donmuş hallerini eleştirmektedir. Ona göre, nesneler müzede aynı sergileme ve saklama koşullarında işlevsizleştirilmekte, bir tür ganimete dönüşmektedir. Bu çalışmanın ortaya çıkışıyla ilgili şunu ifade etmiştir:

“...Dahlem Müzesi'nde, bilirsın dünyanın en büyük etnografik müzelerinden birisidir. Sanat tarihinin büyük yapıtlarını da görebilirsin. Avustralya, Afrika, Çin, Meksika sanatından örnekler vardır. Bu örnekler, nesneler müzede aynı mekân içinde, aynı ısıda, aynı sunuşta birarada duruyor. Bunlar işlevlerini göremiyorlar, dondurulmuşlar, ama hepsi ganimet olarak duruyor.”²⁶⁰

1970 ve 1980 sonrasında sanatçılar yeni arayışlar içine girmişlerdir. Batı'nda etkisiyle eskiden beri süregelen geleneksel malzeme kullanımları, sınırlılıklar ve teknikler yerini her türlü nesnenin sanat yapıtı olabileceği algısını gündeme getirmiştir. Başta yaygın olmayan ve kabul görmeyen bu anlayış, özellikle akademik gelenekten destek görememiş ancak zaman içinde sanatçıların istikrarlı kullanımları ve araştırmacı kimlikleri sayesinde sanatı dönüştürerek yeni anlatım biçimlerine yer

²⁵⁷ Nil Yalter, “Works”, <http://www.nilyalter.com/index.php?years=1980-1989> [10.07.2019].

²⁵⁸ Erdemci, *age*, 268.

²⁵⁹ Erdemci, *age*, 267.

²⁶⁰ Beral Madra ve Sarkis, “Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap VermezsekYaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur”, *Arredamento Dergisi*, 1 (1991): 100-106.

açmıştır. Bu sanatçılardan bazıları; Füsün Onur, Erdağ Aksel, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Alparslan Baloğlu ve Şükrü Aysan'dır. Bu sanatçılar, sanat pratiklerinde malzeme çeşitliliğine yer vermiş ve günümüzün çağdaş sanat ortamını hazırlayacak üretim ve faaliyetler gerçekleştirmişlerdir.

1977 yılında kavramsal sanatın felsefesi ve kavramsal sanat pratikleriyle ilgili tartışma ve düşünme alanı oluşturmak için Şükrü Aysan öncülüğünde Ahmet Öktem, Serhat Kiraz ve Avni Yamaner'in bir araya gelmesiyle "Sanat Tanımı Topluluğu" inisiyatifi kurulmuştur. Sanatçı Alparslan Baloğlu ve Ergül Özkutan ise inisiyatifin toplantılarına dâhil olmuşlardır. İnisiyatifin halka açık ilk sergisi 1978 yılında Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisinde düzenlenmiştir. Bu sergiye İsmail Saray ve Alparslan Baloğlu da konuk sanatçılar olarak katılmıştır.²⁶¹

STT'nun ikinci sergisi 1980 yılında aynı mekânda düzenlenmiş ve sergiye paralel olarak *Sanat Olarak Betik* başlıklı *Sanatçı Betiği* yayınlanmıştır (Şekil 23).²⁶² Kitabın içeriğinde kavramsal sanatla ilgili çalışma ve metinlere yer verilmiştir.

²⁶¹ Ayşe Gür, Merak ve Detayların İzinde Bir Kişilik: Alparslan Baloğlu, 2017, <http://unlimitedrag.com/single-post/Merak-ve-detaylarin-izinde-bir-kisilik-alparslan-baloglu> [01.12.2018].

²⁶² "Sanat Tanımı Topluluğu'nun Tarihi", Sanat Tanımı Topluluğu, www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm [10.09.2018].



Şekil 23: "Sanat Olarak Betik", 1980

Sanat Tanımı Topluluğu, "Sanat Olarak Betik", 1980,
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47808> [28.03.2018].

Sanat Olarak Betik'te yer alan sadece kavramsal sanatla ilgili pratiklerin gösterimi değildir; aynı zamanda belgenin nasıl sanat pratiğine dönüştüğüne ve buna bağlı hafıza'nın neyi gündeme getirdiğine de tanık olunmaktadır. Ahmet Öktem'in STT'nin bu sergisi kapsamında arşiv ve depo belgelerinin sergilenmesinden oluşan çalışması buna örnektir (Şekil 24).

Bu çalışmasında Ahmet Öktem, tabu, belediye ve okul gibi resmi idarelerin depo ve arşiv odalarında çektiği fotoğrafları, metinleri ve klasörler içerisinde evrakları kullanmıştır. Çalışmasında klasörlerin bir kısmı raflarda (Şekil 24) bir kısmı yerde, özel bir kodlamayla kaşelenmiş fotoğrafları ve bunlarla ilgili metinlerin birçoğu duvarlarda ve bir kısmı masa üzerinde albümlerde sergilenmiştir.²⁶³

²⁶³ Ahmet Öktem, İstanbul, 21 Nisan 2019, kişisel görüşme.



Şekil 24: Ahmet Öktem, "Sanat Olarak Betik" Sergisi, 1980

“Ahmet Öktem’in “Sanat Olarak Betik” Sergisinde Sergilenen Çalışması”, 1980,
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51175> [10.12.2018].

Öktem, ciltli ve ciltless bütün tasarruf kayıtlarıyla muavin defterlerin tespitine ait mahzen defterinin nasıl tutulacağına dair tarifname belgesi de sunmuştur. Bu tarif bentlere ayrılmış ve bent 1’den bent 9’a kadar gitmektedir.²⁶⁴

1981 yılında STT, Betiksanat (Sanat Tanımı Topluluğu İşliğı) sergisini gerçekleştirmiştir. 1983 Yılında, 4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nin Betiksanat bölümünü oluşturmuştur. Sergilere, kavramsal içerikli çalışmaların dahil olma sürecini göstermesi bakımından STT dikkat çekmektedir.²⁶⁵ 1980’li yıllarda ortaya çıkan *Sanat Tanımı Topluluğu* (1977-1987), *Yeni Eğilimler* (1977-1987),

²⁶⁴ Belgeyle ilgili ayrıntılı bilgiye SALT Araştırma’nın arşivinden “açık erişim”le ulaşılabilir. Ahmet Öktem’in “Sanat Olarak Betik” Sergisinde Sergilenen Çalışması, 1980, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51175> [10.12.2018].

²⁶⁵ “Sanat Tanımı Topluluğu’nun Tarihi”, *age*.

Günümüz Sanatçıları İstanbul (1980-...), *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (1984-1988), *A-B-C-D* (1989-1993) ve *Genç Etkinlik* (1995-1998) sergileri ile farklı üslup ve teknikte çalışmaların sergilenmeye başlanması, 80'ler sonunda ilk küratörlü sergilerin düzenlenmesi, özel kurumların sanata destek olması (ESBANK Yunus Emre Yarışmalı Sergileri gibi) ve İstanbul Bienalleri ile uluslararası sanat ortamına entegrasyonun başlaması bu dönemin sanat ortamındaki değişimleri anlatan gelişmelerdir.

Türkiye'de hafıza çalışmaları özellikle 1980 yılında yaşanan askeri darbe ile yakından ilgilidir. Toplum üzerindeki baskılar ve küreselleşme, sanatçıları kendi öznel kimliklerini sorgulamaya ve kültürel geçmişle olan bağı kurmaya yönlendirmiştir. Farklı etnik kökenden topluluklara yönelik travmatik meseleler sanat alanında gündeme getirilmeye başlanmıştır. 1980'lerde çok baskın olmayan ancak çokkültürlülük ile gündeme gelmeye başlayan bu meseleler, özellikle 2000 ve 2010 sonrasında sanat ortamına yansımaktadır.

Türkiye toplumu, siyasi ve kültürel duruşları ve bunlara bağlı geçmişte yaşanmış olaylara dair anlatıları yani hafızası çok farklı olan kesimlerden oluşmaktadır.²⁶⁶ Neyzi'ye göre hafıza çalışmaları, tarihin bireysel yaşanmışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlamaktadır. Hafıza çalışmaları gibi sanat ortamı da bireysel hafızasından yola çıkarak üretimde bulunan sanatçı Tomur Atagök ya da Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları gibi izleyicinin yorumlayabileceği alanlar açmaktadır. Gülsün Karamustafa'nın 1971 darbesinden sonra tutuklanmasını konu alan kendi bireysel hafızasından yola çıkarak hazırlamış olduğu 1998 yılında yaptığı *Sahne* isimli çalışması buna bir örnektir. Tomur Atagök'ün ise 1990'lı yıllardan itibaren Fransa'ya seyahatiyle başlayan *Günceler* çalışmaları oradaki gezilerinde kullandığı bilet ve yemek makbuzları gibi atık kâğıt ve fotoğrafları bir araya getiren aynı zamanda bunları kolaj ve boya ile birleştiren yine bireysel hafızanın sanat pratiğine dönüşümüne örnektir (Şekil 25).²⁶⁷

²⁶⁶ Leyla Neyzi, **Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik** (İstanbul: İletişim, 2004).

²⁶⁷ Tomur Atagök, İstanbul, 19 Nisan 2019, kişisel görüşme.



Şekil 25: Tomur Atagök, “Günceler”, 1990-2006

“Tomur Atagök, ‘Günceler’ (1990-2006), Artvarium Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi, İstanbul”, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192064> [10.12.2018].

1980’li yıllarda Türkiye’de sanat galericiliğine olan ilgi artmıştır. 1980 yılı öncesinde tek tük birtakım girişimler olmaya başlamış ancak sanat alanında yeterli düzeyde altyapının olmaması ve imkânsızlıklar nedeniyle bu girişimler daimî olamamıştır. Türkiye’nin 1980 öncesi ilk galerilerinden bazıları, Taksim Daimî Resim ve Heykel Galerisi (1939), Galeri Oygur (1945), Maya Galeri (1950), Vakko Sanat Galerisi (1962), Kaptan Sanat Galerisi (1971), Galeri Baraz (1975) ve Maçka Sanat Galerisi (1976)’dır. 1980 sonrası Urart Sanat Galerisi (1981), Sevimce Sanat Galerisi (1982), Siyah-Beyaz Sanat Galerisi (1983), Galeri BM (1984), Galeri Nev (1984/Ankara-1987/İstanbul), Mine Sanat Galerisi (1985), Teşvikiye Sanat Galerisi (1985), Tem Sanat Galerisi (1986) ve Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Sanat Galerisi (1985)’dir. AKM sanat galerisi 1985-2000 yıllarında aktif olarak faaliyet göstermiştir.²⁶⁸

1960’larda yapılmış olan AKM’de 1986 yılından itibaren Nilgün Özyayten’nin yöneticiliğini yaptığı galeri, 1980’ler sonu 1990’larda en aktif zamanını yaşamıştır.

²⁶⁸ Vasıf Kortun, “Bugün- Bu Gün Başlamadı”, **Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özyayten Kitabı**, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 6.

Burada pek çok kişisel, grup ve kurum sergileri gerçekleştirilmiştir.²⁶⁹ 1980’li yıllarda Türkiye’de sanat alanında göç, kimlik, öteki, popüler kültür, çok kültürlülük ve buna bağlı ulus-devlet eleştirisi konuları sanatçıların pratiklerinde baskın olarak irdelenmekte ve sergilere konu olmaktadır. Bu dönemde düzenlenen sergilerin bu konuları etraflıca irdeleyen çalışmalara yer verdikleri görülmektedir.

1977 yılında gerçekleştirilmeye başlanan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen “Yeni Eğilimler Sergisi”, İstanbul Sanat Bayramının bir etkinliği olup, ele aldığı kavramlar bakımından sonrasında düzenlenen sergilere bir yol haritası çizmiştir. Bu sergide, yenilik ve çağdaşlık kavramları ön plana çıkmıştır. “Yeni Eğilimler Sergileri” geleneksel sergileme anlayışını alaşağı etmekte ve farklılaşmayı/değişimi vurgulamaktadır.

1980 yılında ise Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin desteğiyle İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından her yıl yarışmalı olarak “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” düzenlenmeye başlanmıştır. Bu sergide de “Yeni Eğilimler Sergileri”nde olduğu gibi farklı malzemelerin kullanıldığı çalışmaların sergilenmesine olanak sağlanmıştır.²⁷⁰ 10. yılının gerçekleştirildiği serginin katalog girişinde yeni ve farklı çalışmalara verilen destek şu şekilde yer bulmaktadır: “...yaşayan ülkemiz sanatçılarının yeniye yönelik araştırıcı ve atılcı çalışmalarını destekleyerek sanat çevresine sunmayı amaçlamaktadır”.²⁷¹ Bu ifadelerin anlamı, kuşkusuz dönem içinde yaşayan ve üreten sanatçılar için büyüktür. Her ne kadar seçici bir kurul ile sergilenen yapıtlar belirlenmiş ve bunun sonucu tıpkı İstanbul Bienalindeki gibi bazı benzer eğilimlerin görülmesi söz konusu olsa da sanatın kapsamını genişletmesi bakımından Türkiye çağdaş sanat ortamının gelişimi için kıymetlidir.

“Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, sanatçıların sanat pratiklerinde görülen disiplinlerarasılığın seçici kurul tarafından ön koşul olarak görüldüğü ve buna göre seçim yapıldığı ilk etkinlik olarak tanımlanabilir. “Yeni Eğilimler Sergileri” bu

²⁶⁹ Zerrin İren Boynudelik, “Nilgün Özyayten Dönemindeki AKM Sergi Salonları: Bir Deneme Değerlendirmesi”, *Mütevazı Bir Miras- Nilgün Özyayten Kitabı*, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 21-26.

²⁷⁰ Burcu Pelvanoglu, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, www.sanalmuze.org/paneller/ssd/burcu_pelvanoglu_2htm. [11.09.2017].

²⁷¹ “Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi” (İstanbul: Yenilik Basımevi, 1989).

bakımdan bir sınırlama getirmemiş serbest bırakmıştır. “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”nin disiplinlerarası çalışmaları öncelikli tuttuğuna dair veriler sergilerle ilgili yayınlanmış kataloglardan tespit edilebilmektedir. Seçici kurul çalışmaların seçim kistasıyla ilgili olarak “Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi” katalogunda 5 Mayıs 1991 tarihinde aşağıdaki açıklamalara yer vermişlerdir:

“1. Yapıtların değerlendirilmesinde sergilerin adını betimleyen “günümüz sanatçıları” kavramının belirleyici olması. 2. Sergiye başvuran sanatçıların yapıtlarında resim, heykel, seramik, vb. gibi herhangi bir tür ayrımına gidilmeden hatta disiplinler arası ilişkileri kurabilmiş yapıtların birer sanat yapıtı olarak değerlendirmeye alınması. 3. Yapılan seçimlerde üslup ve malzeme farklılığı dikkate alınmadan, yapıtların bağlandıkları eğilimlerden farklılaştıkları noktalar birer kişilik anlayışı olarak değerlendirilip özgünlük için genel anlamda bir kriter kabul edilmiştir. Not: Tüm yapıtların seçimi bu kriterler doğrultusunda jüri üyeleri tarafından oybirliğiyle yapılmıştır.”²⁷²

1984-1988 yılları arasında *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi, 1986 yılında Ankara’da düzenlenen 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali ve 1987 yılında ilk kez “Uluslararası İstanbul Bienali” gerçekleştirilmiştir. 1989-1992 yılları arasında “10 Sanatçı 10 İş: A-B-C-D Sergileri” düzenlenmiştir. Türkiye’deki sanat ortamında bu etkinliklerin önemi, kuşkusuz çağdaş sanatı oluşturan yeni anlatım biçimlerinin takip edilmesine imkân tanınmasıdır. Sanatın seyri, bu sergilerle toplum tarafından gözlemlenebilmekte ve tartışılır durumdaki değişimler görünür kılınmaktadır.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinin daha önce düzenlenmeye başlamış *Yeni Eğilimler* ve *Günümüz Sanatçıları* sergilerinden farklı olarak, herhangi bir seçici kurul’la yürütülmemektedir.²⁷³ Sanatçılar kendi aralarında karar vererek çalışmalarını sunmuşlardır. İlki 1984 yılında Atatürk Kültür Merkezinde açılmıştır. İkincisi, 1985 yılında Yıldız Üniversitesi (Bugünkü adı Yıldız Teknik Üniversitesi) Anfiler Sergi Salonu ve Bahçesinde açılmıştır. Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkünde açılan 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisinde Canan Beykal’ın 1988 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Adsız* çalışması belge kullanım şekliyle dikkat çekmektedir. Sanatçı, her bir belge üzerindeki numaralara vurgu yapmaktadır (Şekil 26 ve 27).

²⁷² “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” (İstanbul: Asır Matbaacılık Ltd. Şti., 1991), 7.

²⁷³ Necmi SÖNMEZ, “Yusuf Taktak ile ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Sergisi Üzerine”, **Sanat Olayı**, 62 (1987), 6’dan aktaran Burcu Pelvanoğlu, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm> [12.08.2018].



Şekil 26: Canan Beykal, “Adsız”, 1988, Hareket Köşkü

“Canan Beykal”, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40388> [15.03.2019].

Beykal’ın 1987 yılında yapmış olduğu *Adsız* isimli çalışması kişisel sergisinde de yer almıştır. Çalışma, *adsız* olarak tarihe geçmiştir ancak Beykal ile yapılan görüşme neticesinde çalışmaya sanatçı tarafından *Ölüm Tutanakları* dendiği kendisi tarafından belirtilmiştir.²⁷⁴ Çalışmanın ismi, hastane tarafından doldurulan “ölüm tutanağı” olarak adlandırılan belgelerden ileri gelmektedir. Çalışmanın bel kemiğini oluşturan Türkiye’deki hastanelerin arşivlerinden özel izinle toplanmış belgeler, çocuk ölümlerini (isimleri gizli tutularak) göstermektedir. Sanatçı bu çalışmayla toplumsal olarak gelişmemişliğe vurgu yapmaktadır çünkü bu belgeler zatürreden, kızamıktan, kötü beslenmeden ölen çocuklarla ilgilidir. Beykal, çalışmasında hatırlama sürecini kolaylaştırarak yerde paketler içinde giysiler kullanmıştır (Şekil 26). Çalışmada yer alan giysiler yine hastanelerde bırakılmış olanlardır ve sanatçı tarafından bu giysiler

²⁷⁴ Canan Beykal, İstanbul, 6 Nisan 2019, kişisel görüşme.



Şekil 28: Serhat Kiraz, "Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü", 1988

“Serhat Kiraz”, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40386> [1.12.2016].

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-1988) sergilerinin devamı niteliğinde olan 1989-1993 yılları arasında A, B, C, D sergi etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliklere paralel olarak Zerrin İren Boynudelik koordinatörlüğünde Serhat Kiraz, Yılmaz Aysan, Alparslan Baloğlu, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan’la beraber 1988-1995 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler, “gönderi-yapıt” olarak düzenlenmiştir. Sanat ve izleyici arasında iletişim kurma kaygısı taşıyan gönderi-yapıt’ta sanat felsefesi gönderisi ön plana çıkmaktadır.²⁷⁶ Sergi ağırlıklı olarak 1990’lı yıllarda faaliyet göstermiştir. *Koridor* sergileri 2010 yılında sanatçı Banu Cennetoğlu’nun kurduğu BAS tarafından arşiv sergisi olarak tekrar değerlendirilmiş ve izleyicilere sunulmuştur. Yine aynı sene Ankara Galerî Nev’de arşiv malzemeleri üzerinden *Koridor* sergisi gerçekleştirilmiştir. Bu sergilere bakarken, sadece yalın bir şekilde arşiv malzemesine dönüşen ya da dönüşebilecek materyal kullanımı aramamak gerekir; bunun yerine sergilerin içine dâhil ettiği kavramları, tartışmaları ve açılımlara dikkate alarak sanat ortamını nelere hazırladığına bakmak ve sonraki etkinlikler için

²⁷⁶“Koridor Gönderi- Yapıt 1988-1995”, Fütüristika, <http://www.futuristika.org/koridor-gonderi-yapit-1988-1995/> [10.11.2018].

nasıl bir yol çizdiğini görmek önemlidir. Bu bakımdan *Koridor* sergileri de klasik sergileme anlayışının dışına çıkmakta izleyiciyi ve felsefeyi odağına alarak sonrasında düzenlenecek temalı küratörlü sergiler için yol haritası çizmektedir.

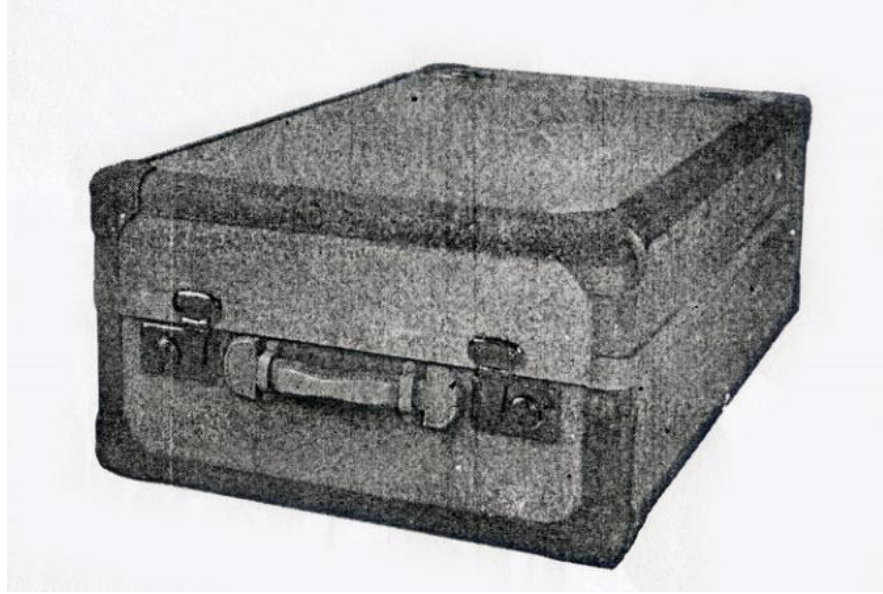
Bu sergilerinde yanı sıra Türkiye’de 1980’lerde bienaller düzenlenmeye başlanmış ve sanatın dilinin değişiminin gözlemlenmesine aracılık etmiştir. Bunlardan ilki Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, Türkiye’nin Ankara’da 1986 yılında düzenlenmiş ilk uluslararası bienal girişimidir. Ancak varlığını uzun süre koruyamamış ve beklenen performansı gösterememiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenmiş bu etkinlik 1992 yılına kadar 4 kez gerçekleştirilebilmiştir. Bienal’de, seramik, resim, heykel ve özgün baskı tekniklerindeki çalışmalara yer verilmiştir.²⁷⁷

Diğer bir bienal girişimi 1987 yılında gerçekleşmiştir. Bu girişim günümüze kadar faaliyetini sürdüren İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen “İstanbul Bienali”dir. İstanbul Bienallerindeki sanat pratiklerinin hafıza ve arşivle kurduğu bağ 1980’li, 1990’lı ve 2000’li yıllara bölünmüş başlıklar altında mercek altına alınmaktadır. “Uluslararası İstanbul Bienali”, Türkiye sanat ortamına yeni bir ivme kazandırmıştır. İlk kez 1987 yılında Beral Madra koordinatörlüğünde düzenlenen İstanbul Festivaline bağlı “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” (İstanbul Bienalinin ilk ismi) ile Türkiye uluslararası çağdaş sanat ortamına eklemlenmeye başlamıştır. İlk serginin teması, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”tır. İlk iki sergide, farklı üslupta ve teknikte çalışmaların sergilenmesinin yanı sıra mekânla ilişki kuran ve mekâna özgü çalışmalara yer verilmiştir. İkinci bienal, tekrar Beral Madra koordinatörlüğünde 1989 yılında ve bu sefer “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” temasıyla gerçekleşmiştir. Mekân olarak kamusal alan ve sanat pratiği olarak enstalasyon bu sergilerde sık sık kullanılmış ve Türkiye’deki sanat ortamında bir dönüşüme aracılık etmiştir. 1980 yılı öncesi enstalasyonun sanat ortamında varolabileceği kuşkulu iken bu tarz sergilerle enstalasyonun yeri sağlamlaşmıştır. Sanatçılar, nefes alabilecekleri bir alan, kendilerini daha özgür ifade edebilecekleri bir

²⁷⁷ Gönül Gültekin, “I. Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali”, *Sanat Çevresi*, 92 (1986): 6-7.

kanal edinmişlerdir. İstanbul Bienalinde sıklıkla zaman, mekân, kimliği ön plana çıkaran ve buna bağlı hafızayı ortaya koyan çalışmalara yer verilmiştir.

1989 ve 1993 yılları arasında gerçekleştirilen 10 Sanatçı 10 İş: A-B-C-D Sergileri de belgenin sanat pratiklerinde görünürlüğünü ortaya koymaktadır. 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi, 15 Haziran – 8 Temmuz 1989 tarihleri arasında Atatürk Kültür Merkezinde gerçekleştirilmiştir. Bu sergide kullandığı belgelerle Alparslan Baloğlu'nun *20. Yüzyıl Eşzamanlı Buluşlar Kutusu* isimli çalışması dikkat çekmektedir. Sanatçının çalışmasında yer alan kutuda, aynı yüzyılda, dünyanın farklı ülkelerinde yaşamış beş plastik sanatçıya ait çok yakın görsel benzerlikleri olan beş yapıtın belgeleri yer almaktadır. Kutu, "Gezegenlerarası Kutular Müzesi"nde kayıtlıdır. Kayıt No: M D B 322/1 ibaresiyle sergilenmektedir (Şekil 29).²⁷⁸



Şekil 29: Alparslan Baloğlu, "20. Yüzyıl Eşzamanlı Buluşlar Kutusu", 1989

"Alparslan Baloğlu", Sanal Müze, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC01.htm> [01.11.2016].

Yine bu sergide aynı mekânda yer alan sanatçılardan biri Canan Beykal *Tex-Tual ve Kara Kutular* isimli çalışmasında hem kişisel hem de kolektif hafızadan faydalanarak belgelerle anımsama ve hatırlamayı tekrardan harekete geçirmiş ve bu şekilde bir tür hafıza okuması yapmıştır. Bu yerleştirmede üç kutu yer almaktadır. Beykal'ın

²⁷⁸ Burcu Pelvanoğlu, "Sürekli Sergiler – Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm [01.11.2016].

kendisine ait kutuları saklayan kutu, Von Kleist ve Marinetti'nin özgün ses bantlarını içeren kutu'dan oluşmaktadır (Şekil 30).



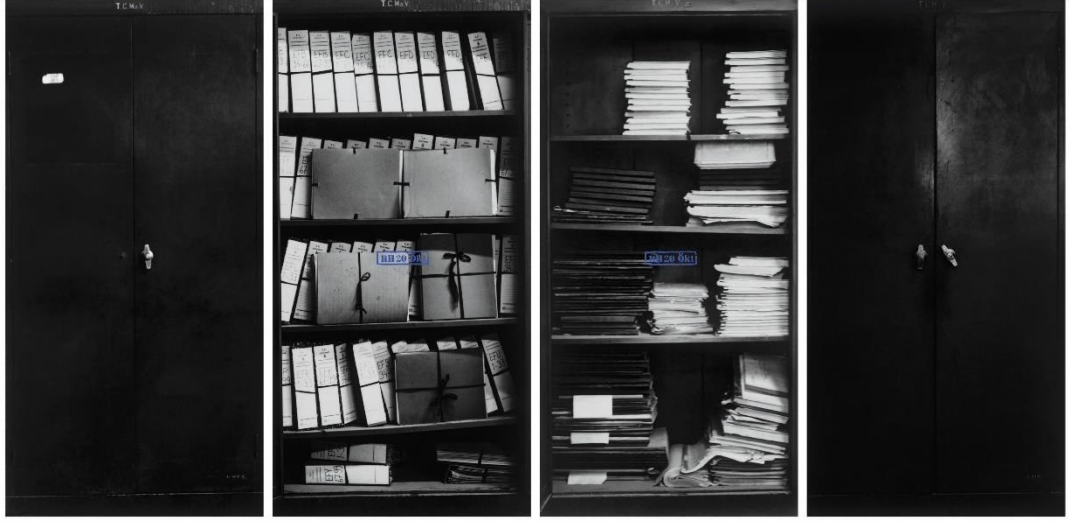
Şekil 30: Canan Beykal, “Tex-Tual ve Kara Kutular”, 1989

“Canan Beykal”, Sanal Müze, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC02.htm> [10.10.2016].

“10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi”nde yer alan bir diğer çalışma Ahmet Öktem’in *Açık ve Kapalı* isimli yerleştirmesidir. Öktem çalışmasında, arşiv dolap ve dosyalarını kullanarak bürokrasiyi sorgulamaktadır. Açık dolaplar siyah-beyaz gerçek büyüklükte üzeri özel bir kodlamayla kaşelenmiş fotoğraflar olarak, kapalıları ise Maliye binasından geçici olarak alınan gerçek dolaplar kullanılarak sergilenmiştir (Şekil 31).

Sanatçı çalışmasıyla ilgili olarak, “kullanılan dolapların birçok bakımdan sosyolojik durumu işaret etmesine karşın, ‘Kapalı ve Açık’ sözcüklerinin onu daha çok kavramlar üzerine düşünmeye ittiğini” ve sanatsal pratiğiyle ilgili olarak da “gündelik yaşamımızdaki birçok nesneyi bağlı bulunduğu konumun dışına çıkardığını, ona kavramlar bakımından farklı anlamlar yüklediğini, içerisinde bulunduğu yerden galeri mekanına taşıyarak sanatsal eylemin bir parçası haline getirdiğini” ifade etmektedir.²⁷⁹

²⁷⁹ Ahmet Öktem, İstanbul, 21 Nisan 2019, kişisel görüşme.

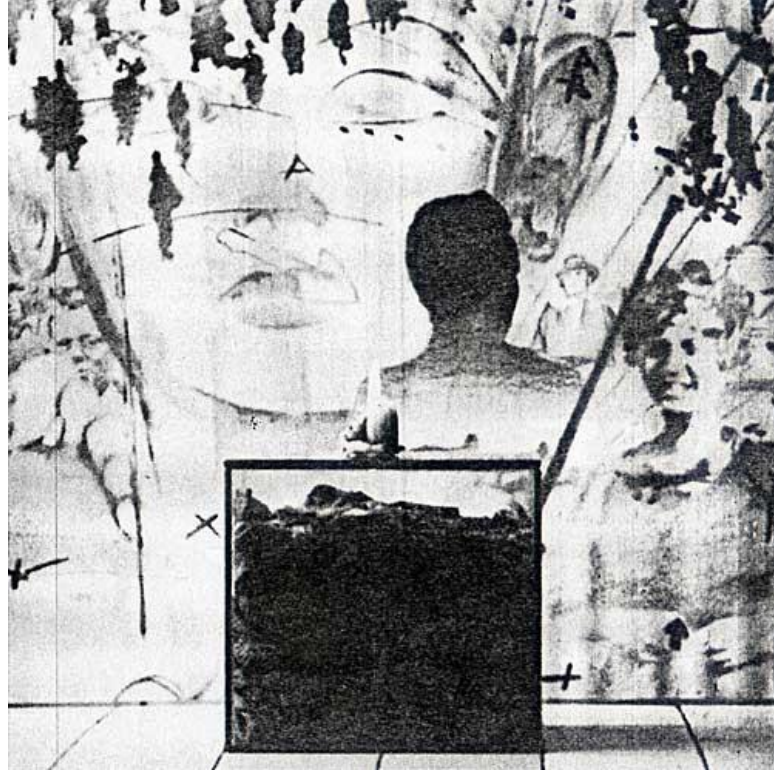


Şekil 31: Ahmet Öktem, Açık ve Kapalı, 1989

“Ahmet Öktem”, SALT Araştırma, <https://www.archives.saltresearch.org> [10.10.2016].

Serhat Kiraz’ın da aynı sergide tuval, cam, kavanoz, mum ve gazete kullandığı *Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın...* isimli çalışması sergilenmiştir. Bu yerleştirmede Kiraz’ın vurgulamak istediği bilginin ulaşıldığı anda soğuduğu ve yararsızlaştığı fikri üzerinedir. Sanatçının bu çalışmasında cam kavanozlar içine yerleştirilmiş gazete sayfaları, onları bir arada tutan cam ve kavanoz kapağının üzerine de yanmakta olan bir mum yerleştirdiği ve bu şekilde mühürlediği görülmektedir (Şekil 32). Kiraz, belge niteliğindeki basılı malzemeleri kullanarak popüler kültürle iç içe geçirmektedir. Temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirsizleştirmektedir.²⁸⁰

²⁸⁰ “Serhat Kiraz”, Sanal Müze, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC06.htm> [10.11.2016].



Şekil 32: Serhat Kiraz, "Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın...", 1989

"Serhat Kiraz", Sanal Müze, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC06.htm> [10.11.2016].

Canan Beykal'ın kurumsal eleştiriye yönelik çalışmaları da mevcuttur. Beykal, kâr amacı güden müze ve galerilerin işlevleri dışında çalıştıklarını düşünmektedir.²⁸¹ 1985 yılında ürettiği *Osman Hamdi Beklemesi* isimli çalışmasında Beykal, Osman Hamdi resimlerinin arkasındaki envanter numaralarının fotoğraflarını çekmiştir. Müzelerin yapıt envanterinde kullandıkları kodlama sistemine vurgu yapmaktadır. 1987 yılında yaptığı bir diğer çalışmasında hazır nesne olarak eski bir fotokopi makinesi kullanan sanatçı, çevresindeki nesneleri toplumsal bildirge olarak kullanırken sözcüklerden, göstergelerden, fotoğraflardan yaralanmıştır. Bu nesneleri toplumsal birer belge olarak kullanmıştır.²⁸²

Belgenin ve nesnenin aktif kullanıldığı bu çalışmalarda sanatçıların, farklı malzeme ve üslupta sanat pratiklerini sunabilmeleri ve bunların gelişmesinin, hafıza, kültür ve kimlikle ilişkili kavramların daha rahat ve serbest aktarılabilir olmasını sağladığı

²⁸¹ Nancy Atakan, *Arayışlar* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, 1998), 121.

²⁸² Berna Kaya Okan, "Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, 2 (2012): 31-32.

görülmektedir. Yukarıda ele alınan sergiler, 1980’li yıllardan sonra gelişmeye başlayan Türkiye çağdaş sanat ortamı için olumlu gelişmelerdir. Bu sergilerin önceliği, genellikle Türkiye sanat ortamındaki yeni eğilimleri sunmak, tartışmaya açmak, sanatı nesnelleştirmek, sanatın durumunu göstermek ve izleyiciyle paylaşabilmek olmuştur. Henüz yeni yeni kabul görmeye başlanan resim ve heykel dışı sanat pratikleri için alan açmışlardır. Bu sergilerde en çok tartışılır kavramlar “yeni” ve “öncü” kelimeleri olmuştur. Sanat ortamından belli bir kesim tarafından bu kavramların Türkiye için iddialı olduğu veya uygun düşmediği şeklinde yorumlar getirilmiştir. Bu eleştirilerden bir tanesi Beral Madra tarafından yapılmıştır.

“Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergi isminde geçen “öncü” kelimesine yönelik Beral Madra şöyle bir eleştiride bulunmaktadır:

“Öncü sözcüğü, Fransızca avant-garde sözcüğünden yerleşiyor dilimize, bu da bilindiği gibi, görülmemiş bir şeyi yaratma ya da özgün bir sanat olayının oluşumunda başı çekme anlamına geliyor ve II. Dünya Savaşı sonrasında 1960’a değin gelişen sanat akımlarına ve sanatçılara özgü bir terim oluyor. 1979’dan bu yana uluslararası ortamda gelişen bu akımların ortaya koyduğu yer ve bir yerde tamamlamamış sanatlar sorunları ve çözümleme, günümüz teknoloji, ekonomi ve sosyal koşullarında yeniden yorumlar getirme anlamına gelen akıma da Trans avantgarde ya da Post avantgarde (öncü sonrası) deniliyor. Sanırım bu sergiyi düzenleyenlerin gözünden kaçmış bir terim bu. (...) Bu sergiye “Güncel Türk Sanatı”ndan Bir Kesit” adı verilseydi, kitleye yönelik bu olay kitle tarafından daha doğru değerlendirilebilirdi. Uluslararası sanat ortamında kullanılan terimlere sadık kalmak da bir çözüm olabilirdi.”²⁸³

Tüm bu eleştirilere karşın, 1980’lerde gerçekleştirilen bu sergiler, Türkiye coğrafyası için yeni denilebilecek kullanımları görünür kılarak, heykel ve resim dışında malzeme ve üslup kullanımlarının olabileceği fikrini yansıtmaları bakımından önemlidir. Sadece bir takım tutucu yaklaşımlar, kapalı bakış açıları veya bireysel pratiklerin verdiği taraflı bakış sebebiyle farklı ve değişik malzemelerden üretilen çalışmalar ve sergiler eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Yine bu sergilerin belli bir zamandan sonra sıradanlaştığı artık günceli takip etmekle çok da ilgisi olmadığı gözlemlenmiştir. Bu sergilerin bir diğer öne çıkan noktası, serbest piyasa ekonomisinin sanat piyasası oluşumuna etkisidir. Önceki yıllarda devlet eliyle sanatın desteklenmesi 1980’li yıllarda özel sektörün sanat alanına girişiyle farklılaşmaktadır. 1990’ların sonunda Özdemir Altan bu değişimin sonuçlarından birini şu şekilde izah etmektedir: “Günümüz sanat dünyasında yeni hareketlerin habercilerini serbest sanat piyasası

²⁸³ Beral Madra, “13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış”, **Sanat Çevresi**, 81 (1985), 9.

keşfetmekte, ancak sonra müzeler ve diğer resmi kuruluşlar bu sanatçıları farkederek yapıtlarını koleksiyonlarına katabilmektedirler”.²⁸⁴

1980’lerle ilgili sonuç olarak şu çıkarımlarda bulunmak yerindedir. Modernite, modernizm ve hafıza’nın sanata eleştirel yansımaları ilk olarak 1980’lerde kendini belli etmektedir. Bunu mümkün kılan çevre ve koşullarda sanatta malzeme ve içerik konusundaki algının değişimiyle mümkün olmuştur. 1970’ler sonu ve 1980’lerin başından itibaren Türkiye’de sanat alanında hafızayla ilgili çalışmalar sanatçıların yapıtlarında belgeleri kullanmaları şeklinde yansımıştır. Ancak Füsün Onur’un gündelik yaşamı sanatın içine dahil etmesi, Canan Beykal ve Sarkis’in sanatın bellek kurumları olan müze ve sanatın kurumlaşmasına ve metalaşmasına yönelik eleştirileri, Nil Yalter’in kadın sorununu, etnik meseleler ve güç politikalarını ele aldığı çalışmaları 1970’lerden 1980’lere geçişlerde kavramsal sanatla yaygınlaşan belge ve nesne kullanımına yönelik çıkışlara uygun zemin hazırlayan etkenlerden sadece birkaçıdır. Bunlar gibi dönem ve coğrafya için sanatta yeni ve aykırı çıkışlar, sonrasında kavramsal sanatla birlikte arşiv malzemesinin de günümüzde kullanımına alan açmıştır.

Ahmet Öktem’in 1980 yılında yaptığı *Sanat olarak Betik* sergisinde gerçekleştirmiş olduğu *Adsız* isimli çalışması, Canan Beykal’ın 1985 yılında yapmış olduğu *Sekiz Parçalık Bir Bütün*, Serhat Kiraz’ın 1988 yılında *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü* çalışmaları bu durumu yansıtan pratiklerden sadece bir kaçıdır. Belge, sanatçı için sanat yapıtı ve sergileme için bir sanat yöntemine dönüşmeye başlamış ve sergilerde bu çalışmaların izleyiciyle buluşması ve toplum algısının dönüşmesine aracılık etmiştir.

4.2.1990’larda Tekil Çıkışların Çeşitlenmesi

1990’lar Türkiye’de çağdaş sanatın yükselişe geçtiği ve sergileme yöntemlerinde farklı arayışların gündeme geldiği bir dönemdir. Bu dönemde, kuramsal ve kavramsal düşünme biçimleri ve bunu uygulama biçimleri kendini göstermeye başlamıştır.²⁸⁵

²⁸⁴ Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergileri, Haz. Belkıs Mutlu ve Özdemir Altan (İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları 3., 1990), 6.

²⁸⁵ Ali Akay, “Ali Akay: 6 Kasım 2006”, **90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk**, Hz. Levent Çalıkoğlu (Yapı Kredi Yayınları, 2006): 25.

Sanat ortamında, disiplinlerarasılık ön plana çıkmıştır. Modern sanatın kurduğu hiyerarşi ve dönemselleştirme sanat alanında aşarak yerini eklektik, sıradan, gündelik yerleştirme ve üretimlere, çoğulcu yapıya ve kültürel çeşitliliğe bırakmıştır.

1990'lardaki güncel meseleler, küreselleşme ve güç politikaları, kimlik politikaları ve çokkültürlülük, küreselleşen dünyada dönüşen kentler ve mekânın/uzamın yeni kültürü, yenedünya düzeninde sanat ve kurum'dur. Bu söylemlerin üste çıkmasında Türkiye'nin Avrupa Birliğine dâhil olma süreciyle ilgili görüşmelerin ivme kazanması etkili olmuştur. Sanatçılar, makro anlatımdan çok mikro anlatımlara yönelmişlerdir. Aynı zamanda toplumla etkileşimin, iş birliğinin, politik aktivizm ve performansın, internet ve medya'nın sanat alanındaki çalışmalara yansıdığı görülür. Oda Projesinin yaşadıkları mahallede gerçekleştirdikleri Piknikler'i, Sarkis'in 1995 yılında 4. İstanbul Bienali için yaptığı *Pilav ve Tartışma Yeri* yerleştirmesi sanatın toplumla kurduğu doğrudan bağı göstermektedir.²⁸⁶

Bu dönemde Türkiye'de aynı zamanda sözlü tarih çalışmaları başlamıştır ancak asıl ivme 2000'lerde kazanılmıştır. 2000'lerde ulus-kimlik algısı değişmekte, küreselleşme yükselişe geçmektedir. Küratör Levent Çalıkoglu, bu değişimin sonucunu şu şekilde açıklamaktadır: "... yerleşik kurulu düzen ve onu temsil eden tüm ilişki biçimlerinde kırılma yaratmakla kalmaz, aynı zamanda "şimdi-şu an olan"la köklü geçmişe uzanan modernist eğilimler arasında da bir gerilim yaratır."²⁸⁷

1980'li yılların buhranın geçmesiyle 1990'lı yıllarda sanata ve sanat galericiliğine olan ilgi de artmıştır.²⁸⁸ Bu dönemde açılan galerilerden bazıları; Kare Sanat Galerisi (1991), Ekav Sanat Galerisi (1991), CAM Galeri (1992), Akbank sanat (1993), Pg Sanat Galerisi (1993), Milli Reasürans Sanat Galerisi (1994) ve Borusan Sanat Galerisi (1997)'dir.

1980 sonrası küresel sanat ortamıyla iletişimin artması, ABD ve Avrupa'ya sanat eğitimi almaya gidenlerin sayısındaki artışı, sanat piyasasının oluşması, sanat fuarlarında artışı, düzenli olarak organize edilen İstanbul Bienaliyle uluslararası sanat

²⁸⁶ Erdemci, **age**, 282.

²⁸⁷ Levent Çalıkoglu, "90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk", haz. Levent Çalıkoglu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat** (İstanbul: YKY, 2008), 7.

²⁸⁸ "Türkiye'nin Sanat Galericiği Serüveni", Lebriz, <http://lebriz.com> [02.03.2018].

ortamına eklemlenme, *Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Genç Etkinlik, Ankara SanArt* gibi sergilerin gerçekleşmesi ve galerilerin sayısındaki artış Türkiye’deki çağdaş sanat ortamının gelişiminde ve sanat pratiklerinin çeşitlenmesinde etkili gelişmelerdir.²⁸⁹ Bu gelişmelerle 1990’lı yıllar Türkiye’nin hem ekonomik hem de sanat alanında Batı’ya eklemlendiği bir süreçtir. Türkiye’li sanatçılar bu yıllarda uluslararası sanat ortamında da varolmaya başlamıştır. 1990’lı yıllar bu bakımdan sanat alanında sınırların aşıldığı, özel kurumların hem sanat alanında hem de sanat eğitimi alanında yapılandırıldığı ve çağdaş sanatın yükselişe geçtiği bir dönemdir.

Bu dönemde, *Koridor Gönderi-Yapıt, Anı/Bellek I-II, Genç Etkinlik* ve *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* ön plana çıkan sergilerdir. *Koridor Gönderi-Yapıt* sergileri, daha önce de bahsedildiği üzere 1988 yılında 1995 yılına kadar her yıl senede bir kez düzenlenmiştir. Sergileri; *Koridor Örnek Sayı* (1988), *Koridor 1* (1989), *Koridor 2* (1990), *Koridor 3* (1991), *Koridor 4* (1992), *Koridor 5* (1993), *Koridor 6* (1994) ve *Koridor 7* (1995) oluşturmaktadır. Sözcükleri, metinleri, imgeleri sorgulayan, müze ve müzeciliği sorgulayan, amsembrajın sergi için gerekliliğini sorgulayan (İlgili belge için Bkz. Ek 4. 07.04.1993- 20.10.1993 tarihleri arasındaki Koridor toplantı notları) bir etkinlik serisi olmuştur.

1990’lı yıllarda Türkiye sanat ortamı küratör kavramıyla karşılaşmış ve bu küratörlüğün tanımı ve gerekliliği üzerine pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Çoğu kez dile gelen koordinatör, organizastör, prodüktör ve düzenleyen gibi sıfatlar 1990 sonrasında yanına ya da yerine küratör kullanımına bırakmıştır. Küratör kavramının Türkiye sanat ortamında kabul görmesi, İstanbul Bienalleriyle resmiyet kazanmıştır. Ancak *Anı Bellek I* (1992) ve *Elli Numara: Anı Bellek II* (1993) gibi sergilerde dönem için ilk küratörlü sergiler olup, Vasıf Kortun tarafından düzenlenmiştir. Sergilerde yer alan çalışmaların kapsamı “...geçmişine yabancı, anıları silinmiş, resmi tarihler içinde boğulan, şizofrenik bir yapılanma ve coğrafi arada deredelik içinde konumsuzlaşan kültürlerden gelen; mahrem kültürden, medeni kültüre hızla geçen yapılanmalar içinde başka diyarların da dillerini yaşayan, bedenin yeri ve kişinin kendine ve/veya ortaya sunulduğu sorununun inatçı bir biçimde ya da

²⁸⁹ Germaner, *age*, 23.

kendiliğinden ‘kurcalayan’ eserler” olarak tanımlanmaktadır.²⁹⁰ Bu içerik, sanat pratiklerinin geçmişi bugüne taşıyan yönüne bir vurgu olup hafızanın sergideki konumuna açıklık getirmektedir.

1992 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Güzel Sanatlar Galerisinde gerçekleştirilen *Anı/Bellek I* sergisinde, Halil Akdeniz, İpek Duben, Hüseyin Alptekin-Michael Morris, Selda Asal ve Gülsün Karamustafa’nın çalışmaları yer almıştır.²⁹¹ Sergi pek çok açıdan hafızaya vurgu yapmaktadır. Hatta şöyle ki Kortun’un yukarıdaki düşüncesine hem fikir olan Ali Akay sanat alanında belleğin önemine şu şekilde vurgu yapmaktadırlar: “...sanatın nesnesinin ve sanatın bir bilgi nesnesi haline gelmeye başladığı düşünce dünyamızda, bunun ilgiyle vurgulanması, sanatçılara kalmıştır”.²⁹²

Anı/Bellek sergilerinin, hafızaya ve geçmişe bahsettiği önem ve vurgunun yanı sıra *Elli Numara: Anı/Bellek II* sergi afişinin kaldırılarak yerine Demokrat Parti afişinin asılmasıyla serginin erken tarihte kapatılması meselesi 2010 yılı sonrasında arşiv araştırmalarını odağına alan SALT’ın *O zamanlar konuşuyorduk* (2012, İstanbul-2013, Ankara) sergisinin parçası olmuştur. Bu sergi, anı ve bellek arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarma çabasıdır. Sergideki çalışmalar da arkeolojik kazı ve inşaları içermektedir. Ali Akay’a göre, bellek şu an ile ilgili iken, anı geçmişe aittir. Sanatta kullanımı ise gündelik eşyaların dili kullanılarak gerçekleşmektedir.²⁹³

Anı/Bellek sergisinin ikincisi, 1993 yılında gerçekleştirmiş ve *Elli Numara: Anı/Bellek II* olarak isimlendirilmiştir. Bu sergide, Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoglu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar ve Emre Zeytinoğlu’nun çalışmaları yer almıştır. Sergi isminin “Elli Numara”yla başlamasının sebebi Akaretlerdeki sıraevlerin olduğu yerde 50 numaralı apartmanda gerçekleşmiş olmasıdır. Buranın seçilme sebebini Kortun şu şekilde açıklamıştır: “...hafızası ve hatırası olan 50 Numara seçilmiştir”.²⁹⁴ Sürekli değişen ve inşa halinde

²⁹⁰ Anı / Bellek Sergileri: Anı / Bellek Sergileri Fikri Nasıl Oluşturdu? Anı / Bellek Sergilerinin Konusu Kimdir, Nedir?, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9727> [02.02.2019].

²⁹¹ Vasıf Kortun, “*Anı/ Bellek*” *Sergi Katalogu* (İstanbul: Mas, 1993).

²⁹² Ali Akay, “Bellek Üzerine”, “*Anı/ Bellek*” *Sergi Katalogu* (İstanbul: Mas, 1993), 28.

²⁹³ age.

²⁹⁴ Vasıf Kortun, 1993, 11.

olan İstanbul'da eskiden beri değişmeden kalan yapısına cevap olarak Akaretler 50 numaralı bina seçilmiştir. 50 Numaranın geçmişi de serginin parçası haline gelmiştir. Şöyle ki bu numarada Fausto Zonaro 1896'dan 1909 yılına kadar yaşamıştır. Bu apartman daha sonra Cumhuriyet Halk Partisi'nin Beşiktaş İlçe Başkanlığı olarak hizmet vermiştir. Vasıf Kortun bu mekânı “kolektif hafızanın inşa edildiği” bir yer olarak tanımlamıştır.²⁹⁵ Kortun bu sergide kolektif belleği, Türkiye’de kamusal alandaki heykel ve binalarla, toplumun ortak paylaşım alanlarıyla toplu bir biçimde sorgulama alanına dönüştürmüş; unutmak, anımsamak ve hatırlamak ekseninde değerlendirmeler yapmıştır. Sergide yer alan çalışmalar, modern sanata, moderniteye ve bununla hesaplaşmaya girişmektedir. Bu sergiyi, modernite’nin yarattığı hafıza kaybına bakan ve bunu yaparken sadece sanatçı pratiği değil sergi temasıyla da bu meseleyi sorgulayan bir sergi olarak okumak mümkündür. Sergi, 1990’larda yeni yeni başlayan hafıza çalışmalarının sanat ortamındaki sanat pratiklerine yansısıyla eleştirel pratikleri görünür kılmaktadır (Şekil 33).



Şekil 33: Emre Zeytinoğlu, "Devletin Belleği", 1993

Emre Zeytinoğlu, SALT Araştırma, Türkiye’de Sergi Arşivi,
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8747> [08.02.2019].

1995 yılında Ali Akay tarafından *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi düzenlemiştir. İktidarın yeniden düzenlenme içerisinde olduğu bir dönemde açılan

²⁹⁵ Kortun, *Elli Numara*, 14-15.

sergi, Beyoğlu Devlet Han'da gerçekleşmiştir. Devlet Han'daki mekân, sanatçılar tarafından kurulmuş ve yönetilmiş bir yerdir. Bu sanatçılar, Yasemin Baydar, Birol Demir, Ahmet Müderrisoğlu, İbrahim Şimşek ve Emre Zeytinoglu'dur. Bu sebeplerden bu sergi, dönemin siyasi ortamı hakkında bilgi vermektedir. Aynı sene 4. İstanbul Bienali gerçekleşmiştir. Sergi teması, yenedünya düzenini, küreselleşmeyi ve devleti sorgulayarak bireyler arasındaki şiddeti, devlete karşı şiddeti ve devletin uyguladığı şiddetin sanat pratiklerine yansımaları ele almaktadır.²⁹⁶

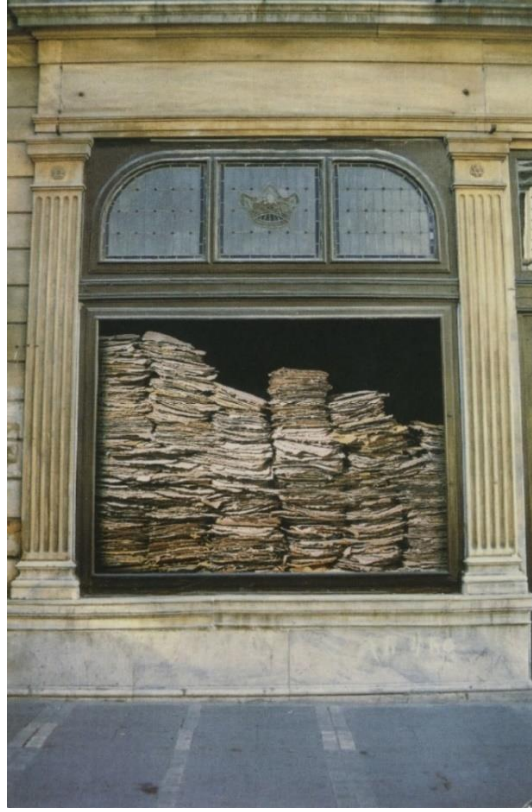
Genç Etkinlik sergileri, deneysel, yenilikçi ve avantgarde içeriğe ve üsluba sahip çalışmaları sergilemeyi esas edinmiş bir etkinliktir.²⁹⁷ 1995 ve 1998 yılları arasında 4 kez düzenlenmiş bu etkinlik, 1990'lı yıllarda aktif olmuştur. Etkinliğin temaları, kimlik, iktidar, cinsellik, medya, yurt-yersizyurtsuzlaşma, kaos, göç kavramlarına odaklanmıştır. Aynı zamanda *Genç Etkinlik* sergilerinde göç kavramıyla ilişkili olarak güneydoğu sorunu, bu bölgeden sanatçılarla sanat ortamına etki etmiştir. Türkiye'de çağdaş sanatın gündeme gelmesinde etkili olmuş etkinliklerden biridir.²⁹⁸

Bu dönemde bireysel çıkışlar devam etmektedir. Sanatçılar yavaş yavaş alternatif mekânlara yönelmektedirler. 1994 yılında Selda Asal İstanbul'da Markiz Pastanesinde ve Ankara/İstanbul Galeri Nev'de *Arşiv* isimli kişisel sergi gerçekleştirmiştir (Şekil 34).

²⁹⁶ “Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet”, **O zamanlar konuşuyorduk**, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 85-90.

²⁹⁷ Mürteza Fidan ve Hakan Onur, “Genç Etkinlik 1’de Düşlenen- Genç Etkinlik Sınırlar ve Ötesi”, haz. Didem Dayı ve Mine Pektaş (İstanbul: 1996), 6’ten aktaran Burcu Pelvanoglu, “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler” (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 299.

²⁹⁸ Burcu Pelvanoglu, “Genç Etkinlik Sergileri”, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm [13.02.2019].



Şekil 34: Selda Asal, "Arşiv", 1994

“Selda Asal- Arşiv”, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38552> [10.02.2019].

Türkiye Venedik Bienalinde ilk kez 1991 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Beral Madra'nın teşebbüsüyle “Türkiye Pavyonu” olarak ulusal olarak temsil edilmeye başlanmıştır. 2007 yılı itibariyle pavyon İKSV tarafından organize edilmektedir. Bu katılımı hem sanatçılar arasında bir diyalog sağlanmış hem de Türkiye'nin uluslararası sanat ortamında görünürlüğü olumlu yönde etkilenmiştir.

1990'lı yılların başında henüz düzenlenmeye başlanmış olan “Uluslararası İstanbul Bienalleri” ise hem güncel sanatın seyrini takip etme bakımından hem de kavramsal temaları bakımında Türkiye sanat ortamına yeni bir soluk getirmiş; uluslararası sanat ortamında Türkiye'nin görünürlüğünü arttırmıştır. Sergileme mantığıyla küratörlük algısının Türkiye'ye yerleşmesinde de etkili olmuştur. Bienal, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçmiştir.²⁹⁹ Daha önce de bahsedilen kimlik, mekân, zaman ve

²⁹⁹ “Bienal Tarihçe”, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, <https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [10.06.2018].

buna bağılı hafızayı odağına alan ulusal ve yabancı sanatçıların çalışmalarına İstanbul Bienallerinde rastlanmaktadır. Selim Birsell'in toplumsal sorunlara vurgu yaptığı ve Türkiye'ye döndükten sonra ülkeyi tanımaya yönelik çabalarıyla ortaya çıkan ilk olarak 1995 yılında açıldıktan sonra kaldırılan GAR sergisinde yer alan *Kurşun Uykusu*; Ayşe Erkmen'nin 1997 yılındaki *Konuşmalar*'ı; 1997 yılındaki Tracey Emin'nin kendi geçmişinden ve hayat deneyiminden yola çıkarak yaptığı *Sevdiklerinizle Vedalaşmak* çalışması; C.M. von Hausswolff'un 1997 yılındaki İstanbul'un barındırdığı kültürel çeşitliliğe yapmak istediğı vurguyla ortaya çıkan *Avrupalaştırıcı/Asyalaştırıcı* çalışması hafıza, kimlik, zaman ve mekân kavramları üzerine düşündürten İstanbul Bienalinde sergilenmiş işleri buna örnektir. 1997 yılında Taksim Cumhuriyet meydanına konumlanan Ayşe Erkmen'nin *Konuşmalar* isimli çalışması, Taksim ve civarında yaşayan farklı etnik gruptan gayrimüslimlerin geçmişte orada yaşadığına dikkat çekmek üzere Taksim meydana yerleştirilmiştir (Şekil 35).



Şekil 35: Ayşe Erkmen, "Konuşmalar", 1997

5. İstanbul Bienali Sergi Katalogu (İstanbul: İKSV, 1997).

1996 yılında Gülsün Karamustafa'nın gerçekleştirdiğı toplumsal cinsiyet sorgulaması yaptığı "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi", 90'lı yıllarda kimlik politikalarına yönelik yapılmış olduğu çalışmalardan biridir. Bu çalışma, toplum

tarafından baskıya ve şiddete maruz kalmış kadınların gazetede çıkan haberlerinden oluşmaktadır (Şekil 36).



Şekil 36: Gülsün Karamustafa, "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi", 1996

Gülsün Karamustafa, "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi" (1996), detay, SALT Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190346> [22.03.2019].

Bir başka çalışma bu dönemde Canan Beykal'ın *Bir Küçük Aslancık Varmış* isimli enstalasyonu 1997 yılında AKM'de kişisel sergisinde yer almıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir: "...bir anlamda otobiyografik bir çalışmadır ve sonraki benzer işlerimde leitmotif olarak kullandım".³⁰⁰ "Bir Küçük Aslancık Varmış" isimli çocuk şarkısını Beykal'a annesi küçükken söylemektedir. Saantçı'nın bu çalışması, savaş çocuklarıyla ilgilidir ve savaşta ölen çocuklara ithaf etmiştir (Şekil 37). Bu çalışma her ne kadar otobiyografik olsa da kolektif hafızanın bize sunduğu bir ortaklık söz konusudur. Belli bir kuşak, "Bir Küçük Aslancık Varmış" şarkısıyla büyümüştür ve hafızada kuşkusuz yer etmiştir. Dolayısıyla sanatçı kendi kişisel hafızasından kolektif hafızaya uzanan bir üretimde bulunmuş ve bu şekilde sanatı izleyiciyle doğrudan bir iletişim kurma aracı olarak kullanmıştır.

³⁰⁰Canan Beykal, İstanbul, 06 Nisan.2019, kişisel görüşme.



Şekil 37: Canan Beykal, "Bir Küçük Aslancık Varmış", 1997

Mütevazı bir Miras – Nilgün Özayten Kitabı, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 123.

1990'lı yıllarda “Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği” etkinlikleriyle sanat ortamına pozitif katkıda bulunmuştur. *Genç Etkinlik* sergilerinin yanı sıra 1996 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından Antrepo 1’de tüm yargıları aşma çabası olarak kurgulanan *Öteki: Çağdaş Sanat Sergisi* isimli kimlik kavramına yoğunlaşan bir sergi, Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı (HABİTAT) 2 çerçevesinde düzenlenmiştir. Bu sergi’de kimlik, göç ve tanıklık kavramlarıyla hafızayı tazeleyen ve sorgulayan işler yer almaktadır. Canan Beykal’ın 1995’te ürettiği çalışmasının da ismi olan “Bana Geldiğin Yeri Anlat” sorusunu sorduğu insanların fotoğraflarıyla o insanların kendilerini tanıttıkları metinleri birleştirmesi, Fatoş Beykal’ın 1996 yılındaki *Öteki Kim?* ve İlhan Mete’nin 1996 yılındaki *Kimlik Tedavi Odası* isimli çalışmaları dönemin tartışılan kavramlarının bariz bir biçimde kendini ele verdiği işlerdir.³⁰¹

³⁰¹ *Öteki- Çağdaş Sanat Sergisi Katalogu*. Haz. Nilüfer Ergin (İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1996).

Sanatçı pratiklerinin yanı sıra küratör Vasıf Kortun'nun 1997 yılında, Tünel'de kurduğu arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan *ICAP Istanbul Contemporary Art Project* (İstanbul Güncel Sanat Projesi), 1990'ların önemli oluşumları arasında yer almıştır. Bu mekân, pek çok yeni oluşumun da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bunlardan bazıları; Oda Projesi, Tabela Sergileri, art-İST Güncel Sanat Dergisi'dir.³⁰² 1990'ların sonlarında yeni yeni sanatçı oluşumları da ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk örnekler Hafriyat (1996), Masa (1996), Apartman Projesi (1999) ve :mentalKLİNİK (1998) bunlara örnek olarak verilebilir.

1998 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Rockefeller Vakfı iş birliğiyle Dolmabahçe Kültür Merkezinde gerçekleştirilen; ancak ilki 1997 yılında 47. Venedik Bienali kapsamında Academia semtinde Zenobio Enstitüsünde sergilenen *Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar* sergisi de hafızayı odağa almasıyla dikkat çekicidir. Etkinlik, Cumhuriyetin 75. Yılında gerçekleştirilmiştir. Sergide; Doğu-Batı, modernizm-gelenek, küresel-yerel tartışmaları gündeme getirilmiştir. Siyasal, toplumsal ve ekonomik meseleler “çoğulculuk, Müslüman toplumlarda çağdaş üretim, kimlik ve temsil” kavramlarıyla ön plana çıkarılarak sanat pratiklerinde irdelenmeye çalışılmıştır.³⁰³

1990'lar belli bir tema ve kavram çerçevesinde düzenlenen küratörlü sergilerin yapılmaya başlandığı bir dönem olarak sanattaki farklı dönüşümlerin habercisi olmuştur. 90'lı yıllar öncesinde küratörün isim olarak kullanımına rastlanılmamasına rağmen sergi yapımcısı, düzenleyicisi ya da koordinatör gibi küratöryel pratiğe yakın noktada duran içerik olarak aynı denilebilecek çalışmalar söz konusudur. Bu bakımdan 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçen “İstanbul Bienali” ön plana çıkmaktadır. Bienalin 1980'li yılların sonunda düzenlenmeye başlamasıyla küratöryel pratiklerin Türkiye'de görünürlüğüne bir açılım sağlanmıştır.

4.3.2000'lerde Kurumların Sanat Dokümantasyonu

Postmodernizm tartışmaları bağlamında kimlik, anlatı, bellek ve öznellik gibi konular sosyal bilimin önde gelen çalışma kavramlarını oluşturmuş ve 2000'li yıllarda hafıza

³⁰² Pelvanoğlu, 43.

³⁰³ *Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar*, Haz. Hasan-Uddin Khan, Beral Madra, 2.b (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 1998), 6-15.

çalışmaları bu kavramlarla önem kazanmıştır.³⁰⁴ 2000’lerde sanat ortamına da yansıyan bu durumla gündeme gelen kavramlar; kent, çevre, kimlik ve buna bağlı etnik meseleler, anı, göç, teknoloji ve savaş’tır.³⁰⁵ Sosyal bilimler ve buna paralel olarak sanat alanında hafızayla ilişkili olarak toplumsal cinsiyet ve azınlıklar, devlet ve şiddet, toplumsal travma ve yerel tarih, kentleşme ve fakirlik, göç ve sınıf ilişkileri ve etnik/dini kimlikler 2000’li yıllarda fazlasıyla irdelenmiş konulardır. 2000’li yıllarda sözlü tarihle birlikte hafıza çalışmalarına olan ilgi artmıştır. Sözlü tarihle ilgili olarak bu dönemde sivil toplum kuruluşları projeler başlatmış ve eğitimler düzenlemişlerdir. Tarih Vakfı (1991), Osmanlı Bankası Müzesi (2002) ve Anadolu Kültür (2002) bunlardan bir kaçıdır. Tarih Vakfı (İlk adı Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı), Türkiye’de sözlü tarih alanının tanınırlığının artmasında aktif bir rol üstlenmiştir. Türkiye’de 1990’larda başlayan sözlü tarih araştırmaları, 2000’li yıllarda bellek çalışmaları alanını da kapsamaya başlamıştır.³⁰⁶ Buna paralel olarak sanat alanında da hafızayla ilgili çalışmalar kurumsal pratiklerde artmaya başlamıştır.

2000 yılı ve sonrasında İstanbul’da sanat piyasası oturmuştur. Kurumların sanata yatırımları artmış, sergi mekânları çoğalmış, bağımsız oluşumlar kendine yer bulmaya başlamış ve bireysel pek çok çıkış yaygınlaşmıştır. Sanat alanı giderek kültür endüstrisinin başlıca aktörlerinden biri olmaya başlamıştır ve küratöryel pratikler bu dönemde tartışmasız bir yere sahip olmuştur. 2000’li yıllarda küratöryel pratiklerin yaygınlaştığını gösteren çağdaş sanat sergilerinin önde gelen aktörlerinden bazıları şunlardır; Beral Madra (*Rezistans* Sergisi, 2000; *Minimal x Minimal* Sergisi, 2000; *Veritas Omnia Vincit* (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) *Bir Labirent* Sergisi, 2000; *Bütün Gün/Her Gün* Sergisi, 2001; *Pasaport: İstanbul* Sergisi, 2002-2003, *Çocuklar ve Gençler için Çoğaltmalar* Sergisi, 2002; *Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Sanat Üretimi* Sergisi, 2005), Ali Akay (*Riskli Gölge* Sergisi, 2000; *Doldurma Boşaltma* Sergisi, 2000; *İlahi Komedi* Sergisi, 2001), Levent Çalıkoğlu (Mehmet Ergüven ile *Dört Duvar: Atölye* Sergisi, 2000; *Ölüm=Ölüm* Sergisi, 2001; *Tehlikeli Şeyler* Sergisi, 2002; *Doğayla Bulaşmak*, 2005), Vasıf Kortun (*İzleyenlerin İtirafı* Sergisi, 2000), Fulya Erdemci (*Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler* Sergisi, 2001), Rene Block

³⁰⁴ “Sözlü Tarih”, Sabancı Üniversitesi, <http://myweb.sabanciuniv.edu/sozlutarih/en/> [15.12.2018].

³⁰⁵ Germaner, **age**, 23.

³⁰⁶ Leyla Neyzi, “Türkiye’de Hafıza Çalışmaları”, Anıtlar, Müzeler ve Anma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi, 17-18 Aralık 2011, İstanbul.

(Orient/ation: *Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* 4. İstanbul Bienali, 1995; *İstiklal Serüveni: Türkiye’den Güncel Sanat* Sergi Serisi, 2006)’’.

Küratöryel alandaki aktörlerin, tartışmasız figürlere dönüşmesi ve sanatçının önüne geçebilen pozisyonları, belli bir kesim tarafından tartışma konusu olmuştur. Özellikle basında fazlaca yer bulan 2004 yılında AKM’de gerçekleştirilmiş Bedri Baykam’ın *Koyun Platformu* ve *Küratöryal Şizofreni* sergisi bu tartışmayı körükleyenlerden biridir. Bu sergide Bedri Baykam’ın yanı sıra Volkan Aslan, Bülent Bakan, Murat Çelik ve Denizhan Özer’in video işleri sergilenmiştir.³⁰⁷

Diğer taraftan Türkiye’de çağdaş sanatın nabzını tutan ve buna yönelik çalışmalarıyla küratör Rene Block ön plana çıkmaktadır. Block, Türkiye’deki çağdaş sanat ortamına yön veren ve belli bir dönem etkili olmuş bir isimdir. Özellikle 2006 yılında başlatılan *İstiklal Serüveni* sergi dizisi bunu çok iyi bir şekilde göstermektedir; çünkü bu sergiyle Block, sanat ve hafıza arasındaki ilişkinin önemini gözler önüne sermektedir. Bu sergi dizisinde, Füsun Onur’un, Hale Tenger’in, Aydan Murtezaoğlu’nun, Gülsün Karamustafa’nın, Sarkis’in, Halil Altındere’nin, Bülent Şangar’ın, Cengiz Çelik’in, Kutluğ Ataman’nın, Ayşe Erkmen’nin sergilerinin yanı sıra monografileri yayınlanmıştır.

2000’li yıllarda Türkiye’de doğmuş, yaşamış ve yaşayan sanatçıların yanı sıra yurtdışından davet edilen ya da gelen sanatçıların da hafızayla ilgili üretimlerde bulunarak kendi sanat pratiklerini Türkiyeyle ilişkilendirdikleri, dışardan bir göz olarak yorumladıkları görülmektedir. Bunun belki de en bilindik olanlarından biri Kolombiyalı görsel sanatçı ve heykeltıraş Doris Salcedo’nun 2003 yılında 8. Uluslararası İstanbul Bienali için Karaköy’de iki bina arasına çok da tekin olmayan bir şekilde konumlandığı iki şehir binası arasında istiflenmiş, yaklaşık olarak 1550 sandalyeden oluşan çalışmasıdır (Şekil 38). Salcedo, İstanbul’un merkezine konumlandığı çalışmada, şehirdeki göç ve yer değiştirmeye vurgu yaparak hafızayı harekete geçirme çabasındadır. Mekânın belleğine ve orada eski yaşamışlıkları dikkat çekmektedir.

³⁰⁷ “Küratöre Karşı Eylem”, Radikal, <http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlere-karsi-eylem-732605/> [10.03.2019].



Şekil 38: Doris Salcedo, “İsimsiz”, 2003

Doris Salcedo, “Untitled”, Museum of Contemporary Art Chicago,
<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/> [16.03.2019].

Sanatçı bu çalışmasının çıkış noktasıyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

“Şehri ziyaret ediyor ve kalıntılarla dolu bir alanda yürüyordum. Merkezi bir bölgede o kadar çok kalıntı vardı ki, nedenini merak etmeye başladım- yoğun bir bölgede bu kadar çok terk edilmiş bina olması mantıklı gelmiyordu. Yahudilerin ve Yunanlıların bu binalardan kendi binalarından çıkarıldığı şiddetli bir geçmişin mirası vardı. Bu, gerçekleşmekte olan güçlü yer değiştirmenin yerleşme sürecidir. Temelde 50 yıldan fazla bir süredir devam eden bir olaylar katmanıydı ve çok canlı olan bir süreçti.”³⁰⁸

Çeşitli ülkelerdeki travmatik mevzulara, acı ve yaslara odaklanan sanatçı, bu çalışmasında da “kolektif hafıza”da yer alan ancak hatırlanmayan göç mevzusunu gündeme getirmiştir.

1990’lı yılların birlikte hareket eden sanatçı ruhu, 2000’lerde bireyselmekte ancak yok olmamaktadır, sadece form değiştirmektedir. Bu bireyselleşme sergi bağlamında toplu

³⁰⁸ Doris Salcedo, “Untitled”, Museum of Contemporary Art Chicago,
<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/> [16.03.2019].

sergilerinden çok kişisel sergilere yönelmiş olsa dahi sanatçı oluşumları 2000’lerde ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan 2000’lerde bankaların açtığı galeriler ve müzeler söz konusudur. Büyük sermayeler, sanat alanına yön vermeye başlamıştır. Hem sermayesi yüksek sanat müzeleri hem de sermayesiz ya da düşük sermayeli inisiyatifler bu dönemde varlığını göstermiştir.

1990’larda başlayan yeni sanat kurumlarındaki yapılanmalarda, 2000’lerde Avrupa Birliğiyle yapılan görüşmelerden kaynaklanan, bir yükseliş yaşanmıştır. Bunun etkisiyle pek çok çağdaş sanatı merkezine alan kurumlar ortaya çıkmıştır.³⁰⁹ 2000’li yıllar özel kuruluşlara bağlı sanat müzelerinin, sanat merkezleri, galeriler ve bağımsız inisiyatiflerin ortaya çıktığı ve artış gösterdiği bir dönemdir. 2000’li yıllar sonrasında yeni açılan galeriler, çağdaş sanata yönelmişlerdir. Bunlardan bazıları; Galerist (2001), Galeri x-ist (2004), artSümer (2005), Zilberman Galeri (2008), Daire Sanat (2008) ve Art on (2011)’dur. Bu dönemde aynı zamanda Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (2001) ve Diyarbakır Sanat Merkezi (2002) açılmıştır.

Sanat galerilerinin yanı sıra bu dönemde özel sanat müzeleri birbiri adına açılmaya başlamıştır. İlki Eczacıbaşı Sanal Müzesiyle (1999) başlayan bu süreç Sakıp Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004), Doğançay Müzesi (2004), Pera Müzesi (2005), Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi (2005) ve Santralistanbul (2007) ile devam etmiştir. İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türkiye’nin ilk modern ve çağdaş sanat müzesi olması bakımından önemlidir.

Bununla beraber 2000’lerde çağdaş sanat odaklı sanatçı inisiyatiflerinde de artış görülmektedir. 1990’ların sonlarında Hafriyat (1996), Masa (1996), Apartman Projesi (1999) ve :mentalKLİNİK (1998) gibi inisiyatiflerle başlayan süreç güncel sanat ortamını ve bu konudaki hafızayı genişleten bu dönemde kurulan Oda Projesi (2000), xurban_collective (2002), Nomad (2002), K2 Güncel Sanat Merkezi (2003), PİST///Disiplinlerarası Proje Alanı (2005), Altı Aylık (2006), Bas (2006), Yama (2006), İMÇ 5533 (2008), Outlet -İhraç Fazlası Sanat Merkezi (2008) ve Göçebe Bağımsız Sanatçı İnisiyatifi (2009) devam etmiştir.³¹⁰

³⁰⁹ Erdemci, **age**, 297.

³¹⁰ Ayrıntılı Bilgi için Bkz. Osman Erden, “Son 10 Yıla Bir Bakış”, 2016, <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Son-10-yila-bir-bakis> [10.03.2019].

Alternatif mekânlar olarak insiyatifler, sanatçılar tarafından yürütülen, sermayeleri olmayan, gönüllülikle işleyen ve bu şekilde varlıklarını sürdüren oluşumlardır. Bu oluşumlara olan ihtiyaç, henüz sanat ortamına yeni adım atmış, çalışmalarını sergilemede mekân sıkıntısı çeken ya da ticari kaygı güden galerilerin içinde varolmak istemeyen sanatçılarla ortaya çıkmıştır. Örneğin; Azra Tüzünoğlu tarafından kurulan 2008 yılında açılan “Outlet-İhraç Fazlası Sanat” merkezi, ihtiyaç belirlemek düşüncesiyle; müzeler ve insiyatifler arasındaki uçurumu kapatacak bir ara kuruma duyulan ihtiyaçtan yola çıkılarak kurulmuştur. Tüzünoğlu, bu iki kutup arasında derin bir uçurum olduğunu ifade etmiştir.³¹¹ Müzelerde ya da ticari galerilerde yer bulmakta ya da kendi özgür icrasını sergilemekte zorlanan veya bu mekanları tercih etmeyen muhalif sanatçılar için insiyatifler çözüm olmuştur. Sanatın herkes için ulaşılabilir olması gerektiği düşüncesi de bu oluşumlar sayesinde yaygınlaşmıştır.

Sanatçı Banu Cennetoğlu’nun 2006’da başlattığı BAS, sanatçı kitabı ve basılı malzeme üzerine çalışan bir oluşumdur. Sanat alanındaki yayıncıların yanı sıra BAS sanatçı kitaplarının Türkiye’de yaygınlık kazanmasına da aracı olan girişimlerden biridir. Mekânda yerli ve yabancı sanat yapıtı olarak üretilmiş basılı işler koleksiyonu mevcuttur. BAS oluşumu için Cennetoğlu, “sanatçıların yayınlarının kayda değer bir envanterinin sergilenmesi ve harmanlanması üzerine odaklanmış ve yeni eserlerin üretimi için kaynak, arşiv ve katalizör görevi gören girişim” olduğunu ifade etmiştir.³¹²

Bu dönemde faaliyet gösteren bir diğer sergi mekânı Karşı Sanat Çalışmaları’dır. Burası toplum üzerinde güç ve baskı yaratan tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koyan bağımsız bir yerdir.³¹³ 2005 yılında bu mekânda Beral Madra küratörlüğünde *Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi* sergisi gerçekleştirilmiştir. Geçmişe yönelik bir okuma öneren bu sergi, belli bir dönemi hangi sanatçıların temsil ettiği/edebileceği, kimlerin geleneği aşan çağdaş bir çizgiyi

³¹¹ “İhraç Fazlası Sanat İhtiyacı”, Radikal, 2008, radikal.com.tr [04.04.2019].

³¹² Banu Cennetoğlu, “BAS/Bent”, 2012, <http://artistsspace.org/programs/banu-cennetoglu-bas-bent> [10.02.2019].

³¹³ Çoğunlukla hafıza ve hatırlama üzerine sergiler organize etmekte ve arşiv kullanımı arka planda kalmaktadır. Dolayısıyla Türkiye’de tez kapsamında incelenen sanat kurumlarının dışında tutulmuştur. Bkz. “Arşiv”, Karşı Sanat Çalışmaları, http://www.karsi.com/sergiler_arsiv.php [10.05.2019].

sunduğu ve serginin sunduğu meselelerin yeni olup olmadığı gibi pek çok eleştiri almıştır.³¹⁴

2005 yılında Gülsün Karamustafa İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde Rosa Martinez'in küratörlüğünü yaptığı *Çekim Merkezi* sergisi için *Meydanın Belleği* isimli çalışmasını üretmiştir. Sanatçı bu çalışmasıyla meydanların kolektif hafızasına vurgu yapmıştır. Bu meydanlar, insanların ortak paylaşım yerleri olan, her türlü iletişimi ve kopukluğu içinde barındıran ve hafızası olan yerlerdir. Sanatçı da bu hafızadan yola çıkarak izleyiciye, iki ekranlı görüntüde birinde Taksim Cumhuriyet meydanına dair toplumsal olayların yaşandığı görüntüler sunarken diğerinde meydana yakın bir yerde yaşayan bir ailenin gündelik hayatından kesitler sunar. Bu şekilde izleyiciye ikili duygu yaşatmaktadır (Şekil 39).³¹⁵



Şekil 39: Gülsün Karamustafa, "Meydanın Belleği", 2005

"Gülsün Karamustafa", SALT Araştırma,
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190354> [14.03.2019].

2000'li yılların önemli etkinlikleri arasında kamusal alanı hedef alan *Yaya Sergileri I ve II*, mekânın hafızasına yönelik açılımlar sağlaması bakımından sanatta kırılımlar

³¹⁴ Çağdaş Sanat Konuşmaları 3- 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat, haz. Levent Çalıkoğlu (İstanbul: YKY, 2008), 15.

³¹⁵ Gülsün Karamustafa, "Meydanın Belleği", İstanbul Modern,
<https://www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa2.html> [10.01.2019].

yaratmıştır. Sergideki çalışmalarla, işlevini yitirmiş boş parklar, binalar, avlular tekrardan sorguya çekilmektedir. Bu dönemde sanatın kamusal alana sığması, kamusal alanda yer edinmeye başlaması hızla artmıştır. Sonrasında hala kamusal alanı kullanan İstanbul Bienalleri bu artışı desteklemiştir.

Önceki adı Platform Güncel Sanat Merkezi olan SALT (2011), 2007 yılında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi adı altında güncel sanat kütüphanesi ve arşivi kurmuştur. Bu arşiv daha sonra SALT’a aktarılır. SALT bu arşivde Türk sanatçıların arşivlerini içermekte, aynı zamanda dergiler, broşürler, kataloglar, monografiler, nadir bulunan kitaplar, sanat ve mimarlık kitaplarını bünyesinde barındırmaktadır. Kurumsal yapı içinde bu şekilde arşive gösterilen ilgi ve alaka daha önceki yıllarda Maçka Sanat Galerisi (1976) ve Galerie Nev’de (1984, Ankara – 1986, İstanbul) görülmektedir; ancak SALT kurumsal yapılarındaki farklılıklar itibarıyla sanat galerileri sanat yapıtına odaklanırken araştırma kurumları bilgi üretimine odaklanmaktadırlar. Bu kurumlar dışında, 1975 yılında kurulmuş olan Galerie Baraz’ın da Türk resim sanatına odaklanan ciddi bir arşive sahip olduğunu belirtmek gerekir.³¹⁶ Kurumların arşive yakınlığı Türkiye’de genellikle kişisel ilgi neticesinde varolmaktadır. Dönemin SALT yöneticisi Vasıf Kortun ve Maçka Sanat Galerisi Yöneticisi Rabia Çapa’nın kişisel ilgi ve çabaları kurumlara yön vermiştir. Bu kişisel ilgi ve alakayla ortaya çıkan arşivler sonradan kurumsal bir forma dönüşmektedirler.

İzmir’e konumlanan 2003 yılında faaliyetlerine başlayan K2 Güncel Sanat Merkezi, 2007 yılından bu yana PORTİZMİR Uluslararası Güncel Sanat Trienalini düzenlenmektedir. Başlangıcından bu yana PORTİZMİR’de arşivle ilgili sanatçıların pratiklerine ve sergi projelerine yer verilmektedir. Örneğin, 2007 yılı etkinliğinde sanatçı Christian Boltanski’nin *Mucizeler Arşivi* çalışması sergilenmiş ve 2010 yılı etkinliğinde Necmi Sönmez *Sessizlik-Fırtına* ismiyle düzenlediği etkinlikte Hamza Rüstem fotoğraf arşivinden bir seçki sunmuştur.³¹⁷

Sanatın kurumsallaşması ve küratörlüğün ortaya çıkışıyla birtakım sanatçılar sanat pratiklerine bu gelişmeleri yansıtmıştır. Sarkis, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar ve

³¹⁶ Bkz. “Galerie Baraz”, <http://www.galeribaraz.com/hakkimizda/galeri-baraz/> [10.03.2019].

³¹⁷ Ayşegül Sönmez, “İzmir’de Ferahlatıcı Bir Fırtına Esiyor”, 2010, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/izmirde-ferahlatici-bir-firtina-esiyor-1022770/> [10.04.2019].

Serkan Özkaya gibi sanatçılar, sanatın kurumsallaşmasıyla dönüşen ilişkileri sorgulamak amacıyla müze, sanat tarihi, küratörlük ve sergileme gibi alanlara odaklanırlar. Örneğin; orijinal ile kopya arasındaki ayrıma odaklanan Serkan Özkaya çalışmalarında sanat ortamında ikonikleşmiş sanat yapıtlarının ve sanat kurumlarının sorgulanması gereken pozisyonlarına da odaklanmaktadır. Özkaya 1998 yılında “İskorpit” sergisi için gerçekleştirdiği bir çalışmada, sanat kurumlarına gönderdiği kendilerinin yapması mümkün olmayan taleplerde bulunduğu mektupları sergilemiştir. Örneğin, Louvre’da sergilenen Mona Lisayı üç gün boyunca başaşağı sergilemek gibi istekleri olmuş ve bu gibi kurumlarla yazışmalarını izleyiciyle paylaşmıştır.³¹⁸ Aydan Murtezaoglu ve Bülent Şangar, Proje 4L-Güncel Sanat Müzesi’nde gerçekleşen *Organize İhtilaf* sergisi kapsamında ortaya çıkarmış oldukları *Ayrı Dünyalar* (2000), resmin sosyal yaşamıyla müze ve küratörlük üzerinedir. Murtezaoglu ve Şangar, “Ayrı Dünyalar” projesinde, ders vermiş oldukları kadınların çalışmalarından bir seçki sunarak yaygın kabul gören kurumların dışında varolan sanatın toplumsal işleyişini sunmuşlardır. “Ayrı Dünyalar”da sanatçıyla küratör, izleyiciyle de sanatçı yer değiştirmiştir. Bu şekilde, müze, küratörlük ve izleyici arasındaki ilişkileri görünür kılmışlardır.³¹⁹

4.4.2010 sonrası Arşiv Malzemelerinin Sergilerde Kullanımı

Türkiye’de çağdaş sanat ortamının oluşumu sadece sanatçıların sanat pratikleri doğrultusunda gelişmemiş, özel sanat kurumlarının oluşumuyla da desteklenmiştir. Türkiye’de Eczacıbaşı, Koç, Sabancı gibi köklü ve varlıklı ailelerin çağdaş sanat alanında kâr amacı gütmeyen faaliyetleri Türkiye’nin uluslararası çağdaş sanat alanında görünürlüğünü etkilemiş ve ivme kazanmasını sağlamıştır. 1973 yılında Nejat Eczacıbaşı tarafından kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın, 1987 yılından itibaren düzenlediği Uluslararası İstanbul Bienali, -ilk ikisi “Uluslararası İstanbul Festivali” adıyla düzenlenmiş olan etkinlik- ile hem yerel sanatçıların hem de çağdaş sanatın İstanbul’da ve uluslararası sanat alanında dolaşıma girmesinde büyük etkindir. Koç

³¹⁸ Erdemci, *age*, 468.

³¹⁹ Erdemci, *age*, 301.

Holding ise, 2007-2016 yılları arasında İstanbul Bienalini sponsoru olarak alana desteğini belli etmiştir.³²⁰

2010 yılı sonrası sanat ortamında artık ne sanatın geleneksel malzeme kullanımının dışına çıkan anlatımların sorgulanması ve kabul görme çabası tartışılmaktadır ne de küratörlüğün varoluşu ve beraberinde getirdiği çıkmazlar ön plandadır. Bu tartışmalar yapılmış ve geçmiştir. Günümüz sanat ortamında artık küresel ve yerel meseleler tartışılır olmuştur. Örneğin 2011’den bu yana toplu göçün yaşandığı Suriyeli mülteci krizi Suriyeli sanatçıların üretimlerine odaklanan Bant Mag’in düzenlemiş olduğu “Mevsimler” sergi dizisinde görüldüğü gibi sanata konu olmuştur. Bu yıllarda sadece Türkiye’de değil Dünyada da sanatta en çok tartışılan konular, göç, mültecilik ve Suriye olmuştur.³²¹

2010 yılı sonrası sanatçı oluşumları ve sanat müzelerine yenileri eklenmeye devam etmiştir. Pasajist (2010), Kitschen (2010), Torun (2012) gibi sanatçı oluşumları ve Cermodern (2010), Borusan Contemporary (2011) gibi sanat müzeleri faaliyetlerine başlamıştır. Bu dönemde çağdaş sanat ve sanatla ilişkili SALT (2011), Arter (2010) gibi sanat ve araştırma odaklı merkezler açılmıştır.

2010 yılı sonrası siyasal ve kültürel ortam inişli çıkışlıdır. Devletin sanat bakışında değişimler söz konusu olmaktadır. Geçmişe yönelme ağır basmaktadır. Bu durum kuşkusuz arşivle ilişkili sergilerle bir noktada bütünleşmektedir. Bu yıllarda belgeye dayalı sanat yapıtı üretiminin yanı sıra arşiv materyallerinin kullanımıyla ortaya çıkan sergiler hızla ivme kazanmıştır. SALT *O zamanlar konuşuyorduk*, 2012 ve *Nerden Geldik Buraya*, 2015 sergileri, Maçka Sanat Galerisinin Füsun Onur *Siz de Bilirsiniz* 2016 yılı sergisi ön plana çıkan örneklerden bir kaçıdır.³²²

Sergilerde arşiv malzemesinin sanat pratiğine dönüştüren Füsun Onur, İz Öztat ve Serhat Kiraz gibi sanatçıların yanı sıra arşivi kavram olarak sanat pratiğinde ele alan sanatçılar da olmuştur. Çağrı Saray’ın “Unutmanın Eşiği” sergisi buna örnektir. Saray, hafızayı korumaya yönelik kolektif belleğe sahip AKM, İstanbul Resim Heykel

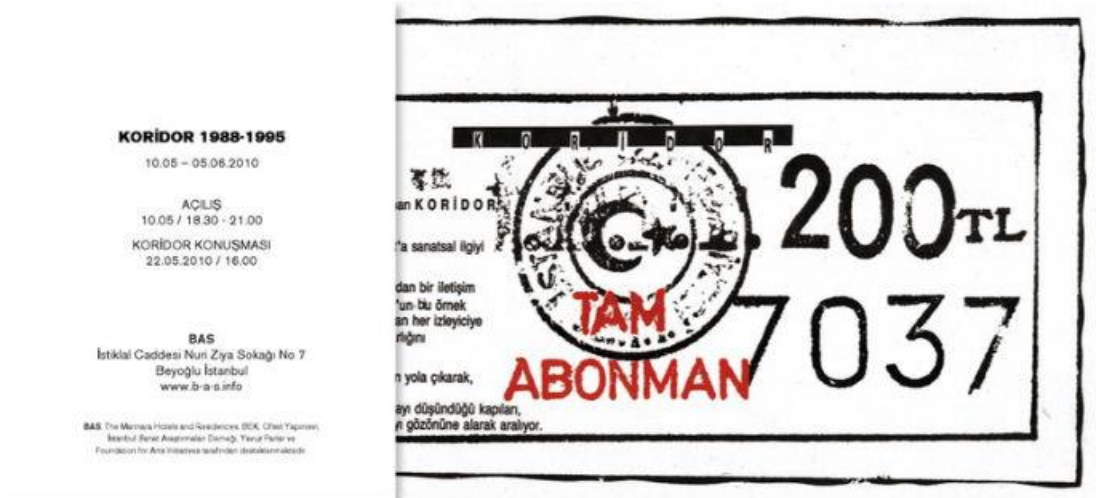
³²⁰ “Kültür ve Sanat”, Koç, <https://www.koc.com.tr/tr-tr/surdurulebilirlik/toplumsal-gelisim/kultur-ve-sanat> [15.03.2019].

³²¹ Ece Ulusum, “Sanatta Mülteci Kapısı”, 2016, <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanatta-multeci-kapisi> [10.04.2019].

³²² Ayrıntılı Bilgi için Bkz. Bölüm 5.

Müzesi, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul Üniversitesi, Sansaryan Han ve Haydarpaşa Garını çizerek onlara yeniden bakmayı önermektedir.³²³

BAS, 2010 yılında sanat ve felsefe gönderisi *Koridor Gönderi-Yapıt 1988-1995*'in arşiv sergisine ev sahipliği yapmıştır (Şekil 40). *Koridor Gönderi-Yapıt* arşiv sergisi, 1988-1995 yılları arasında etkinliğini sürdürmüş Yılmaz Aysan, Alparslan Baloğlu, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan tarafından hazırlanmış ve koordinatörlüğünü Zerrin İren Boynudelik üstlenmiştir. Koridor arşivinde, Oruç Aruoba, Canan Beykal, Daniel Buren, Aydan Murtezaoglu, Ahmet Müderrisoğlu, Faruk Ulay tarafından gerçekleştirilen basılı malzeme, ses kaydı, çeşitli nesne yapıtları yer almasının yanı sıra Koridor Örnek Sayı (1988), Koridor 1 (1989), Koridor 2 (1990), Koridor 3 (1991), Koridor 4 (1992), Koridor 5 (1993), Koridor 6 (1994), Koridor 7 (1995)'den oluşmaktadır. *Koridor Gönderi-Yapıt* arşivi, BAS'tan sonra Ankara Galerî Nev'de 10 Aralık 2010-15 Ocak 2011 tarihlerinde sergilenmiştir. Koridor arşivi, aynı zamanda Nev Arşiv'in açılışına eşlik etmiştir.



Şekil 40: "Koridor Gönderi-Yapıt" Sergi Davetiyesi, 2010

"Koridor Gönderi- Yapıt 1988-1995", Futuristika, <http://www.futuristika.org/koridor-gonderi-yapit-1988-1995/> [10.11.2018].

2010 yılı sonrasında yeni medya ve teknolojiyle hem sanatta hem arşivleme pratiklerinde değişimler söz konusu olmaya başlamaktadır. Bu durum, kurumsal yapılara da yansımaktadır. Türkiye'deki sanat kurumları da yavaş yavaş arşivlerini

³²³ "Unutmanın Eşiği", Pilot, www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/84 [20.06.2018].

dijitalleştirmeye başlamıştır. Bu konuda öncü diyebileceğimi noktada SALT bir girişimde bulunmuştur: Hem sanatçıların arşivlerini ve sanat pratiklerini hem de geçmiş sergileri ve arka planda kalan belgeleri gün yüzüne çıkararak tekrar kullanıma açık hale getirmektedir.

2011 yılında ilk olarak Galata’da açılan SALT, açılış sergisini 22 Kasım 2011 ve 22 Ocak 2012 tarihleri arasında *Foto Galatasaray* açık arşiv sergisiyle gerçekleştirmiştir. Sergi, Maryam Şahinyan’ın 1935-1985 yılları arasında Beyoğlu Galatasaray’daki stüdyosunda çekmiş olduğu fotoğrafların arşivine dayanmaktadır. Bu sergi, Cumhuriyet sonrası İstanbul’un sosyo-kültürel haritasında gerçekleşen demografik dönüşümler ve tanıklık ettiği tarihsel dönem açısından benzersiz bir envanter olduğu kadar İstanbullu bir kadın stüdyo fotoğrafçısının yarım asırlık mesleki kariyerinin kronolojik bir iz düşümüdür.³²⁴ SALT açıldığı günden bu yana çeşitli arşiv projeleri gerçekleştirerek bunları sergi formunda izleyiciyle paylaşmaktadır ve aynı zamanda çeşitli kurumlardan arşiv küratörleri, arşivciler ve arşivlemeyi sanat pratiğinde kullanan sanatçıları davet ederek konuşmalar düzenlemektedir.³²⁵

Diyarbakır Sanat Merkezi ve Anadolu Kültür ortaklığıyla 2014 yılında Surp Giragos Ermeni kilisesinde açılan Silvina Der-Meguerditchian’ın *Yeri Olmayan Bellek* isimli sergisi, sanatçının 1915 olayları sırasında Arjantine göç eden ailesiyle ilişkili kişisel hafızasından yola çıkarak kolektif hafızaya yönelmektedir.³²⁶ Sanatçı çalışmalarında fotoğraflar ve onları birbirine bağlayan iplerle örme tekniği kullanmıştır.

Sakıp Sabancı Müzesi ise dijital arşivleme konusunda birtakım çalışmalar yapmaktadır. Müze, DjitalSSM adı altında, 10.yıl projeleri kapsamında tüm koleksiyon ve arşivlerini dijital ortama aktarmıştır. Proje’de, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, Resim Koleksiyonu, Abidin Dino Arşivi ve Emirgan Arşivi dijital ortamda kullanıma açılmıştır.³²⁷ Aynı zamanda günümüzde Pera Müzesi ve Sakıp

³²⁴ “Foto-Galatasaray”, SALT Online, <http://saltonline.org/tr/90/foto-galatasaray?q=ar%C5%9Fiv> [01.09.2016].

³²⁵ SALT’ta gerçekleşmiş sergilerin ayrıntılı incelemesi 5. bölümde ele alınmaktadır ve ayrıca Bkz. “Konuşma”, SALT, <https://saltonline.org/tr/tag/8/konusma> [10.05.2019].

³²⁶ Silvina Der-Meguerditchian, “Yeri Olmayan Bellek”, <http://www.diyarbakirsanat.org/silvina-der-meguerditchian--39-yeri-olmayan-bellek-39-sergisi/c696/default.aspx> [29.06.2019].

³²⁷ “Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri”, DijitalSSM, <http://www.digitalssm.org/> [20.03.2019].

Sabancı Müzesinin *online* (canlı) sergileri *Google Arts and Culture* platformu üzerinden izleyiciyle paylaşmakta ve bir nevi arşive dönüşmektedir.

2018 yılında Pera Müzesinde Galatasaray Lisesinin kuruluşunun 150. yılı kapsamında *Mektep Meydan Galatasaray* isimli sergi gerçekleştirilmiştir. Bu sergi, çağdaş sanat pratikleriyle Galatasaray Lisesinin tarihi ve mekanına odaklanmaktadır; bu bakımdan kolektif hafızayı canlı tutmuş ve farklı açılardan kurum tarihinin ele alınmasını mümkün kılmıştır. Sergide, Antonio Cosentino, Barış Göktürk, biriken (Melis Tezkan, Okan Urun), Burak Delier, Elvan Alpay, Hasan Deniz, Hera Büyüктаşçıyan, Vahit Tuna, Ali Kazma ve Cemal Emden'in çalışmaları yer almıştır.³²⁸ Belge olarak fotoğraf Galatasaray Lisesinin hem tarihinin aktarımında hem de Barış Göktürk'ün *Cumartesi* ve Cemal Emden'in *Gül Bahçesinin Ardı* çalışmalarında kullanılmıştır.

İstanbul'daki Galeri Nev, 26 Mart-6 Nisan 2019 tarihleri arasında Arşiv 1987-2018 sergisi düzenlemiştir. Bu sergide, galerinin kuruluş yılı 1987'den itibaren yayınlanmış kitaplar, kataloglar, sergi fotoğrafları ve belgeler yer almaktadır.³²⁹ Sergi, geçmiş bugüne taşıyarak yerel sanat ortamını aktaran belgeleri izleyiciyle paylaşmış ve böylelikle hafıza tazeleme işlevi görmüştür.³³⁰

İzmir'de 2019 yılında açılan KARANTİNA, kentsel bellek ve haritalama çalışmalarına odaklanana açık arşiv olarak işlev görme amacıyla kurulmuş kolektif bir araştırma merkezi olarak dikkat çekmektedir.³³¹ Üç farklı oluşumun -Dahili Bellek, 6x6x6 İzmir ve Kendine Ait Bir Oda- bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. İzmir'in sanat ortamıyla ilişkili belleğini ortaya çıkmaya yönelik KARANTİNA, arşivleme pratiğine verdiği önemle ön plana çıkmaktadır: "Kültürel birikimin ortaya çıkması, yerel sanatçıların yaptığı etkinliklerin bilinmesi, arşivinin tutulması ilk bakışta küçük ölçekli tarihsel bir belgeselleştirme çalışması olarak gözüксе de genelde sanat tarihi,

³²⁸ "Mektep Meydan Galatasaray", Pera Müzesi, <https://www.peramuzesi.org.tr/Sergi/Mektep-Meydan-Galatasaray-/228> [30.06.2019].

³²⁹ "Galeri Nev'de Yeni Sergi: Arşiv: 1987-2018", 2019, <https://kulturlimited.com/2019/03/26/galeri-nevde-yeni-sergi-ars-CC%A7i%CC%87v-1987-2018/> [10.04.2019].

³³⁰ Galeri Nev'in "Arşiv: 1987-2018" sergisi, kurumun arşiviyle ilişkili olarak düzenlemiş olduğu tek sergi olmasından ötürü tez kapsamında incelenen kurumların dışında tutulmuştur.

³³¹ Sönmez, "İzmir'de Yeni Bir Oluşum: Karantina", <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Izmirde-yeni-bir-olusum-Karantina> [5.07.2019].

kültür tarihi alanında gözlemlenen “resmi yaklaşımları” bertaraf etmeye yönelik bir “yeniden bakma, yeniden değerlendirme” girişimidir.³³²

Arşiv kavramının sanatla olan ilişkisini gündeme getiren, tartışan ve paylaşan kurumların yanı sıra bağımsız oluşumların da olduğu görülmektedir. Bunlardan biri 2016 yılında başlatılmış olan “Arşivden Sonra?” konuşma serisidir. Sanatçı Köken Ergün ve Hasan Özgür Top tarafından başlatılan konuşma serisinin çıkış noktası Türkiye’de tehdit altındaki arşivler olmuştur. Bu konuşmaların ana aksı arşivin toplumsal hayattaki yeri üzerine oturtulmuştur. Şimdiye kadar gerçekleştirilmiş konuşmalarda çeşitli arşiv türleri ve arşivin kuramsal açılımları ele alınmıştır. Konuşma serisi, sanatçıların arşivleme pratikleriyle başlamıştır. İlk konuşmacı Hasan Özgür Top, 5533 mekânında “Video Oyunları ve Savaş Görüntüleri” üzerine kendi arşivleme pratiğini aktarmıştır. İkinci konuşmacı Köken Ergün tarafından yine aynı mekânda “B’Tselem (İsrail İnsan Hakları Örgütü) Video Arşivinden Seçmeler” üzerine kendi deneyimlerini ve pratiğini paylaşmıştır. Bu iki konuşma sonrasında çeşitli farklı mekanlarda “Cumhuriyet Gazetesi Arşivi”, Bikem Ekberzade tarafından “Görünmeyen Arşiv”, “Hafıza, Adalet ve Arşiv: Hafıza Merkezi”, Zeynep Sayın tarafından “An-Arşiv”, Prof. İgor Loskutov tarafından “Tohum Arşivleri”, Stavros Anestidis tarafından “Anadolu, Rum, Ortodoks Nüfusunun Ortak Belleği”, Serdar Soydan tarafından “Kayıp Ailemin İzinde, Bir Lubunya Arşivi’nin Öyküsü”, Saadet Özen tarafından “Nostalji Eleştirisinin Eleştirisi” ve Talât Ulusoy tarafından "Gölgeler ve Hakikat: İzmir Üzerinden Bir Yüzleşme" başlıklı konuşmalar gerçekleştirilmiştir ve oluşum hala etkinliklerini sürdürmektedir.³³³

³³² age.

³³³ Bkz. Arşivden Sonra?

<https://www.youtube.com/channel/UCWb5zsUBChqv2l9XOwqJW5w/featured> [10.01.2019].

5. ARAŞTIRMA: TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ SERGİ PRATİKLERİNDE ARŞİV VE HAFIZA KULLANIMI ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

Batı’da ve Türkiye’de ortalama son on-onbeş yılda çağdaş sanat alanında arşivleme pratiğine ve arşiv materyaline yönelik ciddi bir eğilim olsa da sanat tarihindeki yeri ne çok eskilere dayanmaktadır ne de yeni diyebileceğimiz bir noktadır. Arşivleme pratiği günümüzde sergilerin değişen formuyla sanat ortamını etkisi altına almaktadır. Sanat eleştirmeni, medya teorisyeni ve filozof Boris Groys, bu formun araştırılmasına yönelik gerekliliği şu şekilde açıklamaktadır:

“Son yıllarda, sanat dünyasının ilgisini sanat yapıtından çekip sanat dokümantasyonuna kaydırduğu giderek daha fazla belli olmaya başladı. Bu kayma, bilhassa bugün sanatta sürmekte olan daha kapsamlı dönüşümün belirtisidir ve bu nedenle daha ayrıntılı bir analizi hak etmektedir”.³³⁴

Türkiye’de çağdaş sanat ortamında kurumlar bünyesinde arşivleme pratiğinin 2010’lı yıllardan sonra arttığı ve belirli sanat kurumları tarafından bu pratiğin sergilerde yer aldığı görülmektedir. Çağdaş sanatla ilişkili kurumlar bilgiyi arşivleyerek belgeleri yeniden değerlendirmekte, yeniden yorumlamakta ve sergiye dönüştürerek kamu ile paylaşmaktadırlar. Artan yönelime karşın bu sergilerin yapılma neden ve yöntemlerine dair alanda yeterli bilgi bulunmaması bu araştırmayı gerekli kılmıştır. Türkiye’de çağdaş sanat kurumları kapsamında gerçekleştirilen bu araştırma, Avrupa’da gerçekleştirilen araştırmaya benzer şekilde; ancak daha kapsamlı olarak, çağdaş sanat ile ilişkili sergi düzenleyen kurumların kuruluşundan itibaren sergi pratiklerini incelemekte ve bu doğrultuda tespit edilen sergilerin arşiv malzemeleri kullanımına odaklanmaktadır.

³³⁴ Boris Groys, **Sanatın Gücü**, çev. F. Candil Erdoğan (İstanbul: Hayalperest Yay., 2014), 60.

5.1.Amaç

Bu çalışma, çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde arşivi neden ve nasıl kullandıklarının anlaşılmasına katkıda bulunmayı ve arşive dayalı bu sergilerin çağdaş sanat tarihi alanına etkisini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda, dört ana araştırma sorusunun cevabı aranmıştır:

- 1) Çağdaş sanat kurumları sergi pratiklerinde arşivi hangi amaçlarla kullanmaktadırlar?
- 2) Çağdaş sanat kurumları sergi pratiklerinde arşivi nasıl kullanmaktadırlar?
- 3) Çağdaş sanat kurumlarının sergilerde arşivi kullanma amaçlarının çağdaş sanat tarihi alanına etkisi nelerdir?
- 4) Çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde arşiv malzemelerinin kullanımı yeni kurumsalcılığa nasıl cevap vermektedir?

5.2.Yöntem

Çalışmada, karma yöntem kullanılmıştır. Literatür taraması, görüşme ve doküman analizi yapılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme soruları temel veri toplama yöntemi olmuş; sergi pratiklerinde arşivin konumuyla ilgili durumu ve kurum temsilcilerinin deneyimlerini ve algılarını anlamak için görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Sergilerin içeriği hakkında daha fazla bilgi almak için doküman analizi kullanılmıştır. Bu süreçte, kurumların sergilerini analiz etmek için kurumların kuruluşlarından bu yana hazırlamış oldukları sergi katalogları, sergi fotoğrafları, broşürler, basın bültenleri, davetiyeler, yazışmalar, mektuplar ve kurumların arşivlerindeki baskılar incelenmiştir.

5.3.Görüşme Soruları

Görüşme soruları hem arşiv temelli sergiler düzenleyen kurum çalışanlarına hem de kurumlarda arşivi yöneten arşivcilere yöneltilecek şekilde biçimlendirilmiştir. SALT dışında diğer kurumlarla görüşmeler yüz yüze yapılmış; kurumlarla yapılan ikinci görüşmeler internet üzerinden Skype, e-posta yazışmaları ve Chrome tarayıcısı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara, kurumun arşivlerinden veya diğer kurum arşivlerinden hazırladıkları sergilerle ilgili; ayrıca arşivleri, arşiv politikaları ve arşivin sergide kullanımının çağdaş sanat tarihi alanına katkısı hakkındaki düşünceleri hakkında beş genel soru sorulmuştur (Ek 2).

5.4.Örnekleme Seçimi

Köklü, kendi kurum arşivinden veya çeşitli arşivlerden faydalanan, birden fazla arşiv temelli çağdaş sanat sergisi düzenlemiş veya arşiv malzemelerini birden fazla sergisinde kullanmış çağdaş sanat koleksiyonu, arşivi ya da çağdaş sanatla ilişkili dört kurum örneklem olarak seçilmiştir.

Bunlar, 1976 yılında kurulan Türkiye'nin en eski çağdaş sanat galerilerinden biri olan "Maçka Sanat Galerisi", 2004 yılında kurulan Türkiye'nin ilk modern ve çağdaş sanat müzesi "İstanbul Modern Sanat Müzesi", 2008 yılında kültür sanat merkezi ve tartışma alanı olarak kurulan "DEPO" ve 2011 yılında kurulan araştırma odaklı kültür merkezi "SALT" (önceki adı Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi)'dir. İstanbul Modern, hem arşivi destekleyici unsur olarak çağdaş sanat sergilerinde kullanması hem de Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olması bakımından örneklem seçiminde ele alınmıştır. Bu bakımdan seçilmiş örnekler birbirinden farklı kurumsal yapılar olmalarından ötürü çeşitlilik sağlanmıştır. Literatür taraması, doküman analizi ve görüşme sonucunda tespit edilmiş olan tüm sergiler, çağdaş sanat ile ilişkili olup arşivlerin kısmi ve tam olarak kullanılması ile ortaya çıkmıştır.

5.5.Veriler Toplama

Araştırmada, dört sanat kurumu ile görüşme yapılmıştır. İlk olarak, görüşmeyi düzenlemek için kurum personeline görüşme talebi e-posta ile gönderilmiştir. Görüşme protokolü, görüşme öncesinde yollanmış olup, ilgili sorular hakkında (küratöryel ve arşiv bölümlerinden) görüşme yapılacak kişiler bilgilendirilmiştir (Ek 2). Kurumlarla yapılan görüşmelerin yanı sıra kurum arşivi olanların arşivinde ya da kütüphanelerinde incelemeler yapılmıştır. Maçka Sanat Galerisinden galeri yöneticisi Rabia Çapa, İstanbul Modern Sanat Müzesi küratöryel departmandan Deniz Pehlivaner ve arşiv sorumlusu Betül Sarıkaya, DEPO'dan proje koordinatörü Asena Günel ve SALT'tan kurum yöneticisi Meriç Öner ve arşiv sorumlusu Sezin Romi ile görüşmeler 15 Nisan-15 Mart 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Yapılan ikinci görüşmeler internet üzerinden Skype, e posta yazışmaları ve Chrome tarayıcısı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, görüşmelerin tamamlandığı 15 Mart 2019 tarihine kadar gerçekleştirilmiş sergiler ele alınmıştır.

Maçka Sanat Galerisi'nin kuruluşundan itibaren gerçekleştirdiği sergiler galerinin web sayfasından, görüşmeden ve doküman analizinden elde edilmiştir. Bu aşamada, Maçka Sanat Galerisinin 40. Yıl kitabı, sergilerle ilgili basında çıkan haberler ve makaleler, sergilerin broşürleri, davetiyeleri, fotoğrafları ve mevcut olan kataloglar incelenmiştir. Füsün Onur'un *Siz de Bilirsiniz*, İz Öztat'ın *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum*, Serhat Kiraz'ın *Görüntü Düzlemi* ve Serhat Kiraz'ın *Varlık* sergileri görüşmeden elde edilen kurum arşivinden yola çıkılarak hazırlanmış sergiler olup, doküman analizindeki verilerle örtüşmektedir. Doküman analizinden aynı zamanda İz Öztat'ın *İZ* sergisinin kurumun arşivinden yola çıkılarak hazırlanan bir arşiv olduğu tespit edilmiştir. Bunun dışında kalan MSG'si kapanana kadar gerçekleştirilmiş olan 200 sergide tez kapsamı ile örtüşen sergi içeriklerine rastlanılmamıştır.

İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin kuruluşundan bu yana gerçekleştirmiş olduğu görüşmeden ve doküman analizinden elde edilen arşiv malzemelerinin kullanıldığı *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar*, *Liman* ve *Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergilerinin katalogları, broşürleri, davetiyeleri, basında çıkan haberleri, sergi fotoğrafları ve sergide kullanılan arşiv malzemeleri (Ek 5, 7 ve 11) incelenmiştir. Bunun yanı sıra 2004 yılından itibaren kurumun gerçekleştirdiği yüzonbir serginin katalogu incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda doküman analizinden arşivin kullanıldığı tespit edilen ve görüşmede bahsi geçen *Fahrelnissa Zeid*, *Türk Sinemasında Ustalar: Lütfi Akad*, km. 441 – *İlkler*, *Batılılaşan İstanbul'un Ermeni Mimarları*, *Yolda: Nar Photos Arşivinden Türkiye Fotoğrafları* ve *Yüzyıllık Aşk* sergileri de incelenmiş ancak çağdaş sanat ve tez kapsamı dışında kaldığı için ele alınmamıştır.

Depo'nun da aynı şekilde 2008 yılından bu yana gerçekleştirmiş olduğu 118 serginin basın bültenleri, broşürleri, katalogları, fotoğrafları, basında çıkan haberleri ve yazıları incelendiğinde; doküman analizinden çağdaş sanat ile ilgili *Patrizia Bach – Arşiv İşleri*, *Mike Bode – Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey* ve *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* sergileri elde edilmiştir. Bu sergiler görüşmeden elde edilen bilgilerle de uyuşmaktadır.

Son olarak, SALT'ın 2011 yılında kuruluşundan bu yana gerçekleştirmiş olduğu SALT Beyoğlu'nda otuzyediy sergi, SALT Galata'dan kırk bir sergi ve SALT Ulus'tan ondokuz serginin basında çıkan haberleri, katalogları, broşürleri, fotoğrafları ve

arşivleri incelenmiştir. *Zahiri Mekânda Arşiv*, *Arşiv Rüyası Refik Anadol*, *Nerden geldik buraya*, *Kayıp Gölgeleler*, *Akram Zaatari*, *İngiltere’den Sevgilerle*, *İsmail Saray*, *O zamanlar konuşuyorduk* ve *Duvar* resminden korkuyorlar sergileri doküman analizinden elde edilmiştir. Görüşmeden ise *Nerden geldik buraya*, *İngiltere’den Sevgilerle*, *İsmail Saray*, *O zamanlar konuşuyorduk* ve *Duvar* resminden korkuyorlar arşivin kullanıldığı sergiler olarak tespit edilmiştir.

5.6.Örneklem Tanımı

Araştırma örneklemine dâhil her kurum çağdaş sanat ile bağ kuran birden fazla arşiv temelli veya arşiv malzemesi kullanılan sergi düzenlemiştir. Maçka Sanat Galerisi, Türkiye’de çağdaş sanatın görünür olmaya başladığı yıllarda kurulmuş olması ve çağdaş sanatı odağına alması bakımından; İstanbul Modern Sanat Müzesi, Türkiye’nin ilk modern ve çağdaş sanat müzesi olması bakımından; DEPO ve SALT ise Türkiye’de çağdaş sanatı da içine alan araştırma odaklı sergiler üretmeleri bakımından ön plana çıkmaktadırlar.

Tez çalışması kapsamında kurumların kuruluşundan günümüze kadar arşivle ilişkili ve arşiv malzemelerinin kullanıldığı tüm sergilerin detaylı incelemesi yapılmıştır.

5.6.1. Maçka Sanat Galerisi

Maçka Sanat Galerisi 1976 yılında Rabia Çapa ve Varlık Yalman tarafından kurulmuştur. Galerisi, Türkiye’de sanat galerilerinin yeni yeni kendine yer bulmaya başladığı 1980’li yılların köklü galerilerinden biri olarak 2016 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. 2016 yılına kadar olan süreçte galeride 204 sergi açılmıştır. Bu sergilerin yanı sıra MSG’inde, 1970’li yıllarda sanatçının ve izleyicinin bulunduğu toplantı ve söyleşiler düzenlenmeye başlanmış, bu etkinliklerin tüm konuşmaları kasetlere çekerek belgelenmiştir.

MSG’de, Türkiye’de 1980’li yıllarda çağdaş sanatın henüz filizlenmeye başladığı bir dönemde, bu alana yatırım yapılarak bir arşiv geliştirilmiştir.³³⁵ Galerinin arşivleme pratiğine yönelik bu ilgisi kuşkusuz galeri yöneticisi Rabia Çapa’nın da ifade ettiği

³³⁵ Hakkında, “Maçka Sanat Galerisi”, <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about/> [20.10.2018].

gibi koleksiyoncu kimliğinin etkisinden kaynaklanmaktadır. Çapa, “Hem çağdaş sanat ile ilgilenir hem de Anadolu giysileri, cepkenleri, yüzgörümlükleri, şalvarları koleksiyoncusuyumdur. Koleksiyoncu olduğum içinde her şeyi dizer ve onları tarihlendiririm. Bu sebepten de arşivim zengindir” demektedir. Galerinin kapanması ile bu arşiv, Vehbi Koç Vakfı tarafından devralınmıştır. Galerinin arşivi, kurulacak olan Vehbi Koç Vakfı Müzesi ve Arter için dijitalleştirilmiştir.³³⁶

Galeri arşivine 1976 yılından itibaren sanatçıların sergi dosyalarının oluşturulması ile başlanmıştır. Arşiv malzemeleri “Basın dosyaları”, “Sanatçı dosyaları”, “Broşürler, dergi ve gazetede yazılar” olarak sınıflandırılmıştır.³³⁷ MSG’de arşiv sergilerini sanatçıların kendileri açmıştır. Galerinin ilk arşiv ile ilişkili sergisi Serhat Kiraz’ın 2002 yılında düzenlemiş olduğu *Varlık* sergisidir. Çapa, Kiraz’ın bu sergisi ile ilgili şunu ifade etmektedir: “İlk arşiv sergisini Serhat Kiraz açmıştır. Ancak Kiraz’ın da bu tüyoyu benim arşiv ile olan yakın ilişkimden aldığını sanıyorum.”³³⁸ Sonrasında Maçka Sanat Galerisi, 40.yıl anısına “geçmiş hatırlatmak” amacı ile 2016 yılında üç farklı arşiv sergisi düzenlemiştir. Bunlar; Füsün Onur’un *Siz de Bilirsiniz*, İz Öztat’ın *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Etmiyorum* ve Serhat Kiraz’ın *Görüntü Düzlemi* sergileri görüşmeden elde edilen sergilerdir. Doküman analizinde ise bu sergilerin yanı sıra 2012 yılında açılan *İZ* sergisinin de kurum arşivinden yola çıkılarak hazırlandığı tespit edilmiştir.

Maçka Sanat Galerisi, ticari kaygı gütmeyen yapısı ile diğer galerilerden farklılaşmakta; her ne kadar galeri olsa da sergilere paralel bünyesinde gerçekleştirdiği performans gösterileri, konuşmalar, söyleşiler ve atölye faaliyetleri ile araştırma kurumu yapısında olduğunu göstermektedir. Bu faaliyetlerin kayıtlarını tutarak oluşturduğu çağdaş sanat alanındaki kurum arşivi de dönemin sayılı erken çağdaş sanat arşivi örneklerinden biridir. Sönmez, Maçka Sanat Galerisinin “çağdaş sanat enstitüsü” gibi işlediğini ve diğer ticari galerilerden farklılaştığını belirtmektedir.³³⁹

³³⁶ Rabia Çapa, İstanbul, 8 Mart 2019, kişisel görüşme.

³³⁷ age.

³³⁸ age.

³³⁹ Necmi Sönmez, “Farklı Eğilimlerin Eşzamanlılığı Maçka Sanat Galerisi’nin İlk On Yılı”, **Görünmeyen Bakmak-Maçka Sanat Galerisi** (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016): 54.

Kurumun kurulduğu günden bu yana; görüşme ve doküman analizinden arşiv ile ilgili belgelerin yer aldığı tespit edilen çağdaş sanat ile ilişkili sergiler şunlardır:

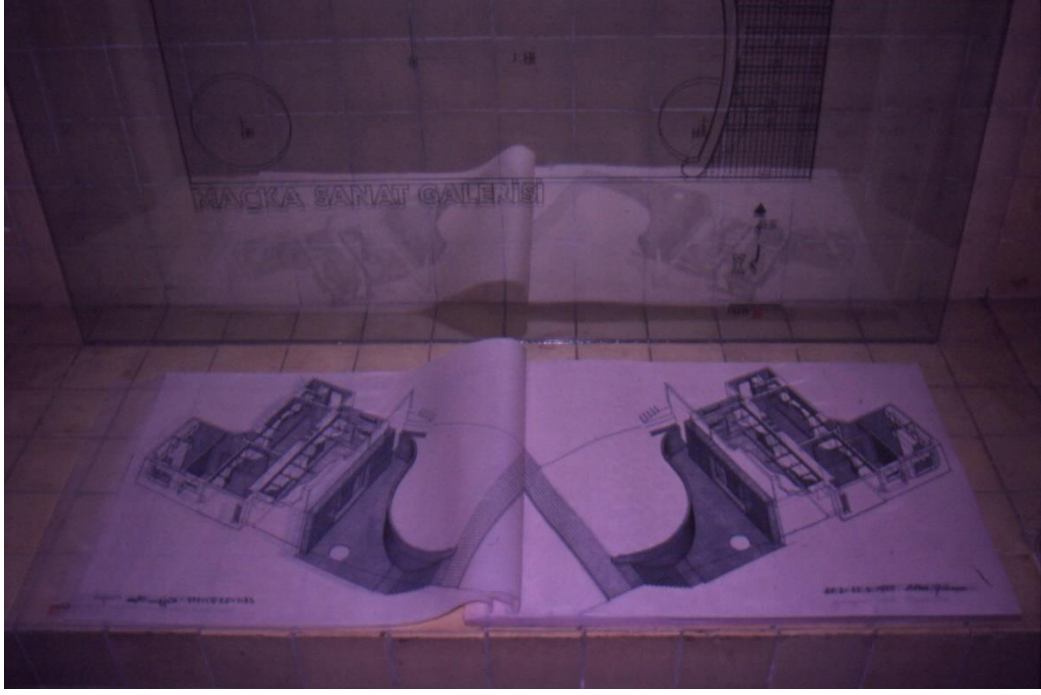
1. Serhat Kiraz, *Varlık*
2. İz Öztat, *İZ*
3. Füsün Onur, *Siz de Bilirsiniz*
4. İz Öztat, *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum*
5. Serhat Kiraz, *Görüntü Düzlemi*

Serhat Kiraz “Varlık” Sergisi

19 Kasım 2002- 4 Ocak 2003 tarihleri arasında gerçekleştirilen mekâna özgü yerleştirmenin yer aldığı sergi, galerinin kurucularından Varlık Yalman’a adanmıştır. Sergide mekânın hafızasını oluşturan nesnelerden yararlanan sanatçı, galeri mimari projesi, galeri sergilerinden fotoğraflar, sergi konuşmalarından alıntılar ve melek heykelleri gibi öğelere yer vermiştir (Şekil 41).³⁴⁰ Kiraz bu sergide hafızayı tetikleyen nesnelerin yanı sıra sergiler kapsamında sanatçılar ile gerçekleştirilmiş konuşmaların kayıtlarını da sesli bellek olarak sunmuştur.³⁴¹

³⁴⁰ **Görünmeyene Bakmak- Maçka Sanat Galerisi**, 204.

³⁴¹ Evrim Altuğ, “Maçka’nın Sanat Anıtı”, Radikal, 2003, <http://www.radikal.com.tr/kultur/mackanin-sanat-aniti-656110/> [5.04.2019].



Şekil 41: “Varlık” Sergisinden Galeri Mimari Projesi

“Varlık” Sergisi, Maçka Sanat Galerisi İzniyle.

İz Öztat’ın “İZ” Sergisi

Sanatçı İz Öztat’ın *İZ* sergisi 15 Mayıs-26 Haziran 2012 tarihleri arasında Maçka Sanat Galerisi 35. Yıl sergi ve etkinlikleri kapsamında küratör Nazlı Gürlek tarafından düzenlenmiştir. “BENGÜ, BURAK, VOLKAN, ALP, ELMAS, İZ” isimli kişisel sergilerin sonuncusudur (Şekil 42).³⁴²

³⁴² İz Öztat- “İZ”, Maçka Sanat Galerisi, <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/z-oeztat-tr/> [15.03.2019].



Şekil 42: “İZ” Sergisi

İz Öztat- “İZ”, Maçka Sanat Galerisi, <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/z-oeztat-tr/> [15.03.2019].

Sanatçı bu sergide ilk kez MSG arşivinden yola çıkarak üretimde bulunmuştur. Sanatçı kurumun arşivinden ses kayıtları ve belgeleri inceledikten sonra gerçekleştirdiği sergide hem kendi çalışmalarını hem de MSG arşivinde karşısına çıkan Zişan adlı tarihi bir figürün 1928 tarihli kolajını bir araya getirmektedir. Sergide izleyicinin mekânı deneyimleyebileceği sanatçı Gökçe Yiğitel tarafından bir performans ve MSG’nin geleceğini ve şehirle olan ilişkisini tartışmak üzere kent araştırmacısı Orhan Esen ile konuşma gerçekleştirilmiştir.

Sergi metninde Zişan’dan “birçok fotoğraf, fotomontaj, kolaj ve yazılı metin üretmesine rağmen görünür olmamış ve dolayısıyla tarih yazımında kendisine yer bulamamış marjinal bir figür” olarak bahsetmektedir. Aynı zamanda yine sergi metninde “İz’in, kendisi için esin kaynağı olan ancak Türkiye çağdaş sanat tarihi içinde henüz tanınmayan Zişan’ı görünür kılması, sanat sisteminin özenle beslediği ve

büyüttüğü “sanatçı miti” kavramını sorgulanması” söz konusudur.³⁴³ Buradan da anlaşıldığı üzere, bu sergide arşiv malzemesinin kullanılması ile çağdaş sanat tarihinde arka planda kalan bir figürün ortaya çıkarılması söz konusudur.

Fusun Onur “Siz de Bilirsiniz” Sergisi

MSG’nin 40. Yılı kapsamında düzenlenmiş ilk arşiv sergisi 29 Mart-23 Nisan 2016 tarihleri arasında Fusun Onur tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, bir bulmaca ile MSG’nin tarihine odaklanmaktadır. Onur’un izleyici katılımına açık olan çalışması bir duvar yerleştirmesi ve kırmızı plastik bir kovayı içermiştir (Şekil 43 ve 44).³⁴⁴



Şekil 43: “Siz de Bilirsiniz” Sergisi Detay

“Siz de Bilirsiniz” Sergisi, Maçka Sanat Galerisi İzniyle.

Onur’unda Serhat Kiraz gibi galeri ile geçmişten beri varolan bir bağı vardır. *Siz de Bilirsiniz* sanatçının MSG’deki altıncı kişisel sergisidir. Bu sergi, bulmaca oyunu üzerine kuruludur. İzleyici bulmacayı tamamladığında karşısında Maçka’ya veda ve teşekkür sözleri ile karşılaşmaktadır. Bulmacada eksiksiz verilen kelimeler, “Varlık”, “Rabia Çapa” ve “mutlu ol”dur. Bulmacanın bulunduğu duvar enstalasyonunun önüne kırmızı bir kovayı ters çevirerek koyan sanatçı, metnin içine MSG’yi iyi bilenler için

³⁴³ age.

³⁴⁴ Görünmeyene Bakmak-Maçka Sanat Galerisi, 236.

bir ipucu yerleştirmiştir. Onur, ters çevrilmiş kovayla galerinin küp şeklindeki taburelerine gönderme yapmaktadır (şekil 44).³⁴⁵



şekil 44: “Siz de Bilirsiniz” Sergisi

Evrım Altuğ, “Onurlu Bir Kız Çocuğunun Tebessümü”, Artful Living, 2016,
<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/onurlu-bir-kiz-cocugunun-tebessumu-i-5863> [10.04.2019].

İz Öztat “Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum” Sergisi

İz Öztat, MSG sergi konuşmaları kayıtlarından yola çıkarak 2012 yılında *Üçgen, kare ve daire ile uğraşmıyorum* isimli bir iř yapmıştır. Galerinin kapanma sürecinde arşivle çalışmak üzere tekrar davet edilmiş, arşive eklenecek yeni bir belge üretme yoluna gitmiş ve 3 Mayıs-4 Haziran 2016 tarihleri arasında *Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum* sergisini gerçekteştirmiştir. Sanatçı, farklı kuşaklardan sanatçılar, eleştirmenler, küratörler ve arkadaşlarının da yer aldığı 20 kişiyi anonim olarak kendisini sorgulamak üzere Mačka Sanat Galerisi’ne davet etmiştir. Öztat, bu sorgulamaların 20 saati ařan ses kaydını, sorgulamalardan derlenen soruları içeren bir

³⁴⁵ Nergis Abıyeva, “Füsun Onur’un Gözünden, Zihninden ve Ellerinden Mačka Sanat Galerisi: ‘Siz de Bilirsiniz’”, 2016,
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1350&bhcp=1> [5.03.2019].

yayınla sergilemiştir. Sergi, galerinin nişine konumlandırılmış olan ses çalışmasından oluşmaktadır (Şekil 45).³⁴⁶



Şekil 45: “Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum” Sergisi

Murat Alat, “Mekânın Belleğine Atılan Son Çizik”, 2016, Fotoğraf: Nazlı Erdemirel, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/meknin-belleğine-atılan-son-cizik-i-6304> [15.03.2019].

Sanatçı serginin ismini Seyhun Topuz’un bir cümlesinden alan ismin çıkış noktası ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“... bu işin motivasyonlarından biri Topuz’un 1990’da MSG’deki heykel sergisinden sonra Adnan Çoker’le yaptığı sanatçı konuşması. O metinde çok net bir şekilde Adnan Çoker Seyhun Topuz’u sorguya çekiyor. Bu sorgu dinamiği barındıran konuşma başlamadan önce Çoker, “Çalışmalarını kendin mi açıklamak istersin yoksa soru cevapla mı ilerleyelim?” diye soruyor Topuz’a. Seyhun Topuz da “Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum” diyor. Sorgulanabilir bir özne olma pozisyonunu sahiplenmeyi bu işi kuran jest olarak alıyorum ben de. İş bir yandan karşı tarafın sorularıyla belirleniyor tabii ve bu da seni bir özne olarak belirleyen soruları soran kişi olacağının ön kabulü.”³⁴⁷

Sanatçı, bu çalışması ile kendini sorgulanabilir bir özne olarak kılmasının yanı sıra mekânı da sorgulanabilir bir alana dönüştürmüştür. Öztat’ın görsel olana değil işitsel

³⁴⁶ **Görünmeyen Bakmak-Maçka Sanat Galerisi**, 237.

³⁴⁷ Nergis Abiyeva, İz Öztat’la Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği “Sorulara cevap vermeyi tercih ediyorum” sergisi üzerine yapılan röportaj, İstanbul Art News, 2016.

olana odaklandığı ve 20 kişiyi de dâhil ederek kolektif üretim yaptığı performansa dayalı üretimi, sergi sonunda yine MSG'nin arşivine eklemişlerdir.

Serhat Kiraz “Görüntü Düzlemi” Sergisi

Maçka Sanat Galerisinin 40. Yılı için düzenlediği üç arşiv sergisinin sonuncusu 11 Ekim-12 Kasım 2016 tarihleri arasında gerçekleşen *Görüntü Düzlemi*'dir. Kiraz, sergide MSG'de 1976 yılından 2016 yılına kadar geçen süreyi, mekâna ait görüntülerle sunmaktadır. Kiraz, gerçek ile görüntü arasındaki farklılıkları irdelediği sergiyi, MSG arşivindeki fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirmiştir (Şekil 46).³⁴⁸



Şekil 46: “Görüntü Düzlemi” Sergisi

“Görüntü Düzlemi” Sergisi, Maçka Sanat Galerisi İzniyle.

Sanatçı bu sergi öncesinde pek çok kez MSG'nin hem grup sergilerine katılmış hem de kişisel sergiler gerçekleştirmiştir. Kiraz, sergide aynı zamanda galeriyle olan bağına da arşiv fotoğraflarıyla gözler önüne sermekte ve sanat pratiğine dönüştürmektedir. Bu sergide, sanatçı ve galeri arasındaki ortak hafıza sergi mekânında arşivler aracılığıyla ortaya çıkarılmaktadır. Sergide, sohbet eden figürlerin anlık görüntüleri, şahsi anlar ve grup fotoğrafları sergilenmiştir. Fotoğraflar, albüm kapağı formundadır. Bu sergi, unutma ve hatırlamayı bir araya getirerek mekânla bağı olan insanların hafızasını tetiklemektedir. An'lara, yaşanmışlıklara şahit olunmaktadır (Şekil 47).³⁴⁹ Bu fotoğraflar sadece anları göstermemektedir; bu anlarda yer alan dönemin sanat ortamındaki aktörleri, arkadaşlıkları, ilişkileri, giyim-kuşamı, sergi açılış ritüelini, sergileme yöntemlerini ve sergilenen yapıtları göstererek üzerine araştırma

³⁴⁸ *Görünmeyen Bakmak-Maçka Sanat Galerisi* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016): 237.

³⁴⁹ Özgen Yıldırım, “Görüntü Düzlemi: Serhat Kiraz Sergisi”, *Bosphorus Art Newspaper*, 114 (2016).

yapılabilecek görsel belgeler sunmaktadır. Bu bakımdan dönemin galerinin görsel tarih arşivinin izleyici ile buluşmasına sergi aracılık etmiştir.



Şekil 47: “Görüntü Düzlemi” Sergisinden Detay

Özgen Yıldırım, “Görüntü Düzlemi: Serhat Kiraz Sergisi”, **Bosphorus Art Newspaper**, 114 (2016).

5.6.2. İstanbul Modern Sanat Müzesi

Türkiye’de bir modern sanat müzesi ihtiyacı sonucu kurulmuş olan İstanbul Modern Sanat Müzesi öncesinde sanat ortamında gerekliliği en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. 1987 yılından itibaren İstanbul Bienallerinin düzenli aralıklarla yapılmaya başlanması, 2000’li yıllarda Avrupa birliği üyeliğine katılım sürecinde hızlanma ve çağdaş sanatın yükselişi bu tartışmalara ivme kazandırmış ve Türkiye’deki modern ve çağdaş sanatı gösteren bir alana duyulan ihtiyaç artmıştır. Türkiye sanat ortamındaki dönüşüm ve üretimlerin bir gerekliliği olarak 2004 yılında Antrepo binası müzeye dönüştürülmüştür.³⁵⁰ Türk sanat ortamında öne çıkan sanatçıların yapıtlarının yer

³⁵⁰ “Hakkında”, İstanbul Modern, https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html [15.04.2019].

aldığı ve Türk sanatında modernden günümüze sanatın seyrinin takip edilebildiği ilk müze olarak varlık göstermeye başlamıştır.

İstanbul Modern, sadece kurum arşivi kaydını tutmaktadır. Bunun içinde arşivi konu başlıklarına göre değil malzemelerine göre ayırtmıştır. Bunlar; basılı, görsel, işisel, dijital ve basın malzemeleridir.

- Basılı Malzemeler: Broşür, davetiye, katalog, afiş, flyer, aylık program, tüm bölümlerin ayrı ayrı hazırladıkları tanıtım materyalleri.
- Görsel Malzemeler: Fotoğraf ve tüm sergi etkinliklerinin video kayıtları.
- İşitsel Malzemeler: Sergi ve Etkinliklerin İşitsel Kayıtları.
- Dijital Malzemeler: e-bülten, e-davetiye
- Basın Arşivi: Ulusal ve uluslararası yazılı ve görsel basında çıkan tüm kupür, video ve ses kayıtları.³⁵¹

İstanbul Modern'in, arşiv ile ilgili araştırmaların öncelikli olarak yapıldığı bir sanat kurumu olduğunu söylemek mümkün değildir; ancak destekleyici unsur olarak Yahşi Baraz arşivi, Reyhan Kara arşivi ve daha başka arşivlerden de belgeler araştırmaya dayalı tarihsel bir akışla beraber bazı sergilerinin girişinde yer alan zaman çizelgelerinde kullanılmaktadır. Müzenin bu tarz arşiv kullanım şekli, görüşme ve doküman analizi sonucu sergilerin içeriğinde tespit edilmiştir.

Tezin kapsamı doğrultusunda; görüşme verilerine göre kurumun kurulduğu günden bu yana arşiv ile ilgili belgelerin yer aldığı tespit edilen çağdaş sanat ile ilişkili sergiler şunlardır:

1. *Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik*
2. *Liman*
3. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar*

Sergilerin katalog incelemeleri de bu sergilerde arşiv malzemelerinin kullanıldığını doğrulamaktadır. Yapılan görüşmede 30 Mayıs ve 30 Temmuz 2019 tarihleri arasında gerçekleşen *Fahrelnissa Zeid* sergisinde de arşiv kullanıldığı belirtilmiş ve sanatçının sanatı ve hayatına dair detaylar yansıtılmak üzere arşiv malzemelerinin kullanıldığı

³⁵¹ Betül Sarıkaya, İstanbul, 13 Nisan 2018, kişisel görüşme.

tespit edilmiştir.³⁵² İstanbul Modern’in tek sanatçıya odaklandığı sergilerinde -ki bunlar retrospektif olarak ortaya çıkar- sanatçının hayatının ve sanat pratiğinin detaylarını arşiv malzemeleri ile ortaya koymak bir gelenek gibidir. Ancak Falrelnissa Zeid’in modern ve soyut resim üzerine üretimleri olması nedeniyle tezin kapsamı dışında tutulmuştur.

“Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi

2014 yılında Levent Çalıkoğlu ve Çelenk Bafra tarafından küratörlüğü yapılan *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisi müzenin 10.yılı kapsamında düzenlenmiştir. İşitsel ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye vurgu yapan sergide; Nevin Aladağ, Fikret Atay, Semiha Berksoy, Hussein Chalayan, Ergin Çavuşoğlu, Burhan Doğançay, Cevdet Erek, Borga Kantürk, Servet Koçyiğit, Füsun Onur, Ferhat Özgür, Sarkis, Erinç Seymen, Merve Şendil, Hale Tenger, Vahit Tuna v’e :mentalKLINIK’in güncel üretimlerine yer verilmiştir.³⁵³

Sergi, görsel sanatların ses ve müzik ile kurduğu ilişkiyi araştırmanın yanı sıra bu ilişkinin çok araştırılmamış ve üzerine düşünülmemiş bir alan olmasından kaynaklanan öneme sahiptir. Müze bu sergide arşivi, serginin giriş kısmında yer alan biyografi niteliğinde hazırlanmış “Repertuar” alanında kullanılmaktadır. Bu alan 1980’li yıllardan itibaren müzik ve görsel sanatlar alanına dair sosyokültürel tarihsel süreci bellek ve anlam katmanları üzerinden aktarmaktadır (Şekil 48).³⁵⁴

³⁵² Deniz Pehlivaner, İstanbul, 12 Mart 2019, kişisel görüşme.

³⁵³ *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik*, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2014), 9.

³⁵⁴ *age*, 13-14.



Şekil 48: “Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisinde Repertuar Alanı

“Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi İzniyle.

“Repertuar” bölümünde tarihsel araştırma Osmanlı döneminde Batılılaşma hareketleri ile başlayıp 1980’lere kadar uzanmakta; Osmanlı’dan Cumhuriyet’in erken ve yakın geçmişine yönelik incelemeler sunulmaktadır. Bu bölümde arşiv ve koleksiyonlardan seçilmiş ilgili malzemeler sunulmuş ve sanatçıların güncel üretimleri ile bir araya getirilmiştir (Şekil 49).



Şekil 49: “Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi

“Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi İzniyle.

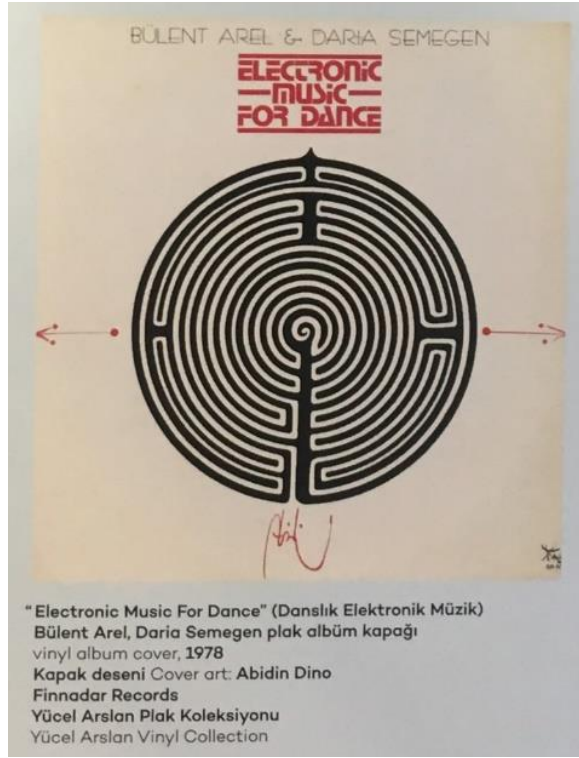
“Repertuar” alanında; arşiv ve koleksiyonlardan yararlanılarak sanatçıların gündelik hayat anlarının (müzik aleti çalarken, konserde) fotoğrafları, sanat yapıtlarının (heykel, yağlıboya tablo, enstalasyon) görselleri, beste notaları, konser programları, albüm kapakları, dergi yazıları, kitap kapakları, sergi davetiyeleri ve kaset kartonetleri sergilenmiştir (Şekil 50).³⁵⁵ Bu alanda kullanılan belgelere ekte ayrıntılı yer verilmiştir (Ek 7).

“Repertuar” alanı için Bilkent Üniversitesi, A.A. Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi, İTÜ Devlet Konservatuvarı Prof. Dr.ERCÜMEND BERKER KÜTÜPHANESİ ARŞİV ve Dokümantasyon Merkezi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivi, Türk Eğitim Vakfı ve TSK Mehmetçik Vakfı Arşivinin yanı sıra Semiha Berksoy Opera Vakfı, Nezih Neyzi Arşivi, Filiz Ali Arşivi, Yücel Arslan Plak Koleksiyonu, Adnan Çoker Arşivi, Cenap Egeli Koleksiyonu ve TBMM Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonundan çeşitli belgeler kullanılmış ve araştırmalara ulaşılmıştır (Ek 7).³⁵⁶ Bu bölümün

³⁵⁵ Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik, 112-177.

³⁵⁶ age, 112-177.

oluşturulmasında Evin İlyasoğlu, Ersu Pekin, Filiz Ali, Yılmaz Aysan, Yüksel Arslan ve Süleyman Ergüner ve Alper Maral'dan danışmanlık ve destek alınmıştır.³⁵⁷



Şekil 50: Albüm Kapağı

Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2014).

Arşiv temelli “Repertuar” bölümü, belgeler üzerinden yapılan araştırmalar ile sanatçıların pratiklerinin temellenebileceği bir zemin sunmakta ve üretildikleri dönemle bağlamını açığa çıkarmaktadır. Şöyle ki; sanatçıların üretimlerindeki ortak dil, karşılıklı etkileşimler, içerik ve form arasındaki ilişkiler ve arka plandaki ilişkiler görünür olmaktadır. Bu belgeler ile 1980’li yıllarda sanat dilindeki değişimler ve dönüşümler sunulmaktadır. 1980 sonrası dönem ise sergide “Repertuar” girişi sonrasında sanatçıların pratikleri üzerinden görünür olmaktadır. 1980 sonrası, sergide yer alan 17 sanatçının güncel sanat pratikleri repertuar alanı ile desteklenmektedir.³⁵⁸

³⁵⁷ age, 115.

³⁵⁸ Sergi kataloğunda “Repertuar” bölümünün müzik yazarlarının yayınlarından derlenerek gerçekleştirildiği ifade edilmektedir. Bkz. **Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik**, 114-115.

Sergi’de repertuar alanı dışında yer alan iki çalışma arşiv ve buna bağlı hafızayı yoklamaları bakımından dikkat çekicidir. Sanatçılardan Borga Kantürk’ün *Sahibinin Sesi* ve Merve Şendil’in *Underscene Project* (Denizaltı Projesi) çalışmaları hafıza ve nostaljiye odaklanmalarının yanı sıra kişisel arşivleme pratiklerini ortaya koymaktadırlar. Bu iki çalışma, *Çok Sesli* sergi örneği üzerinden hem sergilemede hem de sanatçının üretiminde arşivleme pratiğinin nasıl görünür olduğunu göstermektedir.

Kantürk’ün çalışmalarının merkezinde hafıza ve tarih kavramları yer almaktadır. Kişisel hafıza, anı ve nostalji kavramları sanatçının çalışmalarında belge ve buluntu nesneler ile gün yüzüne çıkmaktadır. *Sahibinin Sesi* çalışmasında bir pikaptan 1940’lı yıllarda bestelenmiş Ekrem Güyer’in şarkıcı eşi Müzehher Güyer için yaptığı *Unutturamaz Seni Hiçbir Şey* isimli parça çalmaktadır. Kullanılan malzeme eski günleri hatırlatması bakımından nostaljiktir (Şekil 51). Sanatçı, bu çalışmasında kullandığı nesnelerle toplumsal hafızayı tekrardan tetiklemektedir.



Şekil 51: Borga Kantürk, Sahibinin Sesi, 2005-2014

Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2014), 69.

Merve Şendil’in *Underscene Project* (Denizaltı Projesi) isimli çalışması kişisel toplama ihtiyacının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Toplama ile başlayan süreç, tasnif etmeye evrilir ve açık arşiv projesine dönüşür. Sanatçı, profesyonel olmayan

alternatif ve bağımsız müzisyenler ve müzik grupları ile ilişkili her türlü kayıt ve kayıt ile bağlantılı materyalleri toplamakta ve bu konuya dair bir havuz oluşturmayı amaçlamaktadır. 1998’li yıllarda başladığı bu proje, sanatçının profesyonel olmayan müzik gruplarının ilgili malzemelerini içermektedir. Çalışma hem sanatçının kendi arşivleme pratiğinin sanat pratiğine dönüşümünü göstermekte hem de müzik alanında ana akım dışında kalan müzik türlerinin kayıtlarını ve malzemelerini sergileyerek konuya dair bir araştırmayı görünür kılmaktadır (Şekil 52).³⁵⁹



Şekil 52: Merve Şendil, “Underscene Project”

Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2014).

Sergide yer alan bu belgeler yalın bir şekilde sunulmamakta belgelerdeki kişilerin ve yapıtların hikâyeleri dönemin sanat ortamıyla birlikte aktarılmaktadır. Burada aynı zamanda belgeler üzerinden tarihin tekrardan okunması söz konusudur. Ele alınan dönemdeki belirli anlar tekrardan yazılır ve yorumlanır. Sergi kataloğunda yer alan “Repertuar” alanıyla ilgili metinden de anlaşıldığı üzere serginin sadece sanat yapıtlarını göstermediği aynı zamanda arşiv malzemelerinden yararlanarak sanat

³⁵⁹ Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik, 93.

tarihine yeni yorumlar kattığı ve arka planda kalan bilgilerin ön plana çıkarılmasına hizmet ettiği anlaşılmaktadır:

“Bu tarihsel süreç ve arşiv içinde, sanatçının sanatçıyı tanımladığı sonsuz bir hikayeler ağı barınıyor. ...tek seferlik oluşumlar veya artık bahsi geçmeyen bir dizi çalışmanın yer aldığı girişimlerin peşinde, tarihi yeniden göreceğimiz ve duyacağımız bir platform yaratmaya çalışıyorduk. Kayıtsızlığa yüz tutmuş, sesi soluğu kesilmiş dilimleri olan bir tarihi sergiye çevirmek, sahipsiz bir dili bugünün grameri ile yeniden düşünmek, demektir. Bildiğimiz sanatçıları yeniden düşünmek, onları yeniden anlamak ve külliyatlarına yeni okumalar üretmek, demektir. Öte yandan, şimdiye kadar ortak bir okuması yapılmamış bu üretim alanlarını yeniden ancak beraber düşünmekte demektir”.³⁶⁰

Belge kullanımı ve sanat tarihi ile ilişkili okumanın tekrar değerlendirilmesine yönelik örnek olarak Cengiz Çekil verilebilir. Cengiz Çekil’in 1995 yılında üretmiş olduğu *Sağır Çıglık* isimli çalışmasının görselleri Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivinin izni ile “Repertuar” bölümünde yer almıştır. Bu çalışmanın görselinin yanı sıra sanatçının hayat hikayesi, sanat pratiği ve *Sağır Çıglık* isimli çalışması hakkında tekrardan bir okuma yapılmıştır. Çekil ile ilgili sergi kataloğunda yer alan metin özet olarak şu şekilde ifade edilmiştir:

“... 1995 yılının 4. İstanbul Bienali kapsamında Aya İrini Kilise’nin iç avlusunda gösterilen “Sağır Çıglık” bir ses heykelidir. Üç metre boyutundaki inşaat iskelesine benzer demir bir konstrüksiyonun ortasına yerleştirilmiş özel bir mekanizmanın ürettiği havayla aktif haldedir. Üretilen havanın üflenmesiyle, sis düdüğünün sesini andıran boğuk ve tedirgin edici bir rezonans yaratılır. Bu çalışmadan sonra Çekil sesi bir malzeme ve düşünce biçimi olarak çalışmalarının merkezine yerleştirir”.³⁶¹

“Liman” Sergisi

2017 yılında küratörlüğünü Çelenk Bafra ve Levent Çalıkoglu’nun yapmış olduğu *Liman* sergisi, İstanbul Modern’in mevcut binasındaki son sergisi olup müzenin 2004 yılında halka açıldığı yer olan T.C. Denizcilik İşletmeleri’ne bağlı 4 numaralı kuru yük antreposunun -müzeye dönüştürülmesi ile ilişkili olarak- bulunduğu konum üzerinden geliştirilmiştir. Modern ve çağdaş sanat üzerinden kurgulanan *Liman* sergisi, limanı konu alarak sanat pratiğine aktarmış sanatçıların çalışmalarından oluşmaktadır. *Liman* sergisinde Nevin Aladağ, Meriç Algün Ringborg, Hüseyin Bahri Alptekin, Avni Arbaş, Volkan Aslan, Turgut Atalay, Antonio Cosentino, Hasan Deniz, Cevat Dereli, Abidin Dino, Burhan Doğançay, Feyhaman Duran, Mıgırđıç Gıvanian, Ara Güler, Nedim Günsür, Nuri İyem, Özer Kabaş, Borga Kantürk, Gülsün Karamustafa, Volkan

³⁶⁰ Çok Sesli: Türkiye’de Görsel, 115.

³⁶¹ Çok Sesli: Türkiye’de Görsel, 176.

Kızıltunç, Muhsin Kut, Mıgırdiç Melkon, Yasemin Özcan, Serkan Özkaya, Sebah & Joaillier, Arslan Sükan, Hüsnü Tengüz, Cemal Tollu, Selim Turan, Ömer Uluç, xurban_collective, Mümtaz Yener ve Fausto Zonaro'nun yapıtları yer almaktadır.³⁶²

Sergi, toplumsal ve ekonomik açıdan liman bölgelerinin görsel sanat alanındaki yansımalarına odaklanmakta ve buna yönelik araştırması ile “liman” kavramını tartışmaya açmaktadır. İstanbul'un deniz ve limanlar ile ilişkisine ortaya sermeye yönelik sergi, 19.yüzyıldan günümüze Türkiye sanatında deniz ile ilişkili kültürel ve toplumsal hayatı sanatçıların pratikleri ile görünür kılmaktadır (Şekil 53).³⁶³



Şekil 53: “Liman” Sergisi

“Liman” Sergisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi İzniyle.

Sergide sadece sanat yapıtları sergilenmemektedir. Aynı zamanda arşiv malzemelerinden yararlanılarak oluşturulmuş zaman çizelgesi yer almaktadır. Zaman çizelgesinde; İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Arşivi, Rahmi M. Koç Arşivi, SALT Araştırma- Sedad Hakkı Eldem Arşivi, Milli Kütüphane Fotoğraf Arşivi, Eser Tutel Koleksiyonu, Deniz Müzesi Koleksiyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Müzesi, Türkiye Denizcilik İşletmeleri Arşivi, ÇEKÜL Vakfı Fotoğraf Arşivi

³⁶² Oya Eczacıbaşı, “Önsöz”, **Liman**, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017), 5.

³⁶³ Çelenk Bafra, **Liman**, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017), 20.

ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivinden haritalar, mimari planlar, fotoğraflar kullanılmıştır (Bkz. Ek 5).³⁶⁴

Zaman çizelgesi bölümü, *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisinin “Repertuar” alanında olduğu gibi tarihsel anlatıma dayalı değişim ve dönüşümlere yer verilen serginin giriş kısmında yer almıştır. Bu alanın gerekliliği katalog’ta şöyle belirtilmiştir: “Denizcilik kültürü, toplumsal tarih ve görsel sanatlar alanındaki sergi araştırması, içinde yaşadığımız liman kentinin tarihsel bağlamını sunan bir zaman çizelgesi hazırlamayı gerekli kıldı”.³⁶⁵ Katalogta bu zaman çizelgesinin liman konusunda arşiv niteliği taşıdığından da bahsedilmektedir (Ek 6).³⁶⁶ Liman kavramını İstanbul üzerinden tarihsel bağlam ile aktarmak üzere örnek olarak aşağıdaki metin arşivden görseller ile zenginleştirilmiştir (Şekil 54).

“Galata’nın batısındaki koyda, coğrafi girintisi sebebiyle daha korunaklı olan bölgede Tersane-i Amire’nin inşasına başlandı. 1455’te birkaç göz inşa kızıağı ile faaliyete geçen Tersane-i Amire, Yavuz Sultan Selim (1512-1520) döneminde Hasköy’e kadar genişledi, gemi inşa edilen kapalı gözlerin sayısı 100’ü buldu.”³⁶⁷

Liman sergisinde yer alan zaman çizelgesi, tarihi tekrardan yorumlama ya da değerlendirmeye yönelik değil sadece kronolojik olarak tarihi aktarmaya yönelik olarak hazırlanmıştır.



Şekil 54: Zaman çizelgesinde yer alan görseller, Türkiye Denizcilik İşletmeleri Arşivi

Liman, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017), 196.

³⁶⁴ **Liman**, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017), 191-211.

³⁶⁵ Çelenk Bafra, “Limanda Bir Seyir”, **Liman**, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017), 20.

³⁶⁶ Oya Eczacıbaşı, “Önsöz”, 6.

³⁶⁷ *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar*, 196.

“İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar” Sergisi

İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar sergisi, güncel sanat pratiklerini tekstil malzemeleri ile bir araya getirmektedir. Öykü Özsoy ve Susanne Weiss tarafından kürasyonu yapılan 22 Şubat ve 7 Temmuz 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilen sergide, 25 sanatçının çalışması sunulmakta ve *İplikten Çözülenler* sergisinin ismi Bauhaus atölye sanatçısı olan Anni Alber’in *On Weaving* (Dokumacılık Üzerine, 1965) isimli kitabında geçmektedir. Tekstili, sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların etkisi ile ele alan Albers, bu etkilerin yeni alanlar sağladığını ve dolayısıyla “iplikten çözülenler” olduğunu belirtmektedir.³⁶⁸

Sergide, Belkıs Balpınar, Ulla von Brandenburg, Hussein Chalayan, Burhan Doğançay, Noa Eshkol, Andreas Exner, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Uli Fischer, Şakir Gökçebağ, Zille Homma Hamid, Heide Hinrichs, Olaf Holzapfel, Gözde İlkin, Christa Jeitner, Elisa van Joolen & Vincent Vulsmas, Gülsün Karamustafa, Servet Koçyiğit, Eva Meyer & Eran Schaerf, Karen Michelsen Castañón, İrfan Önürmen, Judith Raum, Sabire Susuz ve Franz Erhard Walther’nin çalışmaları yer almaktadır.³⁶⁹ Sergiye paralel “Olaf Holzapfel”in sanatçı konuşması, “Ömer Faruk Şerifoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu Anlatıyor!” ve “Judith Raum, Bauhaus Alanı’nı Anlatıyor” konuşmaları gerçekleştirilmiştir.

Tekstil’le ilişkili olarak kültürel ve estetik meselelere yönelik sanat pratiklerinin sunulduğu sergide, fotoğraf, arşiv malzemesi, yerleştirme, video ve resim yer almaktadır. 100. Kuruluş yıldönümü olan Bauhaus’un, sergide kapsamlı bir yerleştrmesi yer almaktadır. Bu yerleştrme, Judith Raum tarafından düzenlenmiş Bauhaus dokuma atölyesi konulu araştırma alanıdır (Şekil 55). Bauhaus araştırma alanı, Bauhaus’ın etkin olduğu 1919-1933 yılları arasındaki çalışmalarından yola çıkarak malzemelere odaklanmaktadır. Bauhaus alanında sunulan kumaşlar sergi için yeniden üretilmiştir. Bu kumaşlarla sanat ve zanaat arasındaki ilişki görünür kılınmaktadır. Sergide Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu tarihi, Harald Schmidt ve Reyhan Kaya arşivi, Bedri Rahmi Eyüboğlu baskı kalıpları ve evine ait fotoğraf arşivlerinden

³⁶⁸ “İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar”, İstanbul Modern, https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/iplikten-cozulenler-tekstilde-kuresel-anlatilar_2238.html [10.03.2019].

³⁶⁹ *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar* (İstanbul: İstanbul Modern, 2019), 12-33.

malzemeler kullanılmıştır (Bkz. Ek 12).³⁷⁰ Harald Schmidt’in 1000’in üzerinde diadan oluşan arşivinden bir seçkinin sunulduğu sergide Bauhaus’un Türkiye tekstil tasarımına olan etkisi de ele alınmıştır (Bkz. Ek 12).



Şekil 55: “İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar” Sergisi

“Liman” Sergisi, İstanbul Modern Sanat Müzesi İzniyle.

5.6.3. Depo

2008 yılının sonlarında Anadolu Kültür’ün girişimiyle kurulmuş olan İstanbul Tophane’de Tütün Deposunda açılan kâr amacı gütmeyen Depo, kültür-sanat merkezi ve araştırma alanı olarak işlev göstermektedir. 1950’lere kadar tütün deposu olarak kullanılan binası, 9. İstanbul Bienali’nden (2005) itibaren sergi ve projelere mekân olmaya başlamıştır.³⁷¹

Depo’da sergilerin yanı sıra sergilere paralel paneller, seminerler, atölye çalışmaları, konuşmalar ve gösterimler düzenlemektedir.³⁷² Kurumun sergileri çoğunlukla tarih ve

³⁷⁰ Deniz Pehlivaner, İstanbul, 12 Mart 2019, kişisel görüşme.

³⁷¹ “Depo İstanbul”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/about/> [10.04.2019].

³⁷² Kâr amacı gütmeyen Anadolu Kültür, 2002 yılında İstanbul dışı kültür ve sanat üretimini desteklemek amacı ile kurulmuştur. Sanatın paylaşılmasıyla karşılıklı anlayış ve duyarlılık gelişebileceğine,

sanatla ilişkili toplumsal ve sosyal meseleler etrafında şekillenmekte; güncel olanı masaya yatırmakta ve tartışmaya açmaktadır. Depo, aynı zamanda Red Tread isimli dergi de yayınlamaktadır. Bu dergiyle sosyal meselelerle ilgilenen sanat pratikleri hakkında bilgi üretme ve bu bilgiyi geniş kesimlere yayma, böylece resmi sanat tarihlerinde ve sergi uygulamalarında Batı anlatılarının egemenliğine meydan okuma amacındadır.³⁷³

Mekânın arşivleme pratiği sadece gerçekleştirdiği sergilerle ilgili olarak web sayfasına konulan bilgilerle sınırlıdır. Web sayfasında sergilerin basın bültenleri, görselleri, broşürleri, katalogları, basında çıkan haberleri ve sergilerle ilgili düzenlenen etkinlikleri yer almaktadır. Kurumla yapılan görüşmede, Depo'nun sistemli bir arşive sahip olmadığı basılı olan dokümanlar üzerine de arşivsel bir çalışma gerçekleştirmede anlaşılmıştır. Günal, "Serginin fotoğrafı, videosu, etkinlik videosu ve ses kayıtları olduğunu belirtmiştir. Ancak bunların çok sistemli tutulmadığını bazılarının kayıtlarının olduğunu bazılarının ise olmadığını ifade etmiştir."³⁷⁴

Depo sergilerini iki ana kategoriye ayırmaktadır: Araştırma temelli belgesel nitelikli projeler ve sanat sergileri. Sergilerde ele alınan konular; bellek politikaları, insan hakları, azınlık hakları, toplumsal hareketler, geçmişle yüzleşme, kentsel dönüşüm ve gençlik kültürü üzerinedir.³⁷⁵ Depo'da, aktif olarak hafıza ve arşivi merkeze alan sergilere yer verilmektedir. Hakikat Adalet Hafıza Çalışmaları Merkeziyle aynı ofisi paylaşan Depo, bu merkezden de bazı sergileri için destek almaktadır.

Kurumda, kurulduğu günden bu yana gerçekleştirilmiş ve tezin kapsamıyla örtüşen, görüşme ve doküman analizine göre arşivle ilgili belgelerin yer aldığı tespit edilen çağdaş sanatla ilişkili sergiler şunlardır:

1. *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı*
2. *Mike Bode – Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey*

bölgesel farklılıkların ve önyargıların aşılabileceğine, kültürel hayatla birlikte vatandaşlık, kimlik ve aidiyet gibi kavramların tartışılacağına ve bu ekseninde oluşacak tartışmaların toplumsal uzlaşmaya katkı sağlayacağına inanarak çalışmalarını sürdürdüğünü ifade etmektedir. Bkz. "Hakkımızda", Anadolu Kültür, <http://www.anadolukultur.org/tr/hakkimizda/3182> [20.04.2019].

³⁷³ "Depo Etkinlikleri", Depo, <http://www.depoistanbul.net/about/> [5.3.2019].

³⁷⁴ Asena Günal, İstanbul, 13 Mart 2019, kişisel görüşme.

³⁷⁵ "Depo Etkinlikleri", age.

3. Patrizia Bach – Arşiv İşleri

Depo'nun web sayfası incelendiğinde kurumun çağdaş sanat alanı dışında arşivi yaygın kullandığı ve hafızayı odağına alan sergilerin olduğu da tespit edilmiştir. Bunlar; *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu: 1960'larda Müzikli Türkiye* (15 Eylül-24 Ekim 2012), *Afişe Çıkmak* (8 Şubat-24 Mart 2013), *Bir Ermeni Ailesinin Yitik Geçmişine Tanıklıklar: Dildilian Kardeşlerin Objektifinden 1872-1923* (26 Nisan-8 Haziran 2013), *NarPhotos-Milyonluk Manzara* (12-30 Temmuz 2013), *Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür* (25 Ekim-15 Aralık 2013), *Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK* (24 Ocak-16 Şubat 2014/5 Mart-10 Nisan 2016), *20 Dolar 20 Kilo* (5 Mart-5 Nisan 2014), *1914-2014: Anıların Muharebe Meydanı* (9-18 Nisan 2014), *Silvina Der Meguerditchian – Yeri Olmayan Bellek* (18 Nisan-25 Mayıs 2014), *İstanbul'un Artığı* (4-14 Haziran 2014), *Ömrüne Sığmayan Adam: Aziz Nesin 1915-2015* (10 Haziran-2 Ağustos 2015), *Bizzat Hallediniz* (2 Aralık 2015-17 Ocak 2016), *Tanımlanamayan Ateş: Newroz – Medya, Söylem, Ritüel* (19 Mart-15 Nisan 2016), *Çoğul İstanbul Medyası 1990'lardan Bugüne* (24 Şubat-18 Mart 2018), *Buruk Şeyler – Ulusötesi Ailelerin Anlatıları ve Belleği* (19 Mayıs-1 Temmuz 2018) ve *The Village Project İstanbul* (17 Kasım-13 Ocak 2019) sergileridir.³⁷⁶ Bu sergilerin bazılarında bir takım sanatsal müdahaleler söz konusudur ancak çağdaş sanat, kurumun sanat arşivi ya da güncel sanatsal pratiklerini destekleyen bir içeriğe sahip olmadıkları için tezin inceleme kapsamı dışında tutulmuşlardır.

“Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı” Sergisi

5 Eylül 2014-3 Ekim 2014 tarihleri arasında düzenlenen kadın sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan “Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı” sergisi, *Columbia Global Centers I Turkey*, Columbia Üniversitesi Toplumsal Değişim Çalışmaları Merkezi ve Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Forumu (Gender Forum) işbirliğiyle düzenlenmiş “Eylem için Hafızayı Harekete Geçirmek” isimli beş günlük atölye programı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.³⁷⁷ Bu atölye, Columbia Üniversitesi Toplumsal Farklılık Çalışmaları Merkezi'nin “Değişim

³⁷⁶ “Sergiler”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/sergiler/> [10.05.2019].

³⁷⁷ “Hafızayı Harekeye Geçirmek: Kadınların Tanıklığı”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/event/hafizayi-harekete-gecirmek-kadinlarin-tanikligi/> [10.04.2019].

Yaratan Kadınlar” inisiyatifinin başlattığı bir proje olup ilki Şili’de *Columbia Global Center*’da (Kolombia Küresel Merkezi’nde) gerçekleştirilmiştir. Sonradan, Depo evsahipliğinde İstanbul’da devam etmiştir.

Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı sergisinin küratörlüğünü Ayşe Gül Altınay ve Işın Önel’un üstlenmekte ve Gülçin Aksoy, Hera Büyüктаşçıyan, Silvina Der-Meguerditchian, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, Gülsün Karamustafa, Susan Meiselas, Nar Photos (Serra Akcan, Fatma Çelik, Gülşin Ketenci, Aylin Kızıl, Serpil Polat), Lorie Novak, Emine Gözde Sevim ve Aylin Tekiner’in çalışmalarına yer verilmektedir. Bu sergiye paralel belgesel gösterimleri, tiyatro gösterileri, söyleşi ve yuvarlak masa toplantısı yapılmıştır.³⁷⁸

Sergi “tanıklık” kavramı üzerine giderek, tanıklık faaliyetinin toplumsal değişimi nasıl hareketlendirilebileceği masaya yatırılmıştır. Sergideki “tanıklık” kavramı, çeşitli toplumsal meselelerde kadının ve bastırılmış grupların maruz kaldığı şiddeti sanatın rolü üzerinden sorgulamaktadır. Kadınlarla ilişkili geçmiş mücadele ve eylemlerin unutmaya karşı nasıl ayakta kalabileceği ve bunların nasıl açığa çıkarılabileceği serginin etraflica düşündüğü mevzulardandır. Kadınların tanıklığının merkezde yer aldığı sergide, kadınların baskı ve şiddete nasıl tanıklık ettiği, nasıl çözüm yolları ürettiği ve hayatta kalma mücadelelerinin nasıl olduğuna dair anılar sunularak hafıza tazelenmektedir. Serginin resmi arşivlere, anıtlara, müzelere ve törenlere alternatif tarih sunma çabası da vardır. Sanatçıların pratiğiyle görünür olan anlatılar, farklı yorumlarla belgelenmektedir.³⁷⁹

Sergide, arşivle ilgili birtakım belgelerin sanatçıların üretimlerinde kullanıldığı görülmektedir. Gülçin Aksoy’un *Anonim* isimli 1980 darbesine yoğunlaşan çalışması, dönemin gazetelerinden edinilen ölüm haberlerinin tanıklığına başvurmaktadır. Hera Büyüктаşçıyan *Kırmızı Hat* çalışmasında özel aile arşivlerinden faydalanmıştır. Sanatçı, bu arşivlerden edindiği bir videoda bir kız çocuğunun babası tarafından zoraki verdirilmeye çalışılan güzel hali gösterme pozu mercek altına alınmaktadır.

³⁷⁸ *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* (İstanbul: DEPO, 2014), 4.

³⁷⁹ *age*, 11-13.

Çalışmada, yansıtılmaya çalışılan ve ideal olduğu düşünülen pozun aslında ne kadar zoraki bir beklentinin ürünü olduğu açığa çıkartılmaktadır (Şekil 56).³⁸⁰



Şekil 56: Hera Büyüktaşçıyan, “Kırmızı Hat”, 2014

Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı (İstanbul: DEPO, 2014), 29.

Silvina Der-Meguerditchian’ın *Aileler 1* ve *Aileler 2* isimli fotoğraflar ve yünden oluşan halı formundaki çalışması, 1915 yılında evlerinden ayrılmak zorunda kalmış ve dağılmış Ermeni ailelerin fotoğraflarını biraraya getirerek sunmaktadır. Çalışma, Anadolu’yu fotoğraflarla yeniden bir araya getirme üzerine kurgulanmıştır (Şekil 57). Gülsün Karamustafa’nın *Mekânın Belleği* isimli çalışması iki farklı video görüntüsü içermektedir. Biri Taksim meydanını gösterirken diğeri ev içindeki bir aileyi göstermektedir. Meydan yapıldığı günden beri pek çok olaya tanıklık etmiştir. Sanatçı bu tanıklığı, 1930 ve 1980 yılları arasında meydana gerçekleşen 27 Mayıs 1960 ve 12 Eylül 1980’deki Askeri Darbe ve 12 Mart 1971’deki Kanlı Pazar gibi başlıca olayları belgesel video malzemelerle derlemektedir.³⁸¹

³⁸⁰ age, 13-14.

³⁸¹ age, 15-19.



Şekil 57: Silvina Der Meguerditchian, “Aileler 1 ve Aileler 2”, 2013

Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı (İstanbul: DEPO, 2014), 31.

Hakikat Adalet Hafıza Merkezi tarafından üç kanallı video olarak hazırlanmış “Fotoğrafı Kaldırmak” isimli çalışma eşlerini kaybetmiş kadınların anlatılarını sunmaktadır. Nar Photos, *Hatırda Kalan* çalışmasında fotoğraflarından derledikleri bir arşiv odası kurmuştur. İzleyiciler kutlama, protesto ve eylem anlarından fotoğraflarla ilgili hikâye ve bilgileri bu alanda okuyabilmektedir (Şekil 58). Lorie Novak, *Rastgele Müdahale* isimli çalışmasında New York Times haberlerinden 15 yıl biriktirdiği 5500 parça fotoğrafı dönüştürerek sunmuştur. Aylin Tekiner’in *Duvarda* çalışması Cumartesi Annelerine odaklanmıştır. Çalışmada, kaybedilmiş kişilerin yakınlarının evlerindeki yas duvarları gözler önüne sermektedir.³⁸²

³⁸² age, 19-23.



Şekil 58: NarPhotos, Hatırda Kalan, 2005-2014

Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı (İstanbul: DEPO, 2014), 39.

Sergi, arşivin kullanımına bağlı hafızayı ortaya çıkararak tanık olunan toplumsal ve politik meselelerin sanat pratiklerindeki karşılığını göstermesi bakımından ön plana çıkmaktadır. Sanat pratiği olarak arşiv malzemelerinin, kurum bünyesinde düzenlenen sergi ile açığa çıktığı görülmektedir. Bu bakımdan sanatçılar da çağdaş sanattta kurumların arşive yönelimini etkileyen unsurlardan biridir.

“Mike Bode – Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey” Sergisi

28 Mart-29 Nisan 2018 tarihleri arasında gerçekleşen İsveçli sanatçı Mike Bode’un sergisi, isminden de anlaşıldığı üzere sanatçının Türkiye ile ilgili bildiği iki ya da üç şey olan Türk besteci İlhan Usmanbaş ve İstanbul Park Formula 1 yarış pistine odaklanmaktadır. Sergide, iki bölüm mevcuttur. İlki, ikinci kuşak Türk deneysel besteci İlhan Usmanbaş hakkındadır.³⁸³ İkincisi, İstanbul Park Formula 1 yarış pistinin hikâyesine yoğunlaşmaktadır. Bu bölümler, birbirleri içine giren müzik ve video kliplerinin bulunduğu ses alanlarına sahip olmakta, Türkiye’nin toplumsal hafızasıyla bütünleşmektedirler. Usmanbaş’ın müziği, Youtube klipleriyle harmanlanmıştır.

³⁸³ Asena Günal, **age**.

Müzik, film, Youtube klipleri, metinler, röportajlar, fotoğraflar, müzik parçaları ve notaları ve dergi makaleleri mekâna özel olarak yerleştirilmiştir. Üçüncü bölüm ise Türkiye’yi anlama üzerine gitmektedir. “Bir şey bilmek ne ifade etmektedir” ve “hafıza kaybı kültürü nasıl sürdürülebilir kılar” gibi sorgulamalarda bulunmaktadır.³⁸⁴

Sergide, İlhan Usmanbaş’ı anlatmak ve tanıtmak üzere arşiv malzemeleri olarak çeşitli kaynaklardan elde edinilen konser kayıtları ve fotoğraflar gibi işitsel ve görsel belgeler kullanılmıştır (Şekil 59). Müzik ve notasyon İlhan Usmanbaş’ın öğrencisi Prof. Mehmet Nemutlu’dan temin edilmiştir. Kalan Müzik Şirketi’nden, TRT’den ve Evin İlyasoğlu’ndan birtakım bilgiler sağlanmıştır. İlhan Usmanbaş üzerine derli toplu bir arşiv olmadığı için Bode aynı zamanda Prof. Mehmet Nemutlu ile Usmanbaş üzerine bir arşiv projesi üzerinde de çalışmaktadır.³⁸⁵

Sergi, Türkiye hakkında az bildiğimiz, bilmediklerimiz ve unuttuklarımız üzerine odaklanarak toplumsal hafızayı canlı tutmaya çabasıdadır. Sanatçı, toplumsal hafızanın Türkiye’deki zayıflığıyla ilgili olarak bu sergisinde şunu ifade etmiştir: “... Beni asıl şaşırtan İlhan Usmanbaş gibi bir ismin Türkiye’de daha fazla bilinmemesi ya da hakkında daha fazla konuşulmaması ve yine aynı şekilde kamuoyunun İstanbul Park Formula 1 pistini ve yarışları bu denli çabucak unutmaması. Bu sorular sergide havada asılı duruyor ve serginin ismi sayesinde de pekiştirilmiş oluyor.”³⁸⁶

³⁸⁴ Mike Bode-Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey, <http://www.depoistanbul.net/event/turkiye-hakkinda-bildigim-2-ya-da-3-sey/> [10.04.2019].

³⁸⁵ Seher Uysal, İstanbul, 13 Mayıs 2019, kişisel görüşme. Bkz. İlhan Usmanbaş Archive, <http://ilhanusmanbasarchive.com/> [10.05.2019].

³⁸⁶ Sibel Çorbacıoğlu Güner, “Türkiye Hakkında Bildiklerimiz, Bilmediklerimiz, Unuttuklarımız”, Kültür Servisi, 2018, <http://www.kulturservisi.com/p/turkiye-hakkinda-bildiklerimiz-bilmediklerimiz-unuttuklarımız/> [10.04.2019].



Şekil 59: “Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey” Sergisi

“Mike Bode- Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey”,
<http://www.depoistanbul.net/event/turkiye-hakkinda-bildigim-2-ya-da-3-sey/> [05.04.2019].

“Patrizia Bach – Arşiv İşleri” Sergisi

11 Mayıs – 1 Temmuz 2018 tarihleri arasında gerçekleşen Patrizia Bach’in ilk kişisel sergisi olan “Arşiv İşleri”, Walter Benjamin’nin yazı ve düşünceleri üzerine araştırmalar içermektedir. 2012 yılında “Walter Benjamin Arşivi”ne girmesiyle Benjamin, sanatçının ilgi odağında olmaya başlamıştır. Benjamin’nin hem düşüncelerinin hem de üretiminin peşinden giderek yolu İstanbul’a kadar gelmiştir. Sanatçının çalışmaları, araştırmaya temellenmekte, arşivleme, toplama ve yeniden düzenlemelere dayanmaktadır.³⁸⁷

Bu sergide, sanatçının “Pasajlar-İşi”, “TOMIKO Arşivi” ve “Her Anıyla Alıntılanan Geçmiş” projeleri sunulmuştur. Sanatçının son on yıldır gerçekleştirmiş olduğu üretimlerinin yer aldığı sergide, sanatçının desen pratiği arşiv malzemeleriyle

³⁸⁷ “Patrizia Bach – Arşiv İşleri”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/event/patrizia-bach-arsiv-isleri/> [10.02.2019].

buluşturulmaktadır. Fotoğraflar, eskiz defterleri, haritalar, sanatçı kitapları sergide sunulmuştur (Şekil 60).³⁸⁸



Şekil 60: “Arşiv İşleri” Sergisi

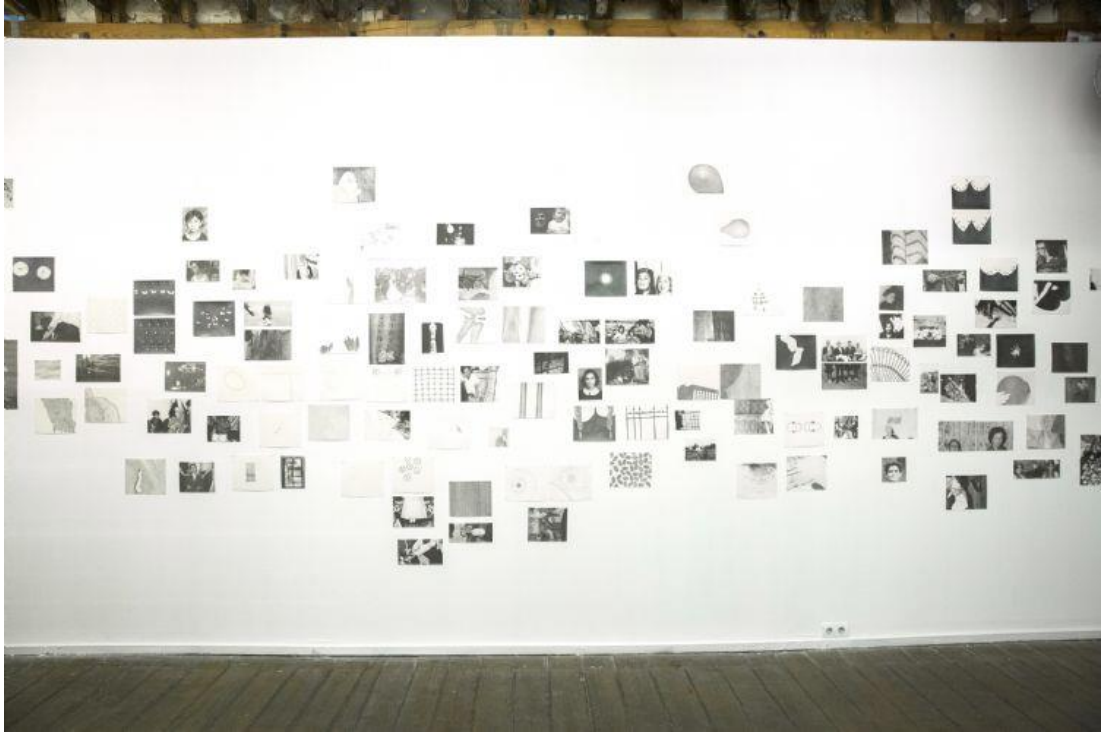
“Patrizia Bach – Arşiv İşleri”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/event/patrizia-bach-arsiv-isleri/> [10.02.2019].

TOMIKO Arşivi, sanatçının 2001-2006 yıllar arası envanterini çıkardığı amatör fotoğraflardan oluşmaktadır. Arşiv, ağırlıklı olarak 20. yüzyıl Almanyası’ndan 500.000 civarı fotoğraf içermektedir. Oluşturduğu bu arşiv, sanatçının başka üretimlerde bulunmasına da vesile olmaktadır. Örneğin, “Arşiv Desenleri” projesinde sanatçı TOMIKO Arşivi’nden ortaya çıkmış bir proje ortaya koymaktadır. Bu projede sanatçı her imgeye dair ilk izlenimlerini desenlerle oluşturmaktadır. Sanatçının temel kaygısı alternatif tarihi koruyarak bugüne taşımaktır: “Bu fotoğraflara baktığımızda tarihi gerçekler ve kurgu nasıl birbirine karışıyor? O yıllar boyunca kolektif tarih yazımına nasıl katılabiliriz ve hangi tarihi anlatmak istiyoruz? Hangi tarih henüz anlatılmamış? ve bu tarihi nasıl tek bir fotoğraftan okuyabiliriz? veya bir amatör

³⁸⁸ “Arşiv İşleri” Sergi Broşürü, Depo, http://www.depoistanbul.net/wp-content/uploads/2018/08/Exhibition-Poster_FINAL.pdf [10.02.2019].

fotoğraf arşivinin bütününden? Bu hikâyelerin karşısına şimdiki zamanla çıktığımızda ne olur? ve bütün bunlar bize bugün hakkında ne anlatıyor?”³⁸⁹

Pasajlar-İşi’nde sanatçı, tekrardan tarih yazımına soyunmaktadır. Bunu yaparken farklı kitaplardan Marx ve Baudelaire’in hikayelerinden yararlanmaktadır. Sanatçının buradaki amacı tarihin doğrusallığını kırmaktır. *Her Anıyla Alıntılanan Geçmiş* isimli çalışması ilk kez Depo’da gösterilmiş bir projedir. Bu proje, Benjamin’in “Pasajlar”da yer alan “Tarih Kavramı Üzerine” son notlarına temellenmektedir. Buradan çıkışla, İstanbul’da tarihin herhangi bir zamanda nasıl yazılması gerektiğini tasavvur etmeye çalışmış ve amatör fotoğraflarla ilişkilendirerek desenlerine aktarmıştır (Şekil 61).³⁹⁰



Şekil 61: “Arşiv İşleri” Sergisi

“Patrizia Bach – Arşiv İşleri”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/event/patrizia-bach-arsiv-isleri/>[10.02.2019].

³⁸⁹ age.

³⁹⁰ age.

5.6.4. SALT

2011 yılında açılan SALT, öğrenme ve tartışmaya açık bir ortam kurgusuyla görsel ve maddi kültürle ilişkili konuları değerlendirmeye almakta, deneysel düşünceye ve araştırmaya yönelik programlar geliştirmektedir.³⁹¹ Önceki adı Platform Güncel Sanat Merkezi olan SALT, 2007 yılında güncel sanat kütüphanesi ve arşivi kurmuştur. Bu merkez, Türk sanatçıların arşivlerini içermekte aynı zamanda dergiler, broşürler, kataloglar, monografiler, nadir bulunan kitaplar, sanat ve mimarlık kitaplarını bünyesinde barındırmaktadır. SALT, etkinliklerini İstanbul'da Galata ve Beyoğlu binalarında ve Ankara-Ulus'taki binasında gerçekleştirmektedir. SALT'ın açılmasıyla PGGSM'nin arşiv ve kütüphanesi "SALT Araştırma"ya aktarılmıştır.

SALT'ta arşiv koleksiyonları konularına göre sanat, mimarlık ve tasarım ve kent, toplum ve ekonomi olarak ana hatları sınıflandırılmıştır. Kurumun öncelikli olarak belge topladıkları alanlar; ekonomik tarihi, sosyal yaşam, Türkiye'de güncel sanat çalışmaları, Türkiye'de mimarlık ve tasarım alanıdır.³⁹²

Arşiv koleksiyonlarında; Hüseyin Bahri Alptekin, Mustafa Altıntaş, Tomur Atagök, Kutluğ Ataman, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa, Ahmet Öktem, İsmail Saray ve Yusuf Taktak'a ait sanatçı arşivleri, Altuğ-Behruz Çinici, Utarit İzgi, Harika-Kemali Söylemezoğlu, Hayati Tabanlıoğlu ve Ali Saim Ülgen'e ait mimarlık arşivleri, Tasarım alanında Bediz-Azmi Koz ve Sadi Öziş-Kare Metal arşivleri, Türkiye'de yapılı çevreye odaklı Fotoğraf ve Kartpostal Koleksiyonları, Osmanlı Bankası Arşiviyle İ.B.B. Atatürk Kitaplığı ve Fransa Millî Kütüphanesi iş birliğiyle dijital ortama aktarılmış Osmanlı İmparatorluğu'nda Fransızca Basın yer almaktadır. Aynı zamanda mimarlar Erkal Güngören ve Cengiz Bektaş'ın arşivleri, *American Board of Commissioners for Foreign Missions* (Amerikan Bord Heyeti) (ABCFM) arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkeziyle Garanti Galeri'nin düzenlediği sergi ve etkinliklerin arşivleri yer almaktadır.³⁹³

³⁹¹ "SALT Hakkında", SALT, <https://saltonline.org/tr/43/salt-hakkinda> [10.10.2018].

³⁹² Meriç Öner, İstanbul, 15 Mart 2019, kişisel görüşme.

³⁹³ "SALT Araştırma", SALT, <https://saltonline.org/tr/1945/archivessaltresearchorg-sitesi-yenilendi?home> [10.04.2019].

“Sanat” arşivi, 1950’li yıllardan başlayarak günümüze kadar tarihi öneme sahip sergiler, müzeler, inisiyatifler, dernekler ve benzeri sanat kuruluşlarıyla ilgili belge ve görselleri, küratör ve sanatçıların üretimlerini ve arşivlerini kapsamaktadır. Bu arşiv, “Sanat” ana başlığı altında arşiv, yedi gruba ayrıştırılmıştır. Bunlar; “Kurumlar, Küratörler, Sanatçılar, Türkiye’deki Sergiler, Duvar Resminden Korkuyorlar, Koridor ve Muhtelif”tir. SALT’ın sanat arşivinde; 1900 ve 2000’li yıllardan fotoğraflar, davetiyeler, gazete kupürleri, mektuplar, dialar, kartpostallar, afişler, broşürler, kataloglar, basın bültenleri, yazışmalar, notlar, telgraflar, basında çıkanlar ve raporlar yer almaktadır.³⁹⁴

“Mimarlık ve Tasarım” arşivi, 20. Yüzyıl Türkiye’inde etkin mimar ve tasarımcıların eskiz, çizim, yazışma, sözleşme, rapor, harita, fotoğraf, dia, ses kaydı ve video gibi mesleki ve kişisel belgelerini içermektedir. Arşivde, Gültekin Çizgen ve Kayıhan Türköz’ün fotoğraf seçkileri bulunmaktadır. Bu arşiv, “mimarlık, tasarım, fotoğraf seçkileri, muhtelif ve harici ilgili içerik” olmak üzere beşe ayrıştırılmıştır. Mimarlık ve Tasarım arşivinde; çizimler, fotoğraflar, gazete kupürleri, negatif filmler, mektuplar, kartpostallar, fotokartlar, raporlar, tutanaklar, planlar, zarflar, notlar, karneler ve evraklar bulunmaktadır.³⁹⁵

Sanat, mimarlık ve tasarım arşivlerinde, Türkiye’de bu alanlara yönelik bir arşivleme refleksinin olmamasından ötürü SALT’ın edindiği bir misyon söz konusudur. Sanat arşivi yoğunlukla 1970’li yıllardan sonra başlamaktadır. Sanat arşivinin başlatıcı aktörü ise Vasıf Kortun’dur. Kortun’nun kişisel arşivinin ve bu arşivde kendi çalışmaları için tuttuğu notların, “1990 ve 2000’li yıllarda Türkiye sanat ortamında neler oluyordu?” sorusuna fazlasıyla cevap vermeleri sonrasında bu kişisel arşive pek çok arşiv eklenmiştir.³⁹⁶

“Kent, Toplum ve Ekonomi” arşivi, 19. yüzyıldan bugüne Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyetinden birey hikâyeleriyle toplum yaşamı ve yapıları çevreye ilişkin bilgileri kapsamaktadır. Bu arşiv, “eğitim, haneler ve aileler, kurumlar ve diğer koleksiyonlar” olarak dört gruba ayrıştırılmıştır. Kent, Toplum ve Ekonomi arşivinde;

³⁹⁴ “Sanat”, Salt Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/638> [20.02.2019].

³⁹⁵ “Mimarlık ve Tasarım”, Salt Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/45> [20.02.2019].

³⁹⁶ Meriç Öner, **age**.

gazete kupürleri, fotoğraflar, dosyalar, gazeteler, dergiler, mektuplar, kartpostallar, transkripsiyon formları, raporlar, notlar, yazışmalar, telgraflar, haritalar ve fermanlar yer almaktadır.³⁹⁷

Kurum bünyesinde tuttuğu ekonomi arşiviyle ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

“Ekonomi tarihi, kurumun miras olarak aldığı bir bütünü devam ettiren bir arşiv olarak SALT’ta bulunmaktadır. Temelini Osmanlı Bankası arşivleri oluşturmaktadır. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi altında -SALT’ın kuruluşundan önce- toplanmış olan bazı belgeler de mevcut. ...İstanbul’u merkez alan ama aynı zamanda Osmanlı’nın etkin olduğu farklı coğrafyaları da içeren bir bölüm var.”³⁹⁸

SALT kütüphane ve arşiv yönetmeni Sezin Romi “Bizim burada yapmaya çalıştığımız şey bilinmeyen- yazılmayan tarih üzerine materyalleri kamuyla paylaşmak” diyerek kurumun arşivleme pratiğinin amacını doğrudan ifade etmektedir. SALT Araştırma ve Programlar Direktörü Meriç Öner de benzer şekilde “...amaç sahip olmak değil dolayısıyla arşiv SALT içinde bir fetiş nesnesi değil. Kâğıdın kendisinin değeri üzerine kurulu değil. Oradaki bilgiyi bizim ve başkalarının yorumlaması amacı üzerine kurulu” demektedir.³⁹⁹

Kurumun arşiviyle ilgili politikası SALT’ın ilgi alanları üzerinedir. SALT Araştırma bünyesinde alınan bir arşiv belgesiyle yayın alımı arasında fark olmadığı belirtilmiş ve ilgi alanlarına bilgi verilebileceği düşünülen arşivler de koleksiyona dahil edilmektedir. SALT’ta bağışların yanı sıra müzayede ve sahaflardan iki türlü alım gerçekleşmektedir. Koleksiyonu tamamlayacak nitelikte olan belgeler müzayededen alınabilmekte ve sahaflardan da noktasal atışlar gerçekleşebilmektedir. Eklektik bir arşivde yavaş yavaş bütünlükler oluşturulmaktadır.⁴⁰⁰

“SALT Araştırma” bünyesinde kütüphane ve arşiv yer almaktadır. Bu nedenle, SALT Araştırmanın kurum politikasının arşiv politikasına da yönelik olduğu görülmektedir. Kurum politikası, fiziksel ve dijital olarak bilgiye erişimin ve kullanımın nasıl

³⁹⁷ “Kent, Toplum ve Ekonomi”, Salt Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/188929> [20.02.2019].

³⁹⁸ Meriç Öner, **age**.

³⁹⁹ Sezin Romi, İstanbul, 15 Mart 2019, kişisel görüşme.

⁴⁰⁰ Meriç Öner, **age**.

olduğunu açıklamakta ancak kuruma arşiv belge ve malzemelerinin alımıyla ilgili açık içerik sunmamaktadır (Ek 8).⁴⁰¹

SALT, 2011 yılından 2019 yılına kadar düzenli aralıklarla arşiv araştırmaları sonucunda arşivin görselleştirilmesini temel alan sergiler düzenlenmiştir. Hem arşiv sergiler aracılığıyla görselleştirilmekte hem de arşivden seçkilerin yapıldığı sergiler düzenlenmektedir. SALT Araştırma, bünyesinde bulunan ve sistemli bir şekilde bünyesine eklediği arşivlerden seçilmiş olanlarla ilgili *İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray, O zamanlar konuşuyorduk, Nerden geldik buraya* gibi sergiler düzenlenmektedir. Arşivleri odağına alan bu sergiler ilk olarak kurumda araştırma temelli “açık arşiv” projesi adıyla 2011 yılında başlatılmıştır. İlk açık arşiv projesi ise 22 Kasım 2011 yılında açılan *Foto Galatasaray* isimli sergidir.⁴⁰² Arşivin görselleştirildiği araştırma projelerinde SALT, sergi sonrasında arşivi kamuyla daimî olarak dijital ortamda “SALT Araştırma” üzerinden paylaşmaktadır. Bu süreçten de anlaşıldığı üzere kurumda arşivin temel varoluş amacı, arşivi kamuyla paylaşarak araştırmalara açık hale getirmek olarak gözükmektedir.

Kurulduğu günden bu yana; tezin kapsamıyla örtüşen arşivle ilgili belgelerin yer aldığı görüşme ve doküman analizinden tespit edilen sanatla ilişkili sergiler şunlardır:

1. *Duvar resminden korkuyorlar*
2. *O zamanlar konuşuyorduk*
3. *İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray*
4. *Akram Zaatarı*
5. *Kayıp Gölgeler*
6. *Nerden geldik buraya*
7. *Arşiv Rüyası*
8. *Zahiri Mekânda Arşiv*

Kurumda sanat dışı arşivle ilişkili *Yılmaz Zenger* (16 Kasım 2018-15 Şubat 2019), *Kentsel İntermedya: Şehir, Arşiv, Hikâye* (7 Mart-1 Nisan 2018), *İşveren Sergisi* (3

⁴⁰¹ “Kurum Politikası”, Salt Araştırma, http://saltresearch.org/primo_library/libweb/static_htmls/salt/info_policies_tr_TR.jsp?vid=UnknownView&backFromPreferences=true [10.05.2019].

⁴⁰² “Foto Galatasaray”, SALT, <https://saltonline.org/tr/90/foto-galatasaray> [10.10.2018].

Mart-30 Mart 2018), *Boş Alanlar* (6 Nisan-5 Haziran 2016), *Yazlık: Şehirlinin Kolonisi* (5 Eylül-16 Kasım 2014, SALT Beyoğlu), *İtaatsizlik Arşivi (Park)* (22 Nisan-15 Haziran 2014), *Arşivi Parçalamak: Bir Osmanlı Ailesinde Temsil, Kimlik, Hafıza* (21 Ocak-30 Mart 2014, SALT Galata), *Modern Denemeler 5 Aşı* (26 Eylül -30 Kasım 2013, SALT -25 Mayıs-26 Ağustos 2012, SALT Galata), *Biri, Hiçbiri, Binlercesi* (10 Eylül- 26 Aralık 2013), *Türkiye'nin Osmanlı Mirasını Keşfi: Ali Saim Ülgen Arşivi* (12 Haziran-14 Eylül 2013, SALT Ulus – 8 Mart-7 Nisan 2013, SALT Galata), *Modernin İcrası: Atatürk Kültür Merkezi 1946-1977* (21 Eylül 2012-6 Ocak 2013, Salt Galata) ve *İstanbullaşmak* (13 Eylül -31 Aralık 2011) sergileri de gerçekleştirilmiştir.

Sanatla ilgili olan ancak çağdaş sanat kapsamı dışında olan sergiler şunlardır; *İdealist Mektep, Üretken Atölye: 1932'den 1973'e Gazi Resim-İş* (27 Kasım 2018-17 Şubat 2019, SALT Galata), *Ressam Sabiha Rüstü Bozcalı* (22 Aralık 2015- 6 Mart 2016), *İstanbul Eindhoven SaltVanAbbe Modern Zamanlar* (21 Eylül-30 Aralık 2012, SALT Galata), *Foto Galatasaray* (22 Kasım 2011-22 Ocak 2012, SALT Galata). SALT'ın 2014 yılında düzenlediği Lübnan'la ilgili tarihsel ve kişisel hafızaya odaklanan Rabih Mroue sergisinde Akram Zaatari gibi arşive ya da arşivleme pratiğine dayanan bir kullanım pratiği olmadığından temel olarak hafıza kavramının kendisine yoğunlaşan bir kullanım olduğundan kapsam dışında tutulmuştur.

SALT aynı zamanda e-yayın dizisi yapmaktadır. İlk e-yayını iki ciltlik *Mütevazı Bir Miras*'la başlamıştır. Yakın tarihe yönelik kaydı tutmak, eksik ve görünmeyen noktalara ön plana çıkarmak ya da en azından tarihsel akış içinde aynı düzleme getirme çabasıdır. Kurum olarak amacı, arka planda kalan görünmeyen ya da az görünen kişileri, durumları, olayları veya ilişkileri hatırlatma ve yeniden değerlendirmektir. Bu amaçla “kaynaklar ve dokümanlar” yayımladıklarını ve araştırma yayınları yaptıklarını ifade etmektedirler.⁴⁰³

“Duvar resminden korkuyorlar” Sergisi

1976-1980 yılları arasında sanat, sanatçı hakları ve örgütlenmeleri, duvar resimleri, siyaset, sansür, emek ve kitlesellik üzerine bir araştırma ve arşiv projesidir. 31 Ocak-

⁴⁰³ Vasıf Kortun, “Bugün, Bu Gün Başlamadı”, *Mütevazı Bir Miras- Nilgün Özayten Kitabı*, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 6.

21 Nisan 2013 tarihleri arasında gerçekleşen *Duvar resminden korkuyorlar* sergisi ismini, 8-11 Eylül 1980 tarihlerinde, Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde toplanan sanatçıların duvar resmi yapmalarına izin verilmemesi sonucu hazırlanan pankartlara yazılan “Duvar resminden korkuyorlar” ifadesinden almıştır. Sergi, Ahmet Öktem’in arşivinin dijitalleştirilmesi sırasında sergiye katılmış olan sanatçılarla yapılan görüşmeler neticesinde ortaya çıkmıştır. 1976 yılından 1980’e kadar olan dönem, sergide, arşiv malzemeleriyle birlikte sunulmaktadır. Serginin konusu, 12 Eylül Askeri darbe öncesi varolan kültür sanat ortamına odaklanmaktadır. 13. Uluslararası Antalya Film ve Sanat Festivali’ne katılan sanatçıların yaptığı duvar resimleri ve sokak heykelleri, serginin hikâye anlatımında başlangıç noktasıdır. Bu dönemde, sanat ortamındaki ilişkiler, etkinlikler ve aktörler serginin sunmak istediği bilgilerdir. 11 Eylül 1980 akşamı, Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği kapsamında Açık Hava Sineması’nda sanat ortamında farklı mesleklerden bir grubun grup halinde bir fotoğraf çekirme belgesiyle sergi hikayesi bitirilmektedir.⁴⁰⁴ Bu kapsamda, fotoğraflar, söyleşiler, gazete kupürleri, yazılı ve görsel belgeler sergide sunulmuştur ancak devam eden bir proje olarak aktif ve insanların belge ve içerik paylaşımına açıktır (Şekil 62).



Şekil 62: “Duvar resminden korkuyorlar” Sergisi

“Duvar resminden korkuyorlar”, SALT, <http://saltonline.org/en/471> [10.05.2018].

⁴⁰⁴ “Duvar Resminden Korkuyorlar”, SALT, <https://saltonline.org/tr/471/duvar-resminden-korkuyorlar> [10.05.2019].

Sergide arşivi inşa edilen malzemelerin yanı sıra 1977 yılında gerçekleştirilmiş *1 Mayıs* sergisinin bir bölümü tekrardan inşa edilmiştir (Şekil 63). Sergi hem kazı hem de inşa etme sürecini bir arada barındırmasıyla gündeme dönemin kültür politikalarını ve bugünün baskılarını gündeme taşımaktadır. Sergi, dönemi yeniden canlandırmakta, yorumlamakta ve inşa etmektedir.⁴⁰⁵



Şekil 63: “Duvar Resminden Korkuyorlar” Sergisinden Yapıtlar

“Duvar Resminden Korkuyorlar”, SALT, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [10.05.2018].

“O zamanlar konuşuyorduk” Sergisi

SALT’ın ikinci açık arşiv projesi olarak 8 Şubat-22 Nisan 2012 tarihleri arasında SALT Galata’da ve 3 Nisan-2 Haziran 2013 tarihleri arasında SALT Ulus’ta düzenlemiş olan *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi 1990’ların ilk yarısında Türkiye’de gerçekleştirilen üç sanat sergisinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bunlar; *Elli Numara: Anı/Bellek II* (Akaretler, 50 Numara, 1993, İstanbul), *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* (Devlet Han Beyoğlu, 1995, İstanbul) ve *GAR* (Ankara Garı, 1995,

⁴⁰⁵ “Duvar Resminden Korkuyorlar” Basın Bülteni, SALT Beyoğlu, 2013.

Ankara)’dır. Araştırma temelli arşiv projesi olarak başlayan süreçte bu üç serginin arşivi oluşturulmuştur. Araştırma sonucunun bir ürün olarak hazırlanmış sergi arşivlerinden *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi düzenlenmiştir. Sergide, arşivleri oluşturulmuş üç serginin tekrardan yorumlanması ve gündeme getirilmesi söz konusudur (Şekil 64).



Şekil 64: “O zamanlar konuşuyorduk” Sergisi, SALT Galata

“O zamanlar konuşuyorduk”, SALT, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].

1990’lı yıllarda hazırlanmış bu üç sergi, içinde bulundukları dönemde kırılma yaratmaları ve sanat tarihinde öneme sahip olmaları bakımından incelemeye alınmıştır. Serginin ortaya çıkış nedeni, geçmişe yönelik belgelerin bir arada bulunmaması ve araştırmacıların toplu olarak arşivlere erişebilecekleri kaynaklarının sınırlı olmasıdır. Araştırma boyunca sanatçılarla, sanatçı asistanlarıyla ve sergilerin küratörleriyle görüşülerek belgeler derlenmiştir.⁴⁰⁶

Bu sergiler aynı zamanda o dönemki koşullarda sanat yapma ediminin nasıl bir yaklaşımla insanlar tarafından karşılandıklarını da gözler önünde sermektedir. Bu bakımdan 1993 yılında İstanbul, Akaretler 50 numaralı binada Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleştirilen *Elli Numara: Anı/Bellek II* sergisi, binasının

⁴⁰⁶ *O zamanlar konuşuyorduk*, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 5.

cephesinde bulunan sergi afişinin yerine Demokrat parti afişinin asılmasıyla sergi katılımcılar tarafından zamanından önce kapatılmıştır. 1995 yılındaki Ankara Garında düzenlenen GAR sergisinde yer alan Selim Birsell, Vahap Avşar, Claude Leon ve Füsün Okutan'ın çalışmaları ise açılışın hemen ertesi günü gar yönetimi tarafından kaldırılmıştır. Yine aynı sene Beyoğlu'ndaki Devlet Han'da Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleşmiş *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi Yasemin Baydar, Birol Demir, Ahmet Müderrisoğlu, İbrahim Şimşek ve Emre Zeytinoğlu'nun kurduğu ve yönettiği sanatçı mekânında düzenlenmiştir.⁴⁰⁷

Arşivi yapılmış üç sergi, Türkiye'de 1990'larda görülmeye başlayan küratörlük kavramının gelişimini, gelenekselin dışına çıkan sanattaki yeni anlatım dillerini ve arayışları ve dönemin toplumsal ve siyasi meselelerini takip etme açısından bir okuma sağlamaktadır. Bu üç sergiden çıkışla hazırlanmış olan *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi, 90'lı yılların sanat ortamında neler olduğunu, siyasetin sanatla olan durumunu, "küratörlük" kavramının sergilerdeki pozisyonuna dair arşiv malzemeleri üzerinden dönemin hafızasını sunan bir anlatım yapılmıştır. Bu anlatım içinde sergilerin hazırlık aşamaları, sanatçıların üretimleri, sergilerle ilgili izinler ve olaylar belgeler üzerinden takip edilebilmektedir (Şekil 65).

Sergilerin üretim süreçleriyle ilgili belgelerin -sergilerin yerleşim planları, kabul yazıları, davet yazıları, sergide yer alan çalışmaların taslaklarının- yanı sıra GAR sergisi gibi kapananlara dair ilgili belgeler -sanatçılara yollanan yazılar, basın bültenleri- de SALT'ta izleyiciye sunulmuştur (Ayrıntılı Belgeler için Bkz. Ek 9).

⁴⁰⁷ *O zamanlar konuşuyorduk*, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 8.



Şekil 65: “O zamanlar konuşuyorduk” Sergisi, SALT Ulus

“O zamanlar konuşuyorduk”, SALT, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].

Sergideki dokümanlardan sanatçıların üretimlerinin belgelerinin yanı sıra sanat çalışmalarının aslına uygun şekilde yerleştirilmesi yapılmıştır. Bunlardan biri *Küreseleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisinde yer almış Hüseyin Alptekin ve Michael Morris’in *Diagnosis Divan* isimli çalışmasıdır (Şekil 66).



Şekil 66: Hüseyin B. Alptekin ve Michael Morris, Diagnosis Divan (Teşhis Divanı), 1995, SALT Galata, Sağda

“O zamanlar konuşuyorduk”, SALT, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].

Yine aynı sergide, Müşerref Zeytinoğlu'nun *Kapı Tutmak* isimli çalışmasından bir parça sergi mekânın ortasına konumlandırılmıştır (Şekil 67).



Şekil 67: Müşerref Zeytinoğlu, Kapı Tutmak, 1995, SALT Galata, Ortada

“O zamanlar konuşuyorduk”, SALT, <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].

“İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray” Sergisi

İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray sergisi 13 Eylül-2 Kasım 2014 tarihleri arasında SALT Galata’da ve 18 Kasım 2014-17 Ocak 2015 tarihleri arasında SALT Ulus’ta gerçekleşmiş ve ismi 1990-1991 yıllarında AKM’de düzenlenmiş olan *8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi*’nde yer almış *İngiltere’den Sevgilerle* isimli çalışmadan alınmıştır. Serginin çıkış noktası, sanatçının sanat tarihine yansımayan yüzü ve sanat ortamında bilinirliğinin çok kısıtlı olması ancak sanatçının üretiminin 1970’li ve 1980’li yıllarda aktif ve dönem için öncü nitelikler barındırmasıdır.

Bu sergi öncelikle bir arşiv projesi olarak ortaya çıkmıştır. Bir arşiv projesi olarak “İsmail Saray”ın hayatı ve sanatının gün yüzüne çıkarılması amacıyla başlatılmıştır.⁴⁰⁸ İsmail Saray’ın yaklaşık yirmi sene boyunca Türkiye’de bir sergisinin olmamış olması kuşkusuz Türkiye sanat ortamındaki tanınırlığını olumsuz yönde etkilemiştir. Buradan

⁴⁰⁸ “İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray”, SALT, <https://saltonline.org/tr/899/ingiltereden-sevgilerle-ismail-saray?tag=17> [10.05.2017].

çıkışla, SALT, bünyesinde arşivi inşa ederek ve arşivi görselleştirerek sanatçının, tekrardan Türkiye sanat ortamında gündeme gelmesine aracı olur. Bu sergide sanatçının pratiğinin bugünle ilişkisinin kurulmasının yanı sıra sanatçının Türkiye çağdaş sanat tarihine tekrardan bağlanması ve hatırlatılması söz konusudur. Sergi, sanatçıyı ve üretimlerini bilenler için hatırlama ancak bilmeyenler için tanıma süreçlerini içermektedir.

Arşiv projesinde, sanatçının tüm sanat üretimlerinin ortaya çıkarılması, toplanması, korunması, tasnif edilmesi ve sonunda SALT Araştırma web sayfası üzerinden kamunun hizmetine sunulması gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte, sanatçının bazı çalışmaları arşiv malzemeleri referans alınarak tekrardan üretilmiş ve arkadaşları, öğrencileri ve çalışma arkadaşlarıyla sözlü tarih çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu araştırma temelli arşiv projesi neticesinde sergi ortaya çıkmıştır. Sergide sanatçının daha önce katıldığı sergilerden fotoğraflar, videolar, yazışmalar, sergi afişleri, hakkında çıkan gazete haberleri ve basımı tekrar yapılmış sanatçı kitapları arşiv malzemeleri olarak yer almıştır (Şekil 68). Arşiv malzemelerinin yanı sıra sanatçının üretimlerine de sergide yer verilmiştir. Sanatçının eskizleri, filmleri, 1970 yılında üretmiş olduğu bir enstalasyonun tekrardan kurulumu ve 1972 yılında çekmiş olduğu *Envoy* (Elçi) isimli fotoğraf serisi tekrardan basılmıştır. Sergiye sanatçının seslendirdiği arşiv hakkındaki detayları aktaran bir rehber eşlik etmektedir.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ “İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray”, SALT, <https://saltonline.org/tr/899/ingiltereden-sevgilerle-ismail-saray?tag=17> [10.05.2017].



Şekil 68: “İngiltere’den Sevgilerle, İsmail Saray” Sergisi

“From England with Love, İsmail Saray”, SALT, saltonline.org/en/899 [15.02.2018].

“Akram Zaatari” Sergisi

2 Aralık 2014 – 15 Şubat 2015 tarihleri arasında SALT Beyoğlu’nda düzenlenmiş “Akram Zaatari”nin 1998 yılından 2014 yılına kadar olan çalışmalarını bir araya getiren sergi, sanatçının sadece çalışmalarını değil aynı zamanda fotoğraf arşivleriyle ilgili araştırmalarını da sunmaktadır. Sergi, sanatçının arşivleme pratiğini de dair araştırmaları sunması bakımından incelemeye alınmıştır. Bu araştırmaları üzerine iki çalışması sergide mevcuttur. Biri *On Photography, People and Modern Times* (Fotoğraf, İnsanlar ve Modern Zamanlar Üzerine, 2010) ve diğeri *28 Nights and A Poem* (28 Gece ve Bir Şiir, 2006-2014)dir. İlkinde sanatçının çıkış noktası, yerel fotoğrafçılıkla ilgili araştırmalar üzerinedir (Şekil 69). Bu çalışmada, *Arab Image Foundation* (Arap Görsel Vakfı)’nın Orta Doğu fotoğraf koleksiyonunun ortaya çıkışına vesile olmuştur. Diğeri ise, bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş fotoğrafları, videoları ve filmleri enstalasyon olarak ele almaktadır. AIF’nin kuruluşunda yer alan sanatçının bu sergide, arşiv malzemelerini nasıl sanat pratiğine dönüştürdüğü ve kendi arşivleme pratiğinin hikâyesi ve çevresel etkileri görülmektedir.⁴¹⁰

⁴¹⁰ “Akram Zaatari”, SALT, <https://saltonline.org/tr/975/akram-zaatari?tag=17> [15.02.2018].



Şekil 69: “Akram Zaatari” Sergisi

“Akram Zaatari”, SALT, <http://saltonline.org/en/975> [15.02.2018].

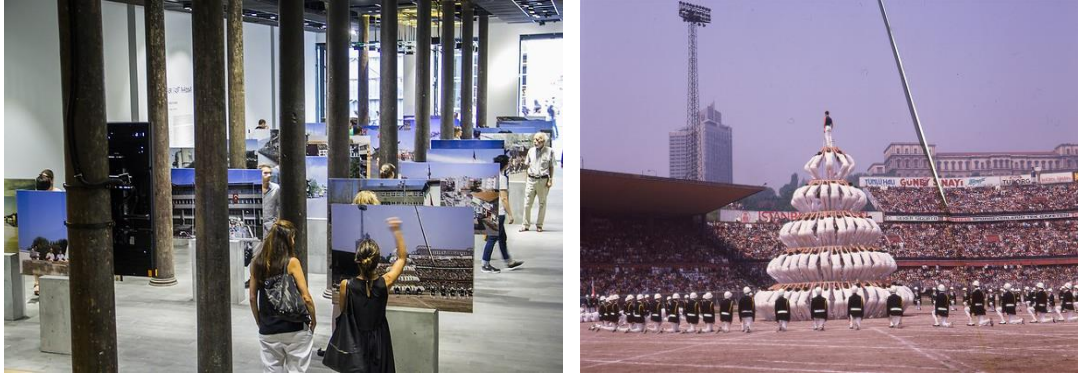
Sanatçı, sanat pratiğinde arşivi bir kazı alanı olarak ele almakta ve bu kazı alanından elde ettiklerini fotoğraf enstalasyonlarına dönüştürmektedir. Sergide bu iki çalışmanın yanı sıra sanatçının Osman Hamdi Bey’in Sayda kazılarına odaklanan araştırması da gündeme getirilmektedir. Yine SALT’ın her sergisinde düzenlediği konuşmalar ve gösterimler bu sergi’de de gerçekleştirilmiştir.⁴¹¹

“Kayıp Gölgele” Sergisi

11 Ağustos-27 Eylül 2015 tarihleri arasında SALT Beyoğlu’nda düzenlenen Vahap Avşar’ın *Kayıp Gölgele* sergisi, AND yayınevi’nin kartpostal arşivinden seçili 50 fotoğraftan oluşmaktadır. Yayınevinin afişleri, sanatçının çalışmalarında genellikle yer bulmaktadır. Sanatçı, AND’ın kapsamlı bir kartpostal envanterine sahip koleksiyonunu 2010 yılında satın almıştır. Avşar, bu koleksiyondan seçtiği fotoğrafları büyüterek, ilk kez 1968 yılında mimar Lino Bo Bardi tarafından tasarlanan Sao Paulo Sanat Müzesinde kullanılan cam ve beton şövale formundaki sergileme yöntemiyle mekâna yerleştirmiştir (Şekil 70).⁴¹²

⁴¹¹ “Akram Zaatari”, SALT, <https://saltonline.org/tr/975/akram-zaatari?tag=17> [15.02.2018].

⁴¹² “Kayıp Gölgele”, SALT, <https://saltonline.org/tr/1193/kayip-golgeler?tag=17> [10.02.2018].



Şekil 70: Vahap Avşar “Kayıp Gölgeleer” Sergisi

“Lost Shadows”, SALT, saltonline.org/en/1193 [10.04.2019].

AND Kartpostallarının ortaya çıkış hikâyesi, Türkiye’nin çeşitli şehirlerine 1978-1982 yılları arasında çekim yapmaları için yollanan fotoğrafçılarla başlamıştır. Fotoğrafçıların kadrarlarına aldıkları sokaklar, mahalleler, meydanlar ve insanlar kartpostala dönüştürölmek üzere hazırlanmıştır. Ancak içlerinden hepsi seçilmez. Sanatçı, bu seçilmeyenler üzerinden bir kurguya gider.⁴¹³

12 Eylül Askeri darbesi öncesi kayda alınmış bu görseller, dönemin ortamını gözler önüne sermektedir. Bu sergide yer alan katpostallar, baskısı yapılmamış ya da baskıya uygun görölmemiş fotoğraflardan bir seçki sunmaktadır. 1970 ve 1980’li yılların Türkiyesinden manzaralar gösteren bu kartpostallar, şehirlerin dokusunu ve birbirleriyle benzerliklerini, dönemin kılık kıyafetini, kullanılan arabaları, yapılan törenleri ve kutlamaları yansıtmaktadır. Sanat pratiğine dönüşen kartpostallar, dönemsel bir analizin kapısını aralamalarıyla toplumsal tarihi görsel belgelerle desteklemektedir.

“Nerden geldik buraya” Sergisi

SALT’ında içinde bulunduğu L’Internationale organizasyonu tarafından gerçekleştirilen *The Uses of Art – the Legacy of 1848 and 1989* (Sanat Kullanımları – 1848 ve 1989’un Mirası) programı bünyesinde gerçekleştirilen *Nerden geldik buraya* sergisi, arşiv malzemeleri ve sanatçı pratikleriyle 1980-1993 tarihleri arasındaki politik ve kültürel meseleleri ve dönüşümleri odağına almaktadır. Sergi, 1980’li

⁴¹³ “Kayıp Gölgeleer”, SALT, <https://saltonline.org/tr/1193/kayip-golgeler?tag=17> [10.02.2018].

yılların toplumsal meselelerini bugünle biraraya getirerek sunmaktadır. 24 Ocak 1980 kararları, 12 Eylül Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası gibi toplumda değişimlere yol açan olayların sonrasında sivil toplum hareketlerine nasıl zemin hazırladığına dair içerikte sergide ele alınmaktadır. Sergi ilk olarak İstanbul’da 3 Eylül-29 Kasım 2015 tarihleri arasında SALT Galata ve SALT Beyoğlu mekânlarında gösterilmiş sonrasında 7 Ocak -12 Mart 2016 tarihleri arasında Ankara’da SALT Ulus’a taşınmıştır.

İstanbul’u odağına alan sergi’de Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış Doğrusöz, Ayşe Erkmen, Esra Ersen ve Hale Tenger’in 1980’li yılları konu alan çalışmaları bulunmaktadır. Askerî darbeden sonra ortaya çıkan toplumsal hareketler ve popüler kültür öğelerine odaklanan sergi, Türkiye’nin yakın geçmişiyle bugünü arasındaki ilişkiyi görünür kılmayı amaçlamıştır (Şekil 71).⁴¹⁴



Şekil 71: Nerden geldik buraya, SALT

“How did we get here”, SALT, saltonline.org/en/1201/ [10.04.2019].

Sergide dönemin gündemini sunmak üzere arşiv malzemesi olarak dergiler, fotoğraflar, videolar, reklam filmleri ve kitaplar kullanılmıştır. Yükseköğretim Kurulu, Çağaloğlu Basın ve Yayın Haritası 1980-1993 ve Anabritannica Genel Kültür Ansiklopedisi konulu panolar hazırlanmış, Güneş gazetesinin haberleri, televizyonda gösterilen dönemin müzik videoları, dönemden fotoğraflar, Anayurt Oteli film afişi ve dönemin yazarlarından kitaplar sergide yer almıştır. Sokak, Sanat Çevresi, Şehir,

⁴¹⁴ Nerden geldik buraya”, SALT, <https://saltonline.org/tr/1201/nerden-geldik-buraya?tag=17> [05.022018].

Gırgır, Yazko, Hisar gibi dönemin güncel haberlerini sunan dergiler gösterilmiştir (Şekil 72 ve 73).



Şekil 72: “Nerden Geldik Buraya” Sergisinde Kullanılan Dergiler

“How did we get here”, SALT, saltonline.org/en/1201/ [10.04.2019].



Şekil 73: “Sokak” Haftalık Dergi Kapakları

“How did we get here”, SALT, saltonline.org/en/1201/ [10.04.2019].

Serginin geneline arşiv malzemeleri hakimdir ve serginin söylemi bu arşiv malzemeleri aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır. Arşiv malzemelerinin baskın olduğu bu sergide, sanat yapıtları arşivin sunumunu destekleyici nesneler olarak kullanılmıştır. Sergi, 1986 yılı sonrasına yoğunlaşarak feministleri, çevre aktivistlerini, insan hakları savunucularını ve akademisyenleri içine alarak nasıl biraraya geldiklerini, neden biraraya geldiklerini ve yurttaşlık bilincinin nasıl değişime

uğradığını arşiv malzemeleriyle aktarmaktadır. 1980’li ve 1990’lı yıllarda çocukluklarını geçirmiş olan sanatçıların üretimleriyle sergi desteklenmiştir. Bu üretimlerin çoğu 1990’lı ve 2000’li yıllara tekabül eden ancak 1980’leri konu alan ve sorgulayan çalışmalardır. Aslı Çavuşoğlu’nun 2010 yılında yaptığı *191/205* isimli çalışması, Barış Doğrusöz’ün 2011 tarihli 12 Eylül 1980’i konu alan belgeseli ve *Paris Vakti: Harita ve Topraklar* yerleştirmesi ve Hale Tenger’in 1997 tarihli *Sandık Odası* sergide yer alan sanatçı çalışmalarından bazılarıdır.⁴¹⁵

“Arşiv Rüyası” Sergisi

20 Nisan-11 Haziran 2017 tarihleri arasında SALT Galata’da düzenlenmiş *Arşiv Rüyası* sergisinde Refik Anadol, SALT Araştırma arşiv koleksiyonundan yola çıkarak arşivde yer alan 1.700.000 üzeri belgeyi medya enstalasyonu olarak kurgulamıştır. “Sanat Kullanımları: Son Sergi” kapsamında hazırlanmış etkileşimli bir ortam sunan *Arşiv Rüyası* sergisi, SALT Araştırma arşiv koleksiyonlarını yapay zekâyla dijitalin ötesinde taşımakta ve kullanıcının araştırma ortamında farklı bir etüt yapmasına olanak sağlamaktadır (Şekil 74).⁴¹⁶



Şekil 74: Refik Anadol, “Arşiv Rüyası”, SALT

“Archive Dreaming”, SALT Araştırma, saltonline.org/en/1627 [10.04.2019].

⁴¹⁵ “Nerden Geldik Buraya”, ARTtv, <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/nerden-geldik-buraya-salt-beyoglu-ve-salt-galata> [10.04.2018].

⁴¹⁶ “Sanat Kullanımları: Son Sergi”, Salt Galata, <https://saltonline.org/tr/1607> [10.03.2019]

“Zahiri Mekânda Arşiv” Sergisi

22 Aralık 2017 – 25 Şubat 2018 tarihleri arasında SALT Galata mekânında sergilenmiş *Zahiri Mekânda Arşiv*, Refik Anadol tarafından üretilmiş etkileşimli bir enstalasyondur. Sanatçının pratiği olarak ortaya çıkan enstalasyon, SALT Araştırma koleksiyonunda yer alan 1.700.000 civarı belgeyi görselleştirmiştir. Bu proje, Anadol’un 2017 yılında yine SALT’ta gerçekleştirmiş olduğu *Arşiv Rüyası* çalışmasının devamı olarak sunulmaktadır.⁴¹⁷

Sadece bir kullanıcı tarafından deneyimlenebilen enstalasyon, bilgisayarla oluşturulmuş bir ortamı içermekte ve bu ortama kullanıcı sanal gözlükle dahil olmaktadır. Bu çalışmada kullanıcı, fiziksel bir ortamda araştırma yaptığı gibi sanal ortamda araştırmasını gerçekleştirebilmekte, belge inceleyebilmektedir (Şekil 75). Bu bakımdan da enstalasyon gelecek için araştırma olasılıklarını yoklamaktadır. Sergiye paralel, uzun metrajlı bilim kurgu filmleri olan *Westworld* (Batı Dünyası), 1973 ve *Her* (Aşk), 2013 gösterilmiştir.



Şekil 75: Refik Anadol, “Zahiri Mekânda Arşiv”, SALT

“Virtual Archive”, SALT Araştırma, saltonline.org/en/1743 [10.04.2019].

Bu sergileri, geçmişin hatırlanması, canlı tutulması ve yorumlanması şeklinde arşivin inşa edilmesi, korunması, tekrardan okunması ve değerlendirilmesi olarak nitelendirebiliriz. Arşiv projelerinin görselleştirilmesi olan bu sergiler hem arşivcinin

⁴¹⁷ “Zahiri Mekânda Arşiv”, SALT Galata, <https://saltonline.org/tr/1743/zahiri-mekanda-arsiv> [10.03.2019].

günümüzde güncellenmiş görev tanımlarını hem de küratöryel pratiklerin esneyen sınırlarını gündeme taşımaktadır. Aynı zamanda bu sergiler, çağdaş sanat tarihine yönelik çoklu anlatımlar sağlamaları ve arka planda kalanları gündeme getirmeleriyle kanonik sanat tarihi geleneğini yıkmaktadırlar.

5.7.Bulgular ve Değerlendirme

Tezin amacı doğrultusunda gerçekleştirilen araştırmada elde edilen bulgular araştırma soruları doğrultusunda incelenmiş; çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşivin kullanım amaçları, yöntemleri, kullanım amaçlarının çağdaş sanat tarihi alanına ve kurumsal dönüşüme etkisi olarak dört bölüme ayrılmıştır.

Araştırmanın yöntemine göre; bulgular, doküman analizi ve görüşmelerden elde edilen verilere dayanmaktadır. Sonuç ve tartışma kısmında ise elde edilen tüm veriler literatür incelemesiyle kıyaslama yapılarak tartışılmıştır.

5.7.1. Kullanım Amaçları

- Maçka Sanat Galerisi yöneticisi Rabia Çapa, “Arşivle ilgili sergi yapma fikrinin sanatçılardan geldiğini ve her sanatçının serbest bir biçimde çalışmalarını sergilediğini; kimseye ‘arşivle ilgili sergi yapalım’ teklifi olmadığını” belirtmiştir. Çapa, İz Öztat’ın sanat pratiğinden galeri sergisine uzanan süreci örnek olarak vermiştir: “Mesela İz Öztat geliyor. Bantları dinlemek istiyorum, sergimi bu bantlara göre inşa edeceğim diyor. Arşivden bantları çıkarıyoruz, sonrasında bantları dinliyor ve onlardan esinleniyor. Böylelikle, sorularınıza cevap vermek istiyorum diyor”. Çapa burada sorularınıza cevap vermek istiyorum cümlesiyle İz Öztat’ın 2016 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum* isimli sergisini ima etmektedir. Sanatçıların tekliflerinin yanı sıra bu tarz sergilerin çıkışında Çapa ile sanatçıların arasındaki ilişki de etkili olmuştur. Kendisi de bu durumu belirtmiştir: “Fusun Onur, Serhat Kiraz, İz Öztat gibi sanatçılar gelip arşivden yararlanıp galeride sergiler hazırlamışlardır. Bu sergilerin oluşumunda, sanatçılar ve benim aramdaki ilişkiler etkili olmuştur. Dostluk vardır birbirimizi ziyaret ederiz. Karşılıklı etkileşim bu sergilerin ortaya çıkışında etkindir. Sanatçı, arşivin galeride nasıl oluştuğunu görür ve bundan dolayı sergiyi ortaya çıkarır.” Her ne kadar sanatçı teklifiyle mekâna gelse de arka planda varolan ilişkiler ve ilgi kurumun arşivinin sanat pratiğinde görünürlüğüne tetiklemiş;

mekân, sanatçıların arşiv temelli sanat pratikleri doğrultusunda sergiler düzenlemiştir.

- İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde ise arşivin kullanım amacı serginin ihtiyacına/gerekliliğine göre belirlenmekte; arşiv sergiyi destekleyici unsur olarak kullanılmaktadır. Küratöryel ekipten Deniz Pehlivaner, sergide arşivin kullanım nedeninin “bir sergide bağlamı oturtmak, belki bir konuyu açmak ve etraflıca değerlendirmek için” olduğunu belirtmiştir. Pehlivaner, işitsel ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye vurgu yapan *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisindeki arşiv malzemelerinin kullanıldığı “Repertuar” alanını buna örnek vermiştir. Sergi’nin giriş kısmında biyografi niteliğinde hazırlanmış “Repertuar” isimli bir araştırma alanı mevcuttur ve bu alan 1980’li yıllardan itibaren müzik ve görsel sanatlar alanına dair sosyokültürel tarihsel süreci bellek ve anlam katmanları üzerinden aktarmaktadır.⁴¹⁸ “Repertuar” bölümü serginin kavramsal çerçevesini açan, belirleyen ve tarihsel bağlantıları ortaya koyan bir alan olarak, sergideki sanat yapıtlarının müzikle olan bağıını belli eden bir çerçeve sunmaktadır. Örneğin; Adnan Çoker arşivinden kullanılan 1960’lı ve 1970’li yıllarda müziğin görsel sanatlarla nasıl bağlantı kurduğunu gösteren arşiv malzemeleri “Repertuar” alanında kullanılmıştır. Adnan Çoker’in 1969’da açılan *Siyah Resimler* sergi davetiyesinde kullanılan İlhan Mimaroglu sergi müziğini ya da 1961-1966 yıllarında şu anki ismi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan Güzel Sanatlar Akademisi’nde gerçekleştirilen müzik eşliğinde yapılan resim denemelerini gösteren belgeler sergide yer almıştır (Ek 7).

Doküman analizinde *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisinde aynı zamanda, arşivin sanat pratiğine dönüşmüş formlarıyla da karşılaşmıştır. Sanatçılardan Borga Kantürk’ün *Sahibinin Sesi* ve Merve Şendil’in *Underscene Project* (Denizaltı Projesi) çalışmaları hafıza ve nostaljiye odaklanmalarının yanı sıra kişisel arşivleme pratiklerini de ortaya koymaktadırlar.⁴¹⁹ Bu bakımdan müzenin arşivi destekleyici unsur olarak kullanmasının yanı sıra sanatçıların arşivin müzede yer almasına aracı oldukları görülmektedir.

⁴¹⁸ *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik*, 13-14.

⁴¹⁹ *age*, 93-117.

- Depo’nun sergilerde arşivi kullanma amacının, “kurumun varoluş amacı ve hafıza çalışmalarının yükselişe geçmesiyle geçmişle yüzleşme” olduğu kurum temsilcileriyle yapılan görüşme sonucunda tespit edilmiştir. 2008 yılı sonunda kurulan Depo’nun içinde bulunduğu dönemde hafızaya yönelik bir eğilim söz konusudur. Depo kurulmadan önce 2002 yılında Anadolu Kültür kurulmuştur ve Depo, Anadolu Kültür’ün bir girişimidir. Anadolu Kültür’ün hafıza ve arşiv alanında çalışmalar yapıyor olması kurumun varoluşunu etkilemiştir. Asena Günel, Türkiye’de ve özellikle Dünya’da böyle bir eğilim olduğundan bahsetmiştir. Günel, “Bugüne kadar bastırılan geçmişlerle yüzleşme Türkiye’de hiçbir zaman konuşulmadığı kadar konuşuldu. Pek çok toplumsal ve politik meseleler gündeme geldi. Bütün bu meselelerle beraber bunlara dair anlatıların ve malzemenin de kullanılması gündeme geliyor. Biz burada yaptığımız sergilerde hem arşiv malzemesi hem de kişisel anlatıyı kullandık” demektedir. Kadın sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan 5 Eylül 2014-3 Ekim 2014 tarihleri arasında düzenlenmiş *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* sergisi, tanıklık kavramını sorgulayarak kadınlarla ilişkili geçmiş mücadele ve eylemlerin unutulmaya karşı nasıl ayakta kalabileceği ve bunların nasıl açığa çıkarılabileceğini sunmaktadır.⁴²⁰ Bu sergide arşivle ilişkili sanat pratikleri söz konusudur. Depo, çağdaş sanatla ilgili sergilerinde sanatçıların arşivle ilişkili pratiklerine yer veren bir kurumdur. Dolayısıyla mekânda sanatçıların kendi kurguladıkları arşivle ilgili projeleri ya da üretimleri de grup sergilerinin yanı sıra sergilenmektedir. Sanatçı Partizia Bach’ın 2018 yılındaki *Arşiv İşleri* ve Mike Bode’un yine aynı yıl gerçekleştirdiği *Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey* isimli sergisi Depo’da düzenlenmiş arşivin sanat pratiğine dönüşerek kullanıldığı proje örnekleridir.
- Görüşme verilerine göre, SALT’ın arşivi sergi pratiğinde kullanımında bir taraftan araştırma temelli arşiv projelerinin görselleştirmesi diğer taraftan ezbere kabul edilen sanat tarihine farklı bakış açıları sağlama ve bilinmeyen tarihin yazımıyla arka planda kalmış kişileri, olayları ve durumları gün yüzüne çıkarma amaçları vardır. Bu şekilde, arşivin sergilenmesi değil arşivi hazırlanan geçmiş bir serginin,

⁴²⁰ *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* (İstanbul: DEPO, 2014), 4.

bir sanatçının ya da belli bir dönemin sergiye dönüştürülerek kamuyla paylaşılması ön plandadır. Kurum bu durumu “Açık Arşiv” olarak adlandırmaktadır. SALT Araştırma bünyesinde çeşitli arşiv koleksiyonları tutmakta olup, bunlar geliştirilerek içlerinden seçilmiş olanlar görselleştirilmektedir. Arşivde karşılaşılan birtakım belgeler de sergi yapım sürecine sebebiyet vermektedir. Bu sürecin işleyiş şeklini Sezin Romi *Duvar Resminden Korkuyorlar* sergi örneğiyle açıklamaktadır: “2012-2013 yılında Ahmet Öktem arşivine başladık. Ahmet Öktem’in kendi dialarından birinde 1 Mayıs sergisini fark ettik. 1 Mayıs sergisi 1977 yılında kanlı 1 Mayıs’a denk gelen aynı günde Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayında açılmış bir sergiydi. Onunla beraber bir araştırma sürecine başlandı.” Buradaki belgelerden yola çıkılarak arşiv malzemeleri derlenmiş, 1 Mayıs sergisi tekrardan kurulmuş, ulaşılabilen işler aynı düzende sergiye yerleştirilmiş ve bunların hepsine Ahmet Öktem arşivi yol göstermiştir. Bu sergiye paralel etkinlikler olarak, Nancy Atakan, Şener Özmen ve Yılmaz Aysan ile eleştirel sergi turları, çeşitli konuşmacıların davetiyle tartışmalar ve belgesel gösterimleri düzenlenmiş; bu şekilde 1980 öncesi kültür ortamını gündeme getirilmiştir.

Doküman analizi verilerine göre SALT’ın düzenlemiş olduğu sergiler incelendiğinde aynı zamanda sanatçıların arşivle ilişkili pratiklerinin de sunulduğu görülmektedir. Akram Zaatari’nin sergisi buna örnektir. Sergi, sanatçının sadece çalışmalarını değil aynı zamanda fotoğraf arşivleriyle ilgili araştırmalarını da sunmaktadır. Aynı şekilde Refik Anadol’un *Arşiv Rüyası* ve *Zahiri Mekânda Arşiv* enstalasyonları mekânda sergilenmiş çalışmalardır. Enstalasyonlar, SALT Araştırma koleksiyonunda yer alan 1.700.000 civarı belgeyi görselleştirmekte ve etkileşimli olarak kullanıcı tarafından deneyimlenebilmektedir.

Kurumlarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, bu kurumların sergi pratiklerinde yukarıda bahsedilen farklı amaçlar doğrultusunda arşivi kullandıklarını ve bu amaçlar doğrultusunda birbirlerinden ayrıştıklarını; ancak bazı noktalarda birbirlerine yaklaştıklarını ortaya koymaktadır. Görüşme verilerine göre, İstanbul Modern’in serginin ihtiyaçları doğrultusunda destekleyici unsur olarak arşivi kullanması, Maçka Sanat Galerisi’nin kurum arşivini kullanan sanatçıların önerileri doğrultusunda arşiv temelli sanat pratiklerine sergilerinde yer vermesi, SALT’ın ezberlenmiş sanat tarihine farklı yorumlar yapma ve bilinmeyen tarihi ortaya koyma çabasıyla arşivi görselleştirerek sergi pratiklerinde arşiv malzemelerini kullanması ve

Depo'nun dönemin arşiv ve hafızaya olan eğiliminin gerekçesiyle kurumun varoluş misyonunun arşiv kullanımını açığa çıkarması ve sanatçıların arşivle ilişkili sanat pratiklerinin sergilerde arşivin kullanımına yol açması, kurumların arşivle ilgili sergi kullanım amaçlarını birbirinden ayıran noktalardır.

Bu kurumların arşivi kullanım amaçlarını birbirine yakınlaştıran neden ise sanatçıların arşivi sanat pratiklerinde kullanmalarıdır. Doküman analizi verilerine göre incelenen dört kurumda sanatçıların arşivle ilişkili sanat pratiklerine de yer verdikleri anlaşılmaktadır. SALT ve MSG'inde sanatçı kurum arşivinden yola çıkarak sergi gerçekleştirebilmektedir. Buna ek olarak, SALT ve Depo, kurum dışı arşivleme pratiğine sahip sanatçıların da sergisine yer vermektedir. İstanbul Modern'de ise grup sergileri içinde arşivle ilişkili sanat pratiklerinin olduğu görülmüştür.

Sonuç olarak çağdaş sanat sergilerinde arşiv malzemesi;

- Destekleyici unsurlar
- Sanat pratikleri
- Kanonik sanat tarihine yeni ve farklı yorumlamalar
- Hafıza çalışmalarına olan yönelimler

doğrultusunda kullanılmaktadır.

5.7.2. Kullanım Yöntemleri

Genel olarak, kurumların, arşiv malzemesini -sanat pratiği dışında- sergi pratiğinde doğrudan sunarak, bu malzemeler üzerinden yorumlamalar yaparak, serginin kavramsal çerçevesini ortaya çıkarmakta oldukları tespit edilmiştir. Arşiv malzemeleri, çeşitli şekillerde mekânla ilişkilendirilmektedir. Bazen arşiv malzemeleri sanat yapıtını desteklerken bazen de sanat yapıtı arşiv malzemelerini desteklemektedir. İki kullanım yöntemi de SALT ve İstanbul Modern'nin sergilerinde görülmektedir. İstanbul Modern'in 2014 yılında düzenlemiş olduğu *Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisindeki arşiv araştırmalarına ve belgelerine dayanan "Repertuar" alanı sergide yer alan on yedi sanatçının sanat yapıtını desteklemektedir. SALT'ın 2012-2013 yıllarında düzenlenmiş, 1990'lı yıllardan üç sergiyi arşivleme projesi sonucu ortaya çıkan *O zamanlar konuşuyorduk* sergisinde yer alan 1995 tarihli Hüseyin B. Alptekin ve Michael Morris'in *Diagnosis Divan* isimli çalışması ya da yine aynı tarihli Müşerref Zeytinoğlu'nun *Kapı Tutmak* isimli çalışması sergide arşiv

malzemelerini destekleyen sanat yapıtları oldukları görülür. Yine çağdaş sanatta arşiv malzemesi bazen sadece sanat pratiği formunda sergide görünür olmaktadır. Buna Maçka Sanat Galerisi ve Depo sergileri örnektir. Maçka Sanat Galerisinde, Serhat Kiraz, İz Öztat ya da Füsün Onur gibi sanatçılar kurumun arşivinden yola çıkarak arşivi sanat pratiklerinde kullanmışlardır. Depo’da Patrizia Bach ya da Mike Bode gibi sanatçılar herhangi kurumdan bağımsız arşiv malzemelerini sanat pratiklerinde kullanmışlardır.

- Maçka Sanat Galerisinin sergilerinde arşiv, sanatçının sanat pratiği olarak görünür olmaktadır. Arşivin sanat formuna dönüşen hali kurumun sergilerinde yer bulmaktadır. MSG’den Rabia Çapa şöyle bir örnek vermektedir: “Serhat Kiraz, arşivdeki bantları alıyor, sergisinin içinde bir yere konumlandırıyor, oradan sanatçının kendi sesini ve sorulara cevap verişini izleyicilere dinletiyor.” Burada Çapa, arşivin sanat yapıtına dönüşüm sürecini anlatmaktadır. Belge her zaman sanatçı için sanat yapıtı olmaya aday bir malzemedir. Burada sanatçı bir nevi arşivciye bürünmektedir. Dolayısıyla sergileme için bir yöntem olarak değil sanatçının belirlediği temaya göre sanat yapıtı şeklinde sergilerde varolmaktadır. Füsün Onur’un 2016 yılında MSG’de açılan *Siz de Bilirsiniz* sergisinde olduğu gibi, sanatçı, bir bulmacayla MSG’nin tarihine odaklanmaktadır. Onur’un izleyici katılımına açık olan çalışması bir duvar yerleştirmesi ve kırmızı plastik bir kovayı içermiştir.⁴²¹
- İstanbul Modern, arşivi sergilemede destekleyici unsur olarak kullanmaktadır. Bunu serginin ihtiyacı belirlemektedir. Pehlivaner, şöyle bir açıklama yapmaktadır: “İstanbul Modern’in sergi hazırlama biçimini küratöryel içerikli sergiler oluşturmaktadır. Arşivi çok fazla merkeze alan bir sanat kurumu değiliz. Arşivi hep destekleyici bir unsur olarak kullanıyoruz.” Örneğin *Liman* sergisinde bir araştırma alanı mevcuttur. Bu araştırma alanıyla ilgili olarak küratöryel ekip kronolojik bir tablo hazırlamıştır. Pehlivaner, “...bir serginin bir ayağını sabitlememiz gerekiyorsa bunun bir araştırma alanıyla yapıldığını” belirtmiştir. Dolayısıyla sergi temasına göre arşiv malzemelerinin kullanımı söz konusudur. Pehlivaner, “...Serginin ihtiyacı biraz da ne yapacağımızı

⁴²¹ Görünmeyene Bakmak-Maçka Sanat Galerisi, 236.

doğuruyor. Nereden beslenirsek bir sergiyi daha bütüncül hale getiririz, daha iyi anlatırız? Biz bir konuyu görsel olarak ne kadar daha iyi anlatırsanız derdindeyiz ve bunun için çeşitli araçlarımız var. Hangisine ulaşabiliyorsak hangisinin daha iyi anlattığını düşünüyorsak onu tercih ediyoruz” demektedir. Sergide arşiv malzemesi hem kavramsal çerçeveye ilişkilendirilmekte hem de sanat yapısıyla ilişkilendirilmektedir.

- Depo’da arşivle ilişkili sergiler araştırma projelerinin ürünü olarak varolmaktadır ancak bunlar çoğunlukla sanatla ilişkili değildir. Bu projeler dışarıdan paket halinde geldiği gibi kendileri tarafından da kurum içinde hazırlanmaktadırlar. Görüşme ve doküman analizi verilerine göre Depo, çağdaş sanatla ilişkili mevcut sergilerde sanatçıların arşiv temelli sanat pratiklerini yaygın olarak sunmuştur. Örneğin, Patrizia Bach’ın *Arşiv İşleri* sergisinde arşiv malzemeleri sanatçı tarafından yorumlanmış ve sanat yapısına dönüştürülmüştür. Sanatçı, Walter Benjamin’nin yazı ve düşünceleri üzerine araştırmalar yapıp sergide bununla ilişkili pratiklerini sunmaktadır. Depo’nun çağdaş sanatla ilişkili olarak düzenlediği sergilerde arşiv sanat pratiği olarak görünmektedir. Çağdaş sanat dışındaki sergilerde arşiv malzemesi doğrudan sergi anlatımında kullanılmakta ve yorumlanmaktadır. Örneğin, *Uzayda Bir Elektrik Hâsıl Oldu: 1960’larda Müzikli Türkiye* sergisinde aktif olarak arşiv malzemeleri kullanılmıştır. Dolayısıyla düzenledikleri sergilerin çoğu sanat tarihi içerikli olmasa da *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* gibi bazı sergiler arşiv malzemeleri üzerinden içerik sağlamaktadır. Sergi, arşiv seçkisiyle üretilmiş işleri 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 tarihleri arasındaki siyasi, sosyal ve kültürel ortamla sunmuştur.⁴²²
- SALT’ta arşiv Depo’da olduğu gibi araştırma temelli arşiv projelerinin ürünüdür. Araştırma projesinin konusu, arşivi hazırlamaktadır ve sonuçta arşiv sergi aracılığıyla görselleştirilmektedir. Esas mevzuu anlatacak ve aktaracak nesne olarak arşiv sunulmakta ve yorumlanmaktadır. Arşiv malzemelerinin ağırlıkta olduğu ve bunun içinde sanat yapısının destekleyici unsur konumuna

⁴²² “Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı”, Depo, <http://www.depoistanbul.net/event/uzayda-bir-elektrik-hasil-oldu-1960larda-muzikli-turkiye/> [10.09.2018].

geldiği sanatla ilişkili sergiler düzenlemektedir. *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi buna örnektir. Sergide, geçmiş sergilerin yerleşim planları, kabul yazıları, davet yazıları, sergide yer alan çalışmaların taslakları ve sanatçıların üretimlerine dair belgelerin yanı sıra sanat çalışmalarının aslına uygun şekilde yerleştirilmesi yapılmıştır. Bunlardan biri arşivi görselleştirilmiş olan *Küreseleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisinde yer almış Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in *Diagnosis Divan* isimli çalışmasıdır.⁴²³

Sergilerde, genel olarak, arşiv ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiye bakacak olursak, görüşme ve doküman analizleri verilerine göre MSG'si sanat pratiği/yapıtı olarak arşivi sergide konumlandırmakta, İstanbul Modern sanat yapıtının yanında ve çevresinde destekleyici unsur olarak arşivi kurgulamakta, Depo sanat dışı sergilerde salt arşivin kendisini merkeze koyarak kullanmakta ancak sanat sergilerinde sanat yapıtı olarak arşive yer vermekte ve SALT arşiv malzemelerinin yanında ve çevresinde destekleyici unsur olarak sanat yapıtılarını kurgulamakta ya da sanat yapıtı olarak arşive yer vermektedir. Dolayısıyla kurumların bütününe baktığımızda, üç farklı arşiv kullanım yönteminin sergileme açısından mümkün olduğu görülmektedir. Bunlar;

- Arşiv malzemelerinin merkezde olduğu sanat yapıtının destekleyici olduğu,
- Sanat yapıtılarının merkezde olduğu arşiv malzemelerinin destekleyici olduğu,
- Salt sanat pratiklerine dayalı olduğu tespit edilmektedir.

Arşiv malzemesinin kullanıldığı sergilerde, sergi geliştirme sürecinin kavramsal ve gelişimsel aşamalarında, arşivci küratör olarak, küratör arşivci olarak ya da sanatçı arşivci olarak değişen roller üstlenmektedirler. Görüşmelerden elde edilen veriler, bu tür sergilerin çeşitli işbirliği içinde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. MSG'inde İz Öztat'ın *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum* ve Serhat Kiraz'ın *Görüntü Düzlemi* sergileri gibi sanatçı arşivi rolünde kurum arşivin yola çıkarak sergiler düzenlemişlerdir. Depo'da yine Mike Bode'un *Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey* ve Partizia Bach'ın *Arşiv İşleri* sergileri sanatçının arşivci rolünü göstermektedir. SALT'ta arşivin görselleştirilmesiyle ilgili *O zamanlar konuşuyorduk* sergisinde Sezin Romi arşivci olarak küratör rolünü üstlenmiş ve farklı sergilerde arşivci-küratör

⁴²³ *O zamanlar konuşuyorduk*, haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013).

işbirliğine dayanarak ortaya çıkmıştır. İstanbul Modern’de düzenlenen sergilerde arşiv malzemelerinin kullanıldığı alanlar küratöryel ekip tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu alanlar *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisinde olduğu gibi alanında uzman akademisyenler ve sanatçılar tarafından küratöryel ekiplerle koordineli şekilde düzenlenebilmekte ya da küratöryel ekipten biri tarafından gerçekleştirilebilmektedir.

5.7.3. Kullanım Amaçlarının Çağdaş Sanat Tarihi Alanına Etkisi

Kurumlar bağlamında ele alınan arşiv malzemelerine temellenen sergilerin konuları, genel olarak, Türkiye sanat ortamı ve sanatıyla bağı kurulabilen ekonomi, müzik, insan hakları, toplumsal ve siyasal meseleler vb. genel konulara odaklanmaktadır. Ancak yerel konular odağında çağdaş sanatla bağı kurulan, Türkiye coğrafyası için hesaplaşmaya girilmemiş/girilememiş, unutulmaya yüz tutmuş, üzerine araştırılmamış ya da dikkat edilmemiş, arka planda kalmış mevzular yukarıda bahsedilen genel konuların altında gündeme gelmektedir. Bunlara; 1970’li, 1980’li ve 1990’lı yılların arşivi tutulmamış ve bilinmeyen sanatçıları, sanat olayları ya da sergileri, Türkiye’de kadın hakları ve mücadeleleri, görsel sanatlar ve müzik arasındaki bağı görünür kılınması gibi konular örnektir.

- Sergilerde ele alınan bu konular, tekrardan inceleme ve değerlendirmelerle kanonik sanat tarihi anlatımında gündeme gelmemiş ya da arka planda kalmış mevzuları gündeme taşıyarak ve çoklu anlatımlar sağlayarak çağdaş sanat tarihine etki etmektedir. Görsel sanatlar ve müzik gibi farklı disiplinler arasındaki bağlar, bilinmeyen sanatçılar, olaylar ya da arka planda kalan meseleler tekrardan okunmaktadır. Arşivin bu yönde hazırlanması da bu sürecin eksiklerini tamamlamayı öncelikli olarak destekleyen bir süreçtir. Bununla ilişkili olarak SALT’tan Meriç Öner, “Arşivlerin iyi bir antropolojik ve sosyal çalışma kaynağı...” olduğunu belirtmektedir. Öner aynı zamanda kurumun kendi arşivleme pratiğinden, “Bir üslup ve üretim biçimi tarif ederek onları toplamaya çalışmak değil. Gerçek olayları, birliktelikleri, kopuşları görmeye çalışarak ne olduğunu ve hatta bugüne nasıl yansıdığını merak ettiğimiz için yaptığımız bir içerik” olarak bahsetmektedir.

Gerçekleştirilen bu sergilerin çağdaş sanat tarihine etkisini en net ifade eden kurum SALT’tır. SALT’tan kurum temsilcileri, sanat tarihi yazımının

kanonlaşmış dönem ve tariflerinin dışına çıkarak onlara farklı bakış açıları sağlama çabasında olduklarını belirtmiştir. Kurumda, bilinmeyen ve yazılmayan tarih üzerine malzemeler sunan arşiv görselleştirilerek yorumlanmaktadır ve bu şekilde aslında ilk olarak kendileri bilinmeyen, arka planda kalan ya da yazılmamış olay ve aktörlere dair sanat tarihi yazımına içerik sağlamaktadırlar. Sezin Romi, “...araştırma sergileri özelinde, sergi gelip geçen bir deyim. O süre içerisinde izleyici gelir. Ancak araştırmacı olarak baktığında bir sergiden ne kadar araştırma yapabildiği tartışılabilir bir şey. Örneğin; İsmail Saray. 2014 yılında bilinmeyen bir sanatçı olduğu için biz Saray üzerine bir arşiv projesi başlattık. Sanatçının tüm sanatsal yaşamına ait materyalleriyle ulaşabildiğimiz işleri bir arada sergilendi. Çok yoğun içerikli bir sergi idi. Bir sürü taslak, yazışma ve materyal içeriyordu. O yoğun içerikte müthiş bir sıkışmışlık vardı. Aynı zamanda arşivi erişime açıldı. Sergi 2014 yılında açıldı. 2018 yılında sanatçının kitabını yayınladık. İsmail Saray kitabı. Kitap aslında o sergideki kronolojiyi derleyip toplayan bir şey. Kitapta daha rahat ulaşılabilen bir şeye dönüştü. Belki sergiden sonraki süreçte o sergi içerisindeki arşiv materyallerinin nasıl kullanılacağı ve kullanıcıyla nasıl buluşacağı daha önemli” demektedir. Burada kullanıcının üreteceği bilgi ön plana çıkmaktadır. Öner, düzenlemiş oldukları sergilerle ilgili “70 ve 80’lerin ortamı incelenince sanat ortamı nasıl etkilendi bu bir parantez, sosyal hayat nasıl etkilendi bu da bir parantez. Toplamında arşivden beslenen şeyler ne olur? Kapalı küçük gruplarda neler olur? Tamamlanmayan ne var? Biz bunları merak ediyoruz” diyerek sanat tarihinde nasıl bir açığı tamamladıklarını ve tarih gibi sanatın da lineer olmadığını aslında döngüsel olduğunu göstermektedir.

- Maçka Sanat Galerisi, bir kurum tarihinin çağdaş sanat tarihinin seyrini göstermesi bakımından iyi bir örnektir. 1976 yılında açılmış olan galeri, yapmış olduğu sergileriyle çağdaş sanatın gelişimini, dönüşümünü ve dönemin tartışmalarını sanatçıların pratikleriyle sunmaktadır. Aynı zamanda çağdaş sanatı arşivleme pratiği üzerine erken örneklerden biridir. Çapa’da çağdaş sanat tarihine etkisiyle ilgili olarak arşivleme pratiği üzerinde durmuştur: “...yarın bir gün galeri açmak isteyen biri ya da çağdaş sanat üzerine araştırma yapacak biri müzeye (Vehbi Koç Vakfı Müzesine) gittiğinde arşivimi açtığında bunun faydası olacaktır.”

- Depo'dan Asena Günel kurum olarak, “arka planda kalanları gündeme getirmek ve toplumsal hafızadan silinmiş şeyleri su yüzüne çıkarmak” çabalarının olduğunu ve arşivle ilişkili sergilerin sanat tarihine olan etkisinin tek tek işlere bakılarak mümkün olacağını söylemiştir. Bazı işlerin çok bazılarının ise o kadar etkili olmadığını belirtmiştir. Ancak genel olarak bunu söylemenin zor olduğunu da eklemiştir. Depo'nun asıl mevsusu, hatırlatma ve unutmama üzerine kuruludur. Bunun yanında birtakım olayları tekrar gündeme getirmekte ve yorumlamaktadırlar. Sanatla ilgili sergilerde bu süreç sanatçılar üzerinden işlemektedir. Sanatçıların bir takım geçmişle yüzleşmeye ya da hatırlamaya yönelik pratikleri mevcuttur. Sanatçı Mike Bode *Türkiye Hakkında Bildiğim İki ya da Üç Şey* sergisinde ikinci kuşak bestecilerden İlhan Usmanbaş'ı konu alarak Usmanbaş hakkında arşiv malzemelerine, ses ve görsel belgelere yer vermektedir. Bu şekilde, Usmanbaş'ı hatırlatarak ya da tanıtarak kültürel hafızayı canlı tutmaya girişmiştir. Sergi sonunda sanatçı aynı zamanda Usmanbaş üzerine derli toplu bir arşiv olmadığı için arşiv projesi de başlatarak üzerine araştırma yapılabilecek ve Usmanbaş'ın çalışmalarını ulaşılabilecek bir alan açmıştır.⁴²⁴
- İstanbul Modern'den Pehlivaner, “destekleyici unsur olarak kullandığımız arşiv çeşitli amaçlara hizmet edebiliyor. Görünmeyeni göstermek bir tercih meselesi. Küratörün tercihi sonucunda yapılan bir şey. Sanatçı sadece yapıtlarıyla anlaşılacak isteyebilir. Mesela edebiyattan bir örnek olarak biz bir yazarın kitabını okurken onun hayatıyla ilgilenmiyoruz. Yazarın hayatıyla ilgilenmek bir tercih meselesi. Burada da sanatçının kendi birikimini dâhil etmek ya da etmemek serginin kavramıyla çok ilişkili oluyor. Tam olarak onun özelinde verilen bir karar. Çağdaş sanat tarihi açısından tarih henüz yok ve olacak. Az önce şunu demek istedim: “Şu an yaptığımız her şey gelecek için bir kaynak niteliğinde” demektedir. Bu görüşlerden, yapılan serginin sanat tarihi yazımına, ilerideki bir gelecekte, kaynak olduğu şeklinde bir yorum ortaya çıkmaktadır.

⁴²⁴ Seher Uysal, İstanbul, 13 Mayıs 2019, kişisel görüşme. Ayrıca Bkz. İlhan Usmanbaş Archive, <http://ilhanusmanbasarchive.com/> [10.05.2019].

Sergilerde arşivin kullanım amaçlarının çağdaş sanat tarihi alanına etkisi irdelendiğinde bu verilerden, sanat tarihinin kendine belirlemiş olduğu kanonik dönemlerin dışına çıkan anlatımların olduğu tespit edilmekte, farklı ve yeni okumaların sağlanmasıyla sanat ortamına dair konuların ve kişilerin aynı düzlemde değerlendirildikleri ortaya çıkmaktadır. Hem SALT hem de Depo, bu bakış açısından yola çıkarak geçmişte tekrardan okumakta, arşivi hafıza tetikleyicisi olarak kullanmakta ve yeni okumalar inşa etmektedirler. İstanbul Modern, arşivi gelecekte sanat tarihinin yorumlanmasına katkı sağlayacak bir kaynak olarak görmekte, MSG arkasında bıraktığı arşivle sanat tarihi alana katkı sunacağını ön görmektedir.

Bu görüşme ve doküman incelemelerinden aynı zamanda şöyle bir sonuç da çıkmaktadır: Arşiv temelli sergiler, belgelerle geçmişe yönelik bir okuma sunduğu ve arşiv malzemesinin kendisine yönlendirdiği için bu sergi ve arşivler üzerinden yapılan araştırmalar çağdaş sanat tarihine olan etkiyi belirleyecektir.

5.7.4. Yeni Kurumsal Dönüşümler Üzerine

Kurumlarla yapılan görüşmelerde elde edilen veriler yeni kurumsalcılığın kurumlar tarafından benimsenme ya da ona yönelen bir içerik sunma kaygılarının olmadığını göstermiştir. Aslında yapılan görüşmelerde doğrudan böyle bir ifade kullanılmamıştır; ancak literatür ve doküman analizi verileri incelendiğinde kurumların gerçekleştirmiş oldukları sergiler ve buna paralel etkinliklerin, bu sergilerin yapılış amaçlarının ve arşivleme pratiklerinin yeni kurumsalcılığı yansıtan “toplum merkezi, laboratuvar ve akademi arasında aktif bir alan” olarak bir üretim yeri, araştırma alanı ve tartışma alanı şeklinde işlev gördüklerine yönelik bir taraflarının olduğunu ortaya koymaktadır.

- SALT’tan Öner, yapılan görüşmede yeni kurumsalcılığa yaklaşan ortamların kurulduğunu, bozulduğunu, değiştiğini, yenilendiğini gözlemenin mümkün olduğunu ancak böyle bir teorinin kuruma yansıtılması düşüncesiyle hareket edilmediğini ve bilinçli bir kullanımın olmadığını belirtmiştir. Öner “SALT’ın kuruluş amacı ve işleyiş biçimlerinde yanıt verdiği güncel krizler var. Bunların başında müzelerin kendini “bilen” ve “anlatan” konumunda gördüğü eğilimler geliyor. Bir diğeri ise çok büyük ölçekli kurumların, piyasayla doğrudan ilişkilennmeleriyle sürekli periferiler inşa etme alışkanlıklarından kaynaklanan hâkimiyet alanları tarif etmeleridir” demektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere,

Öner, yeni kurumsallık tartışmalarını kültür kurumlarının var olma biçimindeki sıkıntılara karşılık bir kavramsal yanıt olarak görmektedir.

- Maçka Sanat Galerisi'ne bakışımızda ise Çapa'nın da "Yeni Kurumsalcılık" teorisiyle karşılaşmadığını belirtmesi kurumun yeni kurumsalcılığa yönelik bilinçli bir yapı kurmadığını göstermektedir. Ancak Maçka Sanat Galerisi, galeriden çok araştırma kurumu benzeri faaliyetler gerçekleştirmekte ve diğer galerilerden ayrılan yapısı onu SALT gibi yeni kurumsalcılığa yakınlaştırmaktadır. Galeri, arşivleme pratiği olan, konuşmalar gerçekleştiren ve bunların kaydını tutan, yaşayan bir yer olarak kurgulanmıştır.
- İstanbul Modern'de Deniz Pehlivaner, yeni kurumsalcılığın kaçınılmaz bir son olduğunu belirtmiştir. Görüşmeden elde edilen verilere göre, müzenin geleceğe hizmet eden bir yer olduğu ve geçmişi değerlendirdiği, bu bakımdan aktif bir kurum olduğu, üretim, araştırma ve öğrenme alanı olarak varlığını sürdürdüğü; dolayısıyla yeni kurumsalcılığın müzeyle ilişkisinin desteklendiği görüşü ortaya çıkmaktadır. Ancak Pehlivaner bu destekleyici görüşe karşın "İstanbul Modern'in bünyesinde bir küratöryel ekip olduğunu ve bu ekibin belirlediği kavramlar, konular ve sanatçılar etrafında yapılan araştırmalar sonucunda sergilerin hazırlandığını" ifade etmiştir. Buna karşın, doküman analizinde İstanbul Modern bir müze olarak küratöryel niyetlerle olmasa da yeni kurumsalcılıkla örtüşen faaliyetlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Doküman analizi, küratöryel bir uygulama alanı olarak yeni kurumsalcılığın İstanbul Modern'nin küratöryel faaliyetlerinde görünür olmadığını göstermektedir. Doküman analizi verilerine göre İstanbul Modern sergi kapsamında gerçekleştirdiği "Repertuar, Bauhaus ve zaman çizelgesi" gibi araştırma alanları ve ilgili serginin sanatçıları ve çalışmaları hakkında konuşmalar gibi paralel etkinliklerle "Yeni Kurumsalcılığın" çağdaş sanat kurumları için küratöryel bir uygulama alanı, kurumsal reform ve eleştirel tartışma alanı önermelerine kısmi olarak sahip ancak arşivin sergide öncelikli kullanımlarına dair uygulamalara sahip değildir. İstanbul Modern, SALT'ın arşivi görselleştirmesi gibi arşivi çıkış noktası alan sergiler düzenlememektedir. Örneğin, *Çok Sesli: Türkiyede Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisinde arşiv malzemeleri ve araştırmaya dayalı "Repertuar" alanı ve "Repertuar" alanında

sunulan Çekirdek Sanatevi belgeleri (Bkz. Ek 8) üzerinden “Bülent Ortaçgil ve Murat Meriç ile Çekirdek Sanatevi Üzerine” söyleşi gerçekleştirilmiştir.

- Depo’dan Günel ise “Farklı yan yanlıkları mümkün kılan yapılar üzerine çok düşündüğümüzü söyleyemem ancak buranın açık bir alan olmasına, insanların gelip rahatlıkla ulaşmasını, yapmak istedikleri toplantılar varsa onları rahatlıkla konuşmalarını istiyoruz. Buranın açık bir alan olmasını istiyoruz. Burayı ayıran şey de açık olması. Kurumsal olarak esnek olmaya çalışıyoruz” demiştir. Doküman analizi verilerine göre Depo, düzenlemiş olduğu *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı, Arşiv İşleri, Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey* sergileri ve bu sergilere paralel etkinlikleriyle eleştirel bir tartışma alanı sağlamaktadır. Örneğin; *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* sergisinde kadınların mücadelelerin gündeme getirilmektedir.

Katılımcıların görüşlerinden tespit edilen verilere göre kurumların yapılarının yeni kurumsalcılık teorisi üzerine yapılandırılmadığı; ancak yukarıda da ifade edildiği üzere yeni kurumsalcılığa yaklaşan etkinliklerin ve bakış açılarının olduğu görülmektedir. SALT’ın arşivi görselleştirerek açık bir şekilde geçmiş yazışmaları, sergi kapatma kararlarını, kabul yazılarını paylaşması ve görünmeyenleri görünür kılması kısaca demokratikleşmek için şeffaflaşması yeni kurumsalcılığa cevaptır. Depo’da benzer bir şeffaflık sanat sergileri üzerinden değil toplumsal ve politik meseleler üzerinden gerçekleşmektedir. Bu tarz yaklaşımlar Maçka Sanat Galerisi ve İstanbul Modern’nin sergilerinin ve etkinliklerinin merkezinde değil çevresinde yer almaktadır.

5.8.Sonuç ve Tartışma

Araştırma sonucunda elde edilen veriler çağdaş sanat kurumlarının, arşive yönelik sergi pratiklerinin amaçlarının çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bunlar;

- Sanatçıların arşivle ilişkili sanat pratiklerini ortaya koymak,
- Bilinen, bilinmeyen ya da az bilinen tarihi ortaya koyarak kanonik sanat tarihine yeni veya farklı yorumlar sağlama çabasıyla arşivi görselleştirmek,
- Sergilerin ihtiyaçları doğrultusunda destekleyici unsur sağlamak,

- Hafıza çalışmalarına olan yönelimler neticesinde kurumun varoluşuna uygun olarak kullanmaktır.

İncelenen kurumların sergi pratiklerinde arşivin kullanım amaçlarındaki farklılıklar şu şekildedir:

- Maçka Sanat Galerisi’nde arşiv, sanatçılardan gelen öneriler üzerine sanat pratiklerinin bir sonucu olarak görünür olmuştur.
- İstanbul Modern’de sergilerin gereklilikleri arşiv malzemelerinin kullanımına yol açmaktadır. İstanbul Modern’de bir serginin kavramsal çerçevesiyle ilişkili olarak bir konunun bağlamını oturtmak, açmak ve etraflıca değerlendirmek için arşiv malzemesi kullanılmaktadır.
- SALT’ın hem yürütmekte olduğu arşiv projelerinin bir ürünü olarak sergilerinde kullandığı hem de az bilinen tarihi ortaya çıkarmak ve kanonlaşmış sanat tarihine farklı bakış açıları sağlamak için arşivi kullanmaktadır.
- Depo’da arşivin sergilerde kullanımına hafıza çalışmalarına olan yönelimle kurumun kuruluş amacı yol göstermektedir. Geçmişle yüzleşme, hatırlama, unutmama ve tanıklık kavramlarına yoğunlaşan Depo, bu kavramları görünür kılmak üzere arşiv malzemeleri kullanmaktadır.

Kuşkusuz bu amaçların birbirleriyle kesiştiği noktalar söz konusudur. SALT, bilinmeyen tarihi ortaya çıkmaya çalışırken bir nevi Depo gibi geçmişle de yüzleşmeye aracı olmaktadır. Unutmamak ve hatırlamak, arşiv temelli sergilerin merkezindedir. Farklı tarih okumaları sağlamak, geçmişi yazılmış ve tamamlanmış metinler olarak kabul etmemek ve sorgulamak SALT ve Depo’nun gerçekleştirmeye çalıştığı ve üzerine düşündüğü mevzulardır. Sanatçı pratikleri de kurumlar arasında benzer ortaklıklar kurmaktadır. SALT, Maçka Sanat Galerisi ve Depo, sanatçıların arşivle ilişkili sergi projelerine yer vermektedir. Depo’da Patrizia Bach’ın *Arşiv İşleri*, Maçka Sanat Galerisinde Serhat Kiraz’ın *Görüntü Düzlemi* ya da SALT’da Refik Anadol’un *Arşiv İşleri* bunu doğrulamaktadır.

Bu kurumlarda görülen arşivlerin belirli amaçlarla sergilerinde yer bulmalarının işaret ettiği bir durum vardır: 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi ilk kez bir arşivi hem de bir kurum arşivini bir sergide -Serhat Kiraz’ın 2002 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Varlık* sergisinde- sanat pratiği olarak görünür kılmıştır. 2000’li yıllarda henüz

kurumların arşivinin sergi formuna dönüştürülmesine tanık olunmamaktadır. Zaten varolan tekil çıkışların yanı sıra yeni yeni grup sergilerinde arşiv gündeme gelmektedir. Ancak kurum arşivinin bir sanatçı tarafından sanat pratiğinde kullanımı dönem içinde yenilikçidir. Aynı şekilde MSG'nin sanat dokümantasyonu gerçekleştirmesi de öncü niteliktedir.

İncelenen kurumlarda, arşivin sergideki kullanım yöntemi çağdaş sanat sergilerinde genellikle sanat yapıtıyla ilişkili olarak gerçekleşmektedir. Her bir kurum, arşivin sanat yapıtı formuna dönüşmüş haline sergilerinde yer vermektedir; ancak arşiv malzemesinin yöntem olarak kullanıldığı sergiler, SALT, Depo ve İstanbul Modern'de gerçekleşmektedir. Maçka Sanat Galerisinde gerçekleşmiş sergilerin tümünde arşiv sanat pratiğine dönüşmüştür. Sanatçının pratiği olarak sergilerde kullanılmıştır. Serhat Kiraz'ın *Görüntü Düzlemi*, İz Öztat'ın *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum*, Füsun Onur'un *Siz de Bilirsiniz* Sergisi ve Serhat Kiraz'ın *Varlık* sergisinin hepsinde arşiv sanatçıların sanat pratiğine dönüşmüş olarak mekâna yerleşmiştir. Doğrudan bir arşiv malzemesi kullanımı söz konusu değildir. SALT'ın arşivi kullanımı sergilerde doğrudandır ve yanına destekleyici unsur olarak sanat yapıtlarına yer vermektedir. İstanbul Modern'de olduğu gibi arşiv sanat yapıtını destekleyici unsur değildir; herhangi bir koleksiyonu beslemez. SALT'ın *Nerden Geldik Buraya*, *O zamanlar konuşuyorduk*, *İngiltere'den Sevgilerle*, *İsmail Saray* ve *Duvar Resminden Korkuyorlar* sergileri arşiv malzemeleri üzerinden bir anlatının ağır bastığı ve sanat yapıtlarıyla bu anlatının renklendirildiği bir kullanım yönteminin uygulandığı görülmektedir. SALT aynı zamanda, arşiv temelli sanat pratiği olan sanatçıların sergilerine yer vermektedir. Refik Anadolu'nun *Zahiri Mekânda Arşiv* ve *Arşiv Rüyası*, Vahap Avşar'ın *Kayıp Gölgeleleri* ve Akram Zaatari sergileri buna örnektir. Depo, sanat dışı sergilerinde arşiv malzemesini belli bir tema çerçevesinde kullanmaktadır. Ancak asıl çağdaş sanatla ilişkili sergilerde arşiv sanat yapıtı olarak sanatçının bir projesi olarak ya da üretimi şeklinde yer almıştır. İstanbul Modern'de arşiv sanat yapıtı için destekleyici bir malzemedir. Koleksiyonun ya da sanat yapıtının anlaşılmasına katkıda bulunur. Kısaca yapıtın kendisini yüceltir ve serginin kendisini daha iyi ifade etmesini sağlar. *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar*, *Liman* ve *Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisi buna örnektir.

Arşiv malzemelerinin sergilerde kullanımıyla ilgili değişen roller de söz konusudur. Kimi zaman sanatçı arşivci rolüne, kimi zaman küratör arşivci rolüne, kimi zamanda arşivci küratör rolüne bürünmektedir.

Arşivin kullanıldığı sanat sergilerinin, çağdaş sanat tarihi alanına yönelik etkisi çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Maçka Sanat Galerisinin kapandıktan sonra arkasında kullanıcılara bıraktığı arşivi, SALT'ın tekrar gündeme getirdiği, yorumladığı ve kapsamlı incelediği arşivi tutulmamış geçmiş sergiler, bilinmeyen sanatçılar ve olaylarla arkasında bıraktığı sergileri ve açık arşivi, Depo'nunda benzer bir şekilde geçmişle yüzleşerek gerçekleştirdiği sergileri ve İstanbul Modern'in bilinen sanat tarihinden yola çıkarak gerçekleştirdiği ve farklı disiplinleri görsel sanatla buluşturarak araştırma temelli sergiler düzenlemesi belli bir dönemin çağdaş sanat tarihi için merkezî yapıyı desteklemektedir. Arşivin görselleştirilmesiyle ilgili olarak Öner "Bu ciddi düzeltme olanakları sağlayan bir şey. Küratörlerin pratiğinde de arşive dönüp bakma pratiği söz konusu. Tabi nesnenin sadece kendisini değil aradaki katmanları görmek mutlaka tarihe de daha ezbere olan şeyleri düzeltme imkânı sağlıyor. İsmail Saray sergisi bunun en önemli örneklerinden biri" sözleriyle yeni ve farklı okumaların çağdaş sanat tarihine olan etkisini gözler önüne sermiştir. Genel olarak baktığımızda kurumlar, Çağdaş Sanat tarihinin çoklu anlatımlarla gelişmesini mümkün kılmaktadır.

Yeni kurumsalcılığın Türkiye'deki sanat kurumlarındaki akıbetiyle ilgili olarak ise bilinçli yönelimlerin olduğunu söylemek mümkün değildir. Kurumların gerçekleştirmiş olduğu bazı faaliyetlerin sadece yeni kurumsalcılığa yönelik cevap sunduğu anlaşılmaktadır. İncelenen kurumlardan SALT sadece şeffaflaşma ve demokratikleşme aracı olarak arşivin görselleştirilmesi ve kamuya paylaşılmasına yönelik bir çabadan bahsetmiştir. Maçka Sanat Galerisi'nin arşivinin ise Vehbi Koç Vakfı Müzesine devredilmesi, şu an kamuya paylaşılmamış olan arşivin ne kadarının ne derece paylaşılacağını düşündürmektedir.

6. SONUÇ

Türkiye’de çağdaş kurumsal yapı içinde arşiv ve buna bağlı hafızayla ilişkili sergi pratiklerini konu alan bu çalışmada, 1980’lerden günümüze neredeyse kırk senelik bir süreçte, Türkiye çağdaş sanat ortamında değişen algılar ve dönüşen medyumlarla belgenin çağdaş sanat kurumları tarafından sergi pratiklerinde hangi amaçlarla ve nasıl kullanıldığı, çağdaş sanat tarihine etkisinin nasıl olduğu ve kurumların arşivle ilişkili sergi pratiklerinin yeni kurumsal faaliyetlere olan yansıması incelenmiştir.

Karma yöntemin kullanıldığı tez konusuyla ilgili literatürün ve uygulamaların çoğunun Batı merkezli olmasından kaynaklı, ilk olarak Avrupa’da araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Avrupa’da yapılan araştırmada L’Internationale organizasyonu üyesi olan çağdaş ve modern sanat kurumları incelenmiştir. Tezin ana inceleme konusu olan Türkiye’de ise daha kapsamlı olarak çağdaş sanat alanında aktif rol oynayan ve basılı, görsel ve işitsel belgelerden oluşan arşivleri birden fazla sergisinde kullanmış olan çağdaş sanatla ilişkili dört kurum -İstanbul Modern Sanat Müzesi, Maçka Sanat Galerisi, Depo ve SALT- üzerinden araştırma yapılmıştır.

Tez, sadece çağdaş sanatla ilişkili kurumların sergi pratiklerinde arşivin neden ve nasıl kullandığını ortaya koymamıştır; aynı zamanda çağdaş sanat ortamında arşivin işlevinin korumadan topluma hizmet anlayışına uzanan değişimi, arşivin sanat pratiğinde kullanımıyla başlayan serüveninin sergi pratiğinde de kullanılmasıyla dönüşümü, arşiv kullanımıyla çağdaş sanat ortamındaki kırılmalar, kanonik sanat tarihi dışına çıkan anlatımlar, arşivin yeni küratöryel pratiklerle olan bağı ve arşivin yeni kurumsal faaliyetlere sağladığı şeffaf ve demokratik ortam da gün yüzüne çıkarılmıştır. Arşiv ve kurumsallık arasındaki ilişkide, arşivin geleneksel ve güncel tanımından başlanarak, işlevi ve türlerine açıklık getirilmiştir. Arşivin tanımı, teknoloji ve yeni kullanım alanlarıyla değişmiş, koruma işlevinin ötesine uzanan topluma hizmet anlayışı benimsenmeye başlanmıştır. Arşiv belgesinin kanıtlayıcı niteliğinin insanlığın bugününe ve geleceğine yön verdiğinin anlaşılmasıyla topluma

hizmet eden yönü ön plana çıkmaktadır. Bu durum arşivlerin şeffaflaşmasına zemin hazırlamıştır. Arşiv tanımının yanı sıra arşiv teorilerinin yaygın tartışmalarına da tezde yer verilmiştir. Konuyla ilgili çalışmaları olan sosyal bilimcilerden Derrida, Foster ve Foucault'nun arşivle ilgili teorileri, arşivin bir inşa alanı, iktidar meselesi ve demokratikleşme için etkin bir araç olduğu bilgisini sunmaktadır. Bu bilgiler ışığında kurumsal dönüşümlerle sanat ortamında çağdaş sanat kurumlarının günümüzde geldiği son nokta deneysel, ilişkisel ve radikal bir anlayıştır. Çağdaş sanat kurumlarının günümüzde yeni kurumsalcılıkla ilişkilendirilen yapısına yönelik en son yapılan çalışmalar, bu kurumların çağdaş sanatçıların ihtiyaçlarına ve kurumsal eleştirilere bir cevap taşıdığı yönündedir. Yeni kurumsal faaliyetlerde Avrupa'daki çağdaş sanat kurumları, “kendi koleksiyonlarının özellikle sanat eserlerinin ötesinde arşiv malzemelerini küratöryel ve sanatsal pratiklerin parçası kılarak kurumları, rolleri ve olayları eleştirmeye ve tartışmaya açık hale gelmekte ve bunlarla devrimci yönelimler” göstermektedirler.

Tez çalışmasında, Avrupa'da, çağdaş sanat, hafıza ve arşiv kavramları 1960'lı yıllardan 2000'lere kadar olan dönem içinde genel bir değerlendirmeye ele alınmıştır. Sanatçıların kurumların hegemonyasına karşı üretmiş oldukları sanat pratikleri kurumları demokratik bir yönde içten dönüştürmüştür. Avrupa'da çağdaş ve modern sanat müzeleri üyelerinden oluşan L'Internationale vaka incelemesi, bu radikal dönüşümün araçlarından birinin arşiv olduğunu göstermektedir. Kurumsal arşivlerin şeffaflaşması demokratikleşmeyi sağlayacağı ön görülmektedir. Ancak, Foster, Derrida ve Foucault'nun fikirlerinde belgelendiği gibi, arşivler bozulabilir ve manipüle edilebilir. Bu nedenle kurumların demokratikleşmesi veya tarafsız hale getirilmesi tamamen mümkün değildir. Kurumların sergi pratiklerinde arşivin Avrupamerkezci sanat tarihinin anlatısına da karşı bir duruşu vardır yeni yorumlamaları ve farklı bakış açılarını bir taraftan mümkün kılarken diğer taraftan kurumların kendi anlatılarının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. L'Internationale araştırması sonucunda elde edilen bulgular, sergilerde arşivin yaygın olarak bilinen tarihi yeniden yorumladığı, daha az bilinen tarihi ortaya çıkardığı, sanatçı, sanat yapıtı ve kurum arasındaki ilişkiyi tamamlayıcı materyal olduğu, sanatçıların arşivlerini ve arşiv temelli sanat yapıtlarını görünür kıldığı ve kurumların araştırma işlevinin bir çıktısını sunduğunu göstermektedir.

Türkiye özelinde arşivin/belgenin çağdaş sanat ortamında etkinliği 1970'ler sonu ve 1980'lerden itibaren sanatçıların pratikleriyle görünür olurken 2010 sonrası sanat kurumlarının da arşiv malzemelerini sergilerinde kullanmalarıyla çağdaş sanatta ivme kazanmıştır. Sonuç olarak, ağırlıklı olarak 1980'li yıllardan itibaren çağdaş sanat pratiklerinde arşiv ve buna bağlı hafızanın kullanımıyla başlayan süreç, sanatçıların kendi sanat pratiklerinde belge kullanımlarıyla görünür olmuş, grup sergileriyle belli kavramlar etrafında devam etmiş ve sonrasında da kurumların sergi pratiklerinde kullanılmaya başlanmıştır (Ek 3-11).

Tezde Türkiye'de çağdaş sanat ortamının köklü kurumları olan İstanbul Modern, Maçka Sanat Galerisi, SALT ve Depo'nun kuruluşlarından bugüne değin gerçekleştirmiş oldukları çağdaş sanat sergilerinde arşivin kullanım amaçları ve yöntemleri, sanat tarihi alanına etkisi ve yeni kurumsalcılıkla ilişkisiyle ilgili veriler, daha önce bilimsel çalışmalara konu olmamış tespitler ortaya koymaktadır. Türkiye'deki çağdaş sanatla ilişkili kurumlar sergi pratiklerinde sanatsal, tarihsel ve kurumsal amaçlarla arşivi kullanmaktadırlar. Bunlar; sanatçıların arşivle ilişkili sanat pratiklerini ortaya koymak, bilinen, bilinmeyen ya da az bilinen tarihi ortaya koyarak kanonik sanat tarihine yeni veya farklı yorumlar sağlama çabasıyla arşivi görselleştirmek, sergilerin ihtiyaçları doğrultusunda destekleyici unsur sağlamak ve hafıza çalışmalarına olan yönelimler neticesinde kurumun varoluşuna uygun olarak kullanmaktır. Çağdaş sanat tarihi için ise Avrupa'dakine benzer kanonik sanat tarihi anlatılarını yeniden yorumlamak, yerel sanat tarihine inerek arka plandakileri ortaya çıkarmak arşiv belgelerinin mümkün kıldığı durumlardır. Sanat tarihinin dönemselleştirilmesi, kanonik anlatılar arşivin kullanımıyla geçerliliğini kaybetmekte ancak yeni kanonlar oluşturmakta, bu şekilde her kültür kendi geçmişiyle yüzleşmekte ve bu geçmişi açıklığa kavuşturarak farklı noktaları ön plana çıkardıkları sanat tarihi okumaları sunmaktadırlar.

Arşivin kullanıldığı sanat sergilerinin, çağdaş sanat tarihi alanına yönelik etkisi çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Maçka Sanat Galerisinin kapandıktan sonra arkasında kullanıcılara bıraktığı arşivi, SALT'ın tekrar gündeme getirdiği, yorumladığı ve kapsamlı incelediği arşivi tutulmamış geçmiş sergiler, bilinmeyen sanatçıları ve olaylarla arkasında bıraktığı sergileri ve açık arşivi, Depo'nunda benzer bir şekilde geçmişle yüzleşerek gerçekleştirdiği sergileri ve İstanbul Modern'in bilinen sanat tarihinden yola çıkarak gerçekleştirdiği ve farklı disiplinleri görsel sanatla

buluşturarak araştırma temelli sergiler düzenlemesi belli bir dönemin çağdaş sanat tarihi için merkezî yapıyı desteklemektedir.

Avrupa’da ve Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşivi kullanımları açısından hem benzerlikler hem de farklılıklar görülmektedir. Kurumların arşivin kullanım amaçları doğrultusundaki benzerliklerin ilki, sanatçıların sanat pratiklerinde arşivi kullanmaları ve sanatçı arşivlerinden ileri gelmektedir. Bu durum, kurumların sergi pratiklerinde arşivi kullanım nedenlerinden biridir. Görüşme ve doküman analizi verilerine göre, Avrupa’da MUHKA, Orlan, Antoni Muntadas, Gordon Marta-Clark, Paul De Vree ve Guillaume Bijl gibi sanatçı arşivlerine ve buna bağlı pratiklere sergilerinde yer vermekte ve Türkiye’de MSG, İz Öztat, Serhat Kiraz ve Füsün Onur; Depo, Mike Bode ve Partizia Bach gibi sanatçıların arşivle ilişkili projelerine alan açarak arşive temellenen sergileri görünür kılmaktadırlar. Literatür incelemesinde, Avrupa’da çağdaş sanatın görülmeye başlandığı 1960’lı yıllardan itibaren sanatçıların kendi pratiklerinde -kurumsal eleştiri doğrultusunda üretimlerde bulunmuş Hans Haacke, hafızayla ilgili nesnelerin önceliği ve önemine vurgu yapan İlya Kabakov ya da kurumların arşivlerinde gezinen Goshka Macuga gibi- arşivi kullandıkları gün yüzüne çıkmaktadır. Türkiye’de de benzer şekilde çağdaş sanatın görülmeye başlandığı 1980’li yıllardan itibaren kurumsal eleştiri üzerinden olmasa da toplumsal ve politik meseleleri eleştirel bir şekilde üretimlerine yansıtan Ahmet Öktem, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Nil Yalter ve Serhat Kiraz’ın çalışmaları belge kullanımları açısından ilklere sahiptir.

Arşivin kullanım amaçları doğrultusundaki benzerliklerin ikincisi, baskın sanat tarihinin görünür kılmadığı, az bilinen ya da bilinmeyen tarihin açığa çıkarılmasına yönelik arşivin kullanılmasıdır. Hem Avrupa’da L’Internationale vaka incelemesinde hem de Türkiye’deki kurumlarla yapılan araştırmada arşiv baskın sanat tarihi dışına çıkan anlatılara, bu anlatılar içinde arka planda kalmış sanatçılara, yapıtlara ve kurum-sanatçı ilişkisine yönelik durumlara odaklanmakta ve bunları görünür kılmaktadır. Kanonik sanat tarihinin yeniden yorumlanması, yerel sanat tarihine dikkat çekmek, arkada kalan ve bilinmeyen sanatla ilişkili tarihi ortaya çıkarmak üzerine ortak bir kaygı söz konusudur. Avrupa’da Van Abbemuseum’un *Living Archive*, Moderna Galerija’nın *Interrupted Histories* ve Türkiye’de SALT’ın *O zamanlar konuşuyorduk* ya da *İngiltere’den Sevgilerle*, İsmail Saray sergileri Batı sanat tarihinin belirli figürleri, üslupları ve tanımlamaları üzerinden gitmektense yerel sanat tarihinde arka

planda kalan aktörleri, sosyo-politik sorunları ve olayları göstererek çağdaş sanat tarihi için yeni yorumlamalar ve bakış açıları sunmaktadırlar. MSG gibi kurumun geçmişini ve sanatçılarla arasındaki ortaklığı ve ilişkiyi görünür kılan; bunun üzerinden çağdaş sanat tarihini bir kurumun tarihi üzerinden tekrar okuyan ve yorumlayan arşiv sergileri de yapılmaktadır. Literatür incelemesiyle karşılaştırıldığında, Tate ve MoMA'nın da arşiv sergilerini benzer amaçlarla sanatçılar, sanat yapıtları ve kurumlar arasında daha az bilinen tarihi ortaya çıkarmak üzere gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu durum aynı zamanda hem kurumların geçmişlerini hem de geçmiş sergilerin gizli yazışmalarını ifşa ederek geçmişle yüzleşmelerine ve kurumların kendilerini eleştiriye açmalarına aracılık etmiştir. Sonuç olarak, arşiv, sanatın kurumsallaşmasıyla kurumların hegemonyasına yönelik eleştirel pratiklerin kanıtlayıcı belgesi ve kurumsal dönüşümlerin destekçisi olmuştur. Avrupa'da yapılmış olan L'Internationale vaka incelemesi araştırmalar ve farklı çağdaş sanat kurumlarıyla gerçekleştirilmiş olan *Kurum 2* gibi projeler arşivin şeffaflaşarak demokratikleşmesi için bir araç haline gelebileceğini desteklemektedir. Çağdaş sanat kurumları, kendilerini içten değiştirerek dönüştürmektedir.

Türkiye'de de benzer bir eğilim görülmekte ancak kurumları demokratik kılacak kadar tarafsızlaştıran ve şeffaflaştıran dönüştürücü bir itkiye sahip olmadıkları şu anki kurumların sergi faaliyetlerine bakıldığında anlaşılmaktadır. Türkiye'de SALT'ın *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi geçmiş sergileri tekrar gündeme getirmekte ancak seçilen sergilerin belirli figürlerin etrafında şekillendiğini görülmektedir (Bkz. 5.6.4. SALT). MSG'nin sergilerinde kurumun kendi geçmişine odaklanarak kurum ve sanatçı ilişkilerini göstermeleri bakımından Avrupa'daki kurumlara benzer yönelimde oldukları görülmektedir ancak bu sergilerde kurum ve sanatçılar arasındaki ilişkinin yakınlığını göstermekten öteye gidememektedir. Bu kurumların arşiv malzemelerini sergilerinde kullanma yaklaşımlarında reformcu bir anlayışta olduğunu söylemek ancak kurumdan kendilerini içeriden sorguladığı/eleştirdiği noktada ortaya çıkabilir. İstanbul Modern Sanat Müzesi, sergilerinde daha klasik bir tutum sergileyerek sadece destekleyici unsur olarak arşivi kullanmıştır bu bakımdan da arşivin kurumu dönüştürücü bir itkisi söz konusu değildir. SALT ise kurumun kendi geçmişini eleştiren sergiler yapmamakta ve İsmail Saray gibi istinalar olsa da belirli sanatçı yelpazesindeyle çağdaş sanatla ilgili sergiler gerçekleştirmektedir ki bu yorum yapılırken SALT'ın bir galeri olmadığı araştırma merkezi olarak işlev gördüğü göz

önünde bulundurulur. Bu bakımdan hem kurumsal yapılanma hem de sergi pratikleri bakımından Karşı Sanat gibi sivil oluşumların daha özgür olduğunu söylemek mümkündür.

Çağdaş sanat her ne kadar her şeyin uluslararasılaştığı bienaller, trienaller ve sanat fuarlarıyla küreselleşmiş ve Avrupamerkezci makro anlatılara odaklanmış gibi görünse de L'Internationale üyesi kurumlar ve Türkiye'den sanat kurumlarının çağdaş sanat ile ilişkili arşivin kullanıldığı sergileri incelendiğinde çağdaş sanatın mikro söylemlere geri dönen ve merkezciyetçi olmayan yerel anlatıları da içerdiği görülmektedir. Ancak bu yerel anlatılar kurumlar bünyesinde kendi kanonlarını oluşturmaktadır. MACBA'nın *Desacuerdos*, Van Abbemuseum'nın *Living Archive*, İstanbul Modern'nin *Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik*, SALT'ın *Duvar Resminden Korkuyorlar* sergileri yerel anlatıların baskın olarak yorumlanmadığı sergilerdir. Örneğin *Duvar Resminden Korkuyorlar* sergisinde Türkiye'de 1976-1980 yılları arasında sanat, sanatçı hakları ve örgütlenmeleri, duvar resimleri, siyaset, sansür, emek ve kitlesellik üzerine odaklanmıştır ya da *Desacuerdos* sergisi yetmişli yıllardan günümüze kadar İspanya özelinde sanatsal-kültürel tekilliklere dayanan tarihyazımına karşı bir model üreterek yeni haritalar ve anlatılar ortaya koymuştur.

Avrupa ve Türkiye'deki araştırmalardan elde edilen son benzer amaç, serginin ihtiyaçlarına göre arşivin destekleyici unsur olarak sergilerde kullanılmasıdır. Bu kullanımın yaygın olarak müzelerde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bunun nedeninin müzelerin sergileme ve belgeme işlevleriyle ilgili olarak, müzelerin sanat yapıtını odağına alan koleksiyonlarını sergileme öncelikli oldukları ve sonrasında arşivlemeyle müzeye ait belgeleri koruma işlevini gerçekleştirdikleri söylenebilir. Reina Sofia ve İstanbul Modern'de arşivin kullanım amacı serginin gerekliliğine göre belirlenmekte; arşiv sergiyi destekleyici unsur olarak ve sanat yapıtlarıyla ilişkili serginin teması doğrultusunda kullanılmaktadır.

Türkiye'de sergi pratiklerinde arşivin kullanım amacıyla ilgili L'Internationale araştırma sonucundan farklılaşan sonuçlar da söz konusudur. Türkiye'de 2000 yılı sonrasında hafıza çalışmalarının ivme kazanmasının buna yönelik kurumların da ortaya çıkışını ve arşivin kullanımını etkilediği tespit edilmiştir. Hafıza çalışmalarının yükselişiyle birlikte buna yönelik 2008 yılında kurulmuş olan Depo, arşivin kullanımının kurumsal varoluşla ilişkisini ortaya koymaktadır. Türkiye'de hafıza

çalışmalarıyla ilgili incelemeler yapan ve sözlü tarih üzerinde çalışan Leyla Neyzi ve sözlü tarih üzerine araştırmalar gerçekleştiren Sabancı Üniversitesi verilerine göre de hafıza çalışmalarının 2000 sonrası Türkiye’de ağırlıklı olarak gerçekleştiği ve Tarih Vakfı (1991), Osmanlı Bankası Müzesi (2002) ve Anadolu Kültür (2002) gibi pek çok kurumun da bu yönelimlerin sonucu kurulduklarını desteklemektedir.⁴²⁵

Sergi pratiklerinde arşivin kullanım yöntemleriyle ilgili Avrupa ve Türkiye araştırmalarında benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Türkiye ve Avrupa’daki arşiv malzemelerinin kullanıldığı sergilerde, arşivin kullanımı üzerinden üç farklı yöntem ortaya çıkmıştır. Bunlar; arşiv malzemelerinin serginin temel nesneleri olduğu sanat yapıtının destekleyici unsur olduğu, sanat yapıtlarının serginin temel nesneleri olduğu arşiv malzemelerinin destekleyici unsur olduğu ve salt arşiv temelli sanat pratiklerine dayalı uygulamalardır. SALT’ta *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi arşiv malzemelerinin yanında sanat yapıtlarının destekleyici unsur olduğuna, İstanbul Modern’de *Liman* sergisi sanat yapıtlarının yanında arşiv malzemesinin destekleyici unsur olduğuna ve Depo’da Patrizia Bach’ın *Arşiv İşleri* sergisi ve MSG’de İz Öztat’ın *İZ* sergisi arşiv temelli sanat pratiğinin sadece kullanılabildiğine örnektir. Reina Sofia’da *Not Yet. On the reinvention of documentary and the critique of Modernism* sergisi, M HKA’da *5 Ensembles 25 Years* sergisi, MACBA *Desacuerdos* sergisi ve Moderna Galerija’da *Interrupted Histories* sergisi arşive temellenen ancak sanat yapıtlarının da sunulduğu sergilerdir. Van Abbemuseum’ın *Living Archive* sergi serisi ise sadece arşiv malzemelerinin kullanımını sunmaktadır.

Doküman analizi verilerine göre, Avrupa’daki araştırmada ayrıca arşiv malzemelerinin kullanıldığı sergilerde arşivci olarak küratör, küratör olarak arşivci, sanatçı olarak arşivci gibi değişen rollerin de olduğu tespit edilmiştir. Türkiye’de de benzer değişen roller söz konusudur; SALT’ta *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi SALT’ın arşiv sorumlusu Sezin Romi yürütücülüğünde gerçekleşmiştir. Van Abbemuseum’da *Living Archive* sergi serisi daha önce arşiv departmanında çalışan Diana Franssen küratörlüğünde gerçekleşmiştir. MSG’inde arşiv sergileri de sanatçıların arşivci rolüne örnektir. Bu değişen roller konusunda daha detaylı bir

⁴²⁵ Neyzi, “Türkiye’de Hafıza Çalışmaları”, 2011; “Sözlü Tarih”, Sabancı Üniversitesi, <http://myweb.sabanciuniv.edu/sozlutarih/en/> [15.12.2018].

araştırma da yapılabilir. Türkiye’de de incelenen kurumların hem sergi temasına göre hem de arşive göre iki türlü yönelimde sergileri hazırladıkları görülmüştür. Örneğin; SALT’ta *Duvar Resminden Korkuyorlar* ve MSG’de *40. Yıl Arşiv Sergileri* arşiv malzemelerinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. İstanbul Modern’deki *Liman* ya da *İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar*’da sergilerin ihtiyaçları arşiv malzemelerinin kullanımını gerektirmiştir.

Sergilerde arşivin kullanım amaçları ve yöntemlerinin yanı sıra çağdaş sanat tarihine etkisi ve yeni kurumsalcılıkla ilişkine yönelik bulgular literatür incelemesiyle örtüşmekte ve yeni tartışmalara alan açmaktadır. Foster’ın arşivin doğasıyla ilgili yaptığı “bulunmuş olmasına rağmen inşa edilmiş, olgusal olmasına rağmen kurgusal, kamusal olmasına rağmen özel” tanımı tam olarak çağdaş sanat kurumlarının arşivi bir inşa yeri olarak kurgulamalarına açıklık getirmektedir. SALT’ın yaptığı araştırma temelli arşiv projelerinde ya da Van Abbemuseum’ın *Living Archive* sergilerinde olduğu gibi arşiv malzemeleriyle bilgi inşa edilmekte, anlam kazandırılmaktadır. Diğer taraftan arşiv, Derrida’nın da dediği gibi, yeni ve hesaplanamayan bağlamların ışığında dönüştürülmesi gereken bir gelecektir. Bu noktada, çağdaş sanat kurumlarının da arşivi geleceğe aktarma biçimleriyle bu süreci destekledikleri söylenebilir.

Yeni kurumsalcılıkla çağdaş sanat kurumlarının ilişkisi, Türkiye’de çok görünür değildir. Türkiye’de incelenen kurumlar sergileri ve bunlara bağlı yan etkinlikleriyle eleştirel tartışma alanı sağlamakta başarılıdırlar. Ancak küratöryel söylemlerin bir ifadesi olma konusunda zayıftır ya da kurumsal reformlara Avrupa’da olduğu gibi yol açmamıştır. Sanatın kurumsallaşmasından bu yana kurumsal yapıyla ilgili tartışmalar, kurumsal eleştiri, eleştiri kurumu ve yeni kurumsalcılık etrafında şekillenmektedir. Bu tartışmaların ön plana çıkardığı yaygın tartışılan kavramlar ise otorite, güç, hiyerarşi, hegemonya, bilgi ve değer kavramlarıdır. Sanat kurumlarına yönelik kurumsal eleştirinin çağdaş sanat kurumları tarafından yutularak eleştiri kurumlarına dönüşmesi, gizli tutulan arşiv evraklarının sergilerde izleyicilere açık bir şekilde sunulmasıyla çağdaş sanat kurumlarının demokratikleşme sağladığı ön görülen paylaşımda bulundukları görülmektedir. Bu yaklaşımlar deneysel, radikal, araştırmacı ve eleştirel kurum yapılarına zemin hazırlanmaktadır. Çünkü kurumlar arşivler aracılığıyla geçmişle yüzleşmekte bazen kurumun kendi geçmişine, bazen de sanat tarihine yönelerek geçmişi eleştirmekte, araştırmakta ve bugün ile ilişkilendirirerek yorumlamaktadır. Bu bakımdan yeni kurumsalcılık kendini kurumsal yapılarda arşiv

aracılığıyla görünür kılabilmektedir. Ancak kurumların kendi kendini eleştirme durumunun ve sanatçı tercihlerinin ne derece şeffaf ve nesnel olduğunu tespit etmek mümkün müdür? Kurumun gerçekleştirdiği sergilerde adı sık anılan sanatçılar bu nesnelliği ortaya koymaktadır. Kuşkusuz, kurumlar belirli sanatçıları, sanat pratiklerini ve olayları gün yüzüne çıkarırken kendi baskın söylemlerini ortaya koymaktadırlar.

Ağırlıklı olarak 2003-2004 yıllarında yapılmaya başlanmış olan özellikle Kuzey ülkeleri ve Doğu Avrupa'daki yeni kurumsalcılık ve çağdaş sanat kurumları arasındaki ilişkiye dair tartışmalar ve etkinlikleri takiben Avrupa merkezli L'Internationale konfederasyonu üyesi altı modern ve çağdaş sanat kurumlarının sergi pratikleri incelediğinde, Avrupa'daki çoğu kurumun bugün kendi etkinliklerinde deneysel, radikal, araştırmacı ve eleştirel oldukları görülmektedir. Çağdaş sanat kurumlarının, yeni kurumsalcılıkla yakınlığını gösteren bu dönüşümler ve tartışmalar beraberinde kanonik sanat tarihinin dışına çıkan söylemleri de desteklemektedir. Her bir kurumun kendi yerel coğrafyasına özgü meseleleri irdelemesiyle ve arka planda kalanları gün yüzüne çıkarmasıyla baskın olan sanat tarihine karşı farklı okumalar gerçekleşmektedir. Bu durum da çağdaş sanatın kendi bünyesinde tuttuğu çoğulcu anlatıyı desteklemektedir.

Genel bir okuma yapacak olursak; 1970'ler sonu ve yoğunluklu olarak 1980'lerde Türkiye sanat ortamında ilk belge kullanımının sanatçılar tarafından sanat pratikleri doğrultusunda tekil çıkışlarla gerçekleştiği görülmektedir (Ek 3). Buna verilebilecek örnekler; Ahmet Öktem'in 1980 yılında yaptığı *Sanat olarak Betik* sergisinde gerçekleştirmiş olduğu *Adsız* isimli çalışması, Canan Beykal'ın 1985 yılında yapmış olduğu *Sekiz Parçalık Bir Bütün*, Serhat Kiraz'ın 1988 yılında *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü* çalışmaları bu durumu yansıtan pratiklerden sadece bir kaçıdır. Sonrasında pek çok sanatçı arşiv niteliği taşıyan belgeleri sanatsal üretimlerinin parçası kılmıştır. Ancak bu sanatçıların, bir grup şeklinde değil bireysel olarak kendi pratiklerinde belgeyi kullanma eğilimleri kavramsal sanatın Türkiye'de gündeme gelmesiyle yakından ilişkilidir. Çünkü 1980 yılı sonrası sanatın malzeme, üslup ve konularında bir serbestlik kabul görmeye başlamıştır.

Disiplinlerarasılığın ön plana çıktığı 1990'larla birlikte yeni kavramlar ve tanımlar gündeme gelmektedir. 1990'larda çağdaş sanat Türkiye'de yükselişe geçmiş ve

sergileme yöntemleri farklılaşmaya başlamıştır. Sanatın diğer disiplinlerle felsefeyle, sosyolojiyle bağının kurulmaya başladığı, küratörlü sergilerin düzenlendiği ve küratör olarak sadece sanat tarihçinin değil sosyoloğun ya da filozofun görünür olmaya başladığı yıllar olmuştur. Bu dönem Türkiye’de sözlü tarih çalışmalarının başladığı yıllardır ve 2000’lerde ivme kazanmıştır. 2000’lerde ulus-kimlik algısı değişmekte, küreselleşme yükselişe geçmektedir.

2000’li yıllar sonrasında varolan yeni yeni kurumlarda hem hafızaya bir yönelim hem de bünyesinde bir arşivleme pratiğine/sanat dokümantasyonuna ilgi söz konusudur. Galerî Baraz (1975), Maçka Sanat Galerisi (1976-2016), Galerî Nev (1984/Ankara-1987/İstanbul), İstanbul Güncel Sanat Projesi ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nde (2001-2010) yürütölmüş küçük ölçekli sanat dokümantasyonu girişimleri bu paralelliğe işaret eder. Dokümantasyona ilgi hem kişisel yönelimlerle ortaya çıkmakta hem de sanat pratiklerine paralel giden bir süreç olarak gerçekleşmektedir. Kurum bünyesinde sanat dokümantasyonunu tetikleyen figürler arasında ise Rabia Çapa, Yahşi Baraz ve Vasıf Kortun’nun kişisel yönelimleri vardır.

İncelenen sanat kurumları, toplumsal hafızayı canlı tutmada büyük bir rol oynamaktadır. Arşivi kullanan sergiler sadece geçmişe yönelik belge sunumlarından ibaret değildir; sundukları belgelerle arkalarında hatırlama ve unutmayı da barındırır ve bu bakımdan topluma ayna tutarak geçmişî tekrar değerlendirmekte ve sorgulamaktadırlar. İstanbul Modern’nin *Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik* sergisinin iki disiplin arasındaki bağlantıyı ortaya koymaya yönelik araştırma temelli “Repertuar” bölümünde ya da SALT’ın *O zamanlar konuşuyorduk* sergisinde 1990’lı yıllarda düzenlenmiş olan *Elli Numara: Anı/Bellek II*, *GAR* ve *Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet* sergilerine yönelik yeniden yorumlamalarda olduğu gibi bu durum görölmektedir.

Sergilerde arşivi kullanım yöntemlerini incelediğimizde ise arşivin kullanımının sanat yapısıyla kurduğu bağ açığa çıkmaktadır. Arşivin sergide değişen pozisyonu sanat yapısı için bir tehdit midir? Bu tez çalışmasında, bu sorunun cevabına yönelik net bir veri yoktur ancak elde edilen bilgiler ışığında bu soruyu cevaplamaya yönelik çalışmalar gerçekleştirilebilir. Arşiv, çağdaş sanat kurumlarının sergilerinde sanat yapısı mertebesine erişebileceği çok yakın bir noktada durmaktadır. Keza, arşivin sanatçıların sanat pratikleri ile varolduğu sergilerde Maçka Sanat Galerisi ve Depo için

de durum farklı değildir. Arşiv zaten başka bir forma dönüşmüş ve sanat yapıtı olarak kendini belli etmektedir. Diğer taraftan Depo, sadece arşiv malzemelerinden oluşan sergi düzenleyerekte arşivi sanat yapıtıyla bir rekabet ortamına sokmamaktadır. Ancak SALT'ın sergi pratiklerinde arşivin konumu sanat yapıtının destekleyici unsur olarak kullanıldığı noktada neye dönüşmektedir? Baskın olan arşiv malzemesi sanat yapıtını yerinden çoktan etmiştir. Bu özellikle, kurumun araştırma temelli arşiv projelerinin görselleştirilmesi için söz konusudur. İstanbul Modern Sanat Müzesi için bu çok mümkün değildir çünkü koleksiyonu destekleyen bir unsur olarak varolan arşivin yeri ve amacı zaten bellidir.

Buradan hareketle, çağdaş sanat kurumlarında arşivin sergi pratiklerinde dört farklı kullanım yöntemi açığa çıkmaktadır (Ek 11). Bunlar;

- Sergide arşivin destekleyici unsur olarak sanat yapıtıyla yer alması,
- Sanat yapıtının arşivin yanında destekleyici unsur olarak yer alması,
- Sadece arşiv temelli sanat pratiklerinin yer alması
- Sadece arşiv malzemelerinin belge olarak yer alması şeklinde özetlenebilmektedir.

Arşiv temelli sergilerin sanat tarihine etkisi sadece hatırlanması gereken olaylar ve kişilerin gün yüzüne çıkarılması üzerinden tespit edilmemektedir; aynı zamanda Türkiye'de kanonlaşmış sanat tarihi yazımının ve klasik Batı sanat tarihi dönemselleştirmesinin dışına çıkılmasına alternatif bir tarih oluşumuna olanak tanınmasıyla da gün yüzüne çıkmaktadır. Batı'nın 19. yüzyıldan beri uygulamaya çalıştığı dönemselleştirme ve buna bağlı olarak zamanın lineer olduğu yanılsaması bugünkü koşullarda çağdaş sanat tarihi yazımı için kuşkusuz geçerli değildir. Türkiye'de bir tarih yazılırken paralelelinde Asya'da ya da Uzak Doğu'da başka tarihler yazılmaktadır. Aynı şekilde sanat alanında bir tarih yazılırken baskın ya da tercih edilen ön plana çıkarılmakta öteki unutulmakta ya da görülmemektedir. Bu bakımdan arşivin ortaya çıkardığı bilgi önem kazanmaktadır. Sergilerde arşivler aracılığıyla sunulan hafıza ve okunan tarih, görülmeyene ya da tercih edilmeyene işaret etmesiyle sanat ortamında yeni kanonlar yaratmaktadır. SALT'tan *İngiltere'den Sevgilerle*, *İsmail Saray* sergisi ya da MSG'deki 40. Yıl Arşiv Sergileri buna örnektir.

Arşiv temelli sergilerin kurumsallaşmayla ilişkisine baktığımızda, Türkiye'deki çağdaş sanat kurumlarının sanat dokümantasyonu ile sergi pratiklerinde arşivi

kullanımının yeni kurumsal faaliyetler için zemin hazırladığı görülmüştür. Bunun arka planını ise Vasıf Kortun, Rabia Çapa, Asena Günel gibi kurumun ilk kuruluşunda yer alan aktörlerin niyetleri söz konusudur. Türkiye’deki araştırmada, görüşme verilerinden elde edilen bilgiler Maçka Sanat Galerisi’nin, İstanbul Modern’in ve Depo’nun yeni kurumsalcılıkla ilgili bilinçli bir yapılanmaya gitmedikleri ancak literatür ve doküman analizi verileri sonucu bu kurumların gerçekleştirmiş oldukları sergilere paralel konuşmalar ve seminerlerle belli bir konuya dair tartışma alanı açtıkları görülmekte; dolayısıyla yeni kurumsal faaliyetler gerçekleştirilmektedir. Bu noktada SALT, incelenen diğer kurumlardan farklılaşmaktadır. Vasıf Kortun ve SALT’ın deneysel kurum yapısında, Kortun’nun Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve onun öncesinde İstanbul Güncel Sanat Projesi mekânında ufak ufak başlatmış olduğu sanatçı dosyalarıyla bellek oluşturma gündemi söz konusudur. Kortun, “Platform ile profesyonel ve yarı profesyonellere açık bir merkez oluşturma niyeti olduğunu ve zaman içinde bunun geliştirildiğini” ifade etmektedir.⁴²⁶ Bunun ardında ise Kortun birtakım modellerin etkili olduğunu söylemektedir. Bu modellerden bazıları *Soros Centers for Contemporary Arts* (Soros Çağdaş Sanat Merkezi), Doğu Avrupa’daki bazı modeller ve bunların arşiv, hafıza ve bellek oluşturma arzuları ya da Kuzey ülkelerindeki yapılanmalar etkili olduğunu belirtmiştir.

SALT’la ilgili olarak şunu da belirtmek gerekmektedir. SALT kurulmadan önce Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003-2004 yılında Helsinki’de KIASMA Çağdaş Sanat Müzesi ile ortaklaşa çalışan Nordik Çağdaş Sanat Enstitüsü (NIFCA) aracılığıyla Jens Hoffman tarafından kürasyonu yapılan bir sergi ve seminerden oluşan ve aynı zamanda pek çok kurumunda katılımcı olduğu “Kurum 2” projesinde katılımcılardan biri olmuştur. Bu etkinlikteki amaç, kurumlar ve onların stratejileri arasındaki farklılıkları aydınlatacak çeşitli kurumsal modelleri araştırmaktır. Sürece dayalı üretim, katılım ve diyalog ön plana çıkmaktadır. SALT, arşivin görselleştirilmesi, açık arşiv ve araştırma faaliyetlerinde bunu gerçekleştirmektedir. Depo ise sanat dokümantasyonu yapmamakta ancak bünyesinde düzenlenen sergilerin formatlarındaki şeffaflık, katılım ve diyalog yeni kurumsal faaliyetlerin içerdiği

⁴²⁶ Vasıf Kortun, İstanbul, 15 Nisan 2019, kişisel görüşme.

deneyselliği barındırmaktadır. Maçka Sanat Galerisi'nin ve İstanbul Modern'in buna benzer kaygıları söz konusu değildir ve bunun sebebi de arşive değil koleksiyona ya da sanat yapıtına odaklanıyor olmalarından ileri gelmektedir.

Tezin kapsamı doğrultusunda Türkiye odağında incelenen kurumlar ve sergiler, pek çok açıdan Avrupa'daki L'Internationale üyesi çağdaş ve modern sanat kurumlarıyla örtüşse de Avrupa'daki kurumların geçirdiği kurumsal eleştiriden eleştiri kurumuna dönüşüm sürecini Türkiye'deki kurumlar tam anlamıyla geçirmemiştir. Bu durum da ayrı bir araştırma konusu olarak incelenebilir. Türkiye'de kurumsallaşmış bir kurum eleştirisinden bahsetmek naif kalmaktadır. Buna en yakın noktada duran ise SALT'tır. Ancak bu dönüşümün olmaması, Türkiye'de zaten sayıca bir elin beş parmağını geçmeyecek çağdaş sanat kurumlarının gerçekleştirmiş oldukları etkinliklerde araştırma ve tartışmayı odaklarına almalarına engel olmamıştır. Avrupa'da kurumsal eleştirinin eleştiri kurumuna dönüşmesini tetikleyen durum kurumun hegemonyasına karşı çıkan sanatçıların sosyal angajmanlı sanat pratikleriyle başlarken, Türkiye'de böyle bir durum gerçekleşmemiş ve kurumlar böyle bir süreçten geçmemiştir. Ancak kurumu eleştiren sanatçı pratikleri mevcuttur.⁴²⁷

Postmodernizmin düşünsel çerçevesinde, kurumların gerçekleştirmiş olduğu arşivle ilgili sergi faaliyetlerine baktığımızda bu sergilerin arşivlerden birtakım belgeleri dekonstruksiyona uğrattığı, birden fazla okumaya maruz bıraktıkları, belgelere yeni anlamlar yükledikleri ve hatta yeni anlamları yeniden yapılandırıdıkları görülmektedir. Arşiv belgelerinin aktif olarak kullanıldığı Van Abbemuseum *Living Archive* sergi serisi, SALT'ta *O zamanlar konuşuyorduk* sergisi ya da Reina Sofia Sanat Müzesinde *Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism* sergisi, kurumlar için, sadece yeni tarih okumaları ya da arşivin görünür olduğu yeni faaliyet alanları değildir; aynı zamanda ele aldıkları belgelerdeki metin ve anlam ilişkisinden yola çıkılarak tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamın tekrardan düşünüldüğü ve yorumlandığı sergilerdir.

⁴²⁷ Kamusal Sanat Laboratuvarının 2012 yılında gerçekleştirdiği *Şekerbank Hes Çalışmalarına Devam Ediyor* çalışması buna örnektir.

Kurumların bünyesinde gerçekleşen arşiv malzemelerinin kullanıldığı sergileri hem kurum hem sanat tarihi için hafıza çalışmaları olarak değerlendirmek mümkündür. Kurumlar, arşivler aracılığıyla hatırlama sürecini sergilerde aktif olarak kullanmakta ve bu sürecin güncel bağlamla ilişkisini ortaya çıkararak ele almaktadırlar. Sanatçılar, bireysel olarak içinde bulundukları toplumsal bağlam üzerinde durma ya da bunu es geçme opsiyonuna sahiptirler. Sergiler ise toplumsal bağlama vurgu yaparak hatırlamayı güçlendirecek nesneler kullanmakta ve bu noktada sanatçıların üretimine yakın bir yerde durmaktadırlar. Bugün Avrupa’da küratörlerin düzenlediği bu sergiler her ne kadar kurumların çoğu tarafından bir sanat pratiği olarak görülme de yapılan görüşmelerde bu durumun güncel bir tartışma konusu olabileceğini açığa çıkarmaktadır ve sergi kapsamında gerçekleştirdikleri faaliyetler irdelendiğinde sanat pratiğine yakın bir yerde durduklarını söylemek mümkündür. Sanat pratiğinin ve serginin birbirilerinden farklılaştıkları nokta, sanat yapıtı kendini ifade edebilir noktada iken sergi, sanat yapıtının görünürlüğü için sunulan bir alandır. Sanat yapıtı kendine işaret ederken, sergiler bir sanat yapıtının etrafında dolaşır ve onu sarmalar. Bu nedenle de arşiv temelli sergiler, sanat yapıtının kendisi kadar dönüştürücü güce sahip olamazlar sadece sanat yapıtından güç alır ve onunla sanat ortamını dönüştürürler.

Çağdaş sanatın ön plana çıkardığı politik ve sosyal angajmanlı sanat pratikleri, Avrupa’daki belli başlı çağdaş sanat kurumlarını dönüştürücü bir itki oluşturmuştur. Bu durum, tez kapsamında incelenmiş sergilerden anlaşılmaktadır. Kamusal alanın ve kurumsal eleştirinin kendine kurum içinde yer bulması ve arşiv temelli sergilerin kurumun parçası olması bir yana resmi yazışmaların sergilerde yer bulması bunun en net göstergesidir. Ancak bu dönüşüm Türkiye’deki sanat kurumlarında gerçekleşmemiş bir durumdur. Zaman zaman kurumlar eleştirel sanat pratiklerine sergilerde yer verselerde ya da arşivle ilintili sergilerde resmi yazışmaları paylaşımlarda Avrupa’daki sanat kurumlarında olduğu kadar şeffaf ve kendini sorgulayan/sorgulatan bir yapıda değildir. Diğer taraftan kurumsal eleştiri Türkiye’de birtakım sanatçılar tarafından belli bir dönem ele alınmış – Serkan Özkaya, Burak Delier gibi- ancak bugünkü sanat kurumlarının yapısal dönüşümlerini Avrupa’daki gibi dönüştürücü itkiye sahip olamamışlardır. Bunun nedenleriyle ilgili ayrıca çalışmalar gerçekleştirilebilir.

Küratöryel pratikler varoluş sürecinden bu yana değişim içindedir. Sanat pratiklerinde malzemenin ve üslubun, anlatım dilinin ve biçiminin değişimi, sınırların genişlemesi ve esnemesi, küratörlüğü de sergi düzenleyicisinden sergiler aracılığıyla söylem oluşturan ve gündem yaratan figürlere dönüştürmüştür. Ancak bu dönüşüm günümüzde de devam etmektedir ve sergilerin- sanat pratiklerinin değişmesiyle farklı açılımlar söz konusu olmaktadır. Arşiv temelli sanat sergileri küratörün görev tanımına yeni bir işlev sunmamaktadır ancak sanat yapıtının aslı ve temsili arasında bir tartışmanın kapılarını aralamaktadır. Bu da değişim değeriyle markalaşmayı gündeme getirmektedir. Müzelerde küratörlerin geleneksel görev tanımı, yeni yapıt alımı, yapıtların korunması ve yapıtları sergilemektir. Üçüncü işlevde “sergileme”nin değişen formunu incelemeyi gerektirmektedir. Sergilemede, biçim ve anlam sürekli değişen amorf bir haldedir. Bu da küratörün sürekli günceli takip ederek, yeni işlevlere ayak uydurması anlamına gelir.

Arşivin sergide kullanımı bir yandan izleyicinin merakına yönelik ihtiyaçlarına cevap verirken diğer taraftan izleyiciyi sanat yapıtının kendisiyle ya da sanat yapıtının kendisi olmadan başka çoğalan anlamlar silsilesinin içine almaktadır. Müzelerden örnek verecek olursak, Van Abbemuseum sergilerinde kullandığı sanat yapıtı, kurum ya da sanatçıyla ilgili resmi belgeler her ne kadar izleyicinin sanat yapıtının arkaplanını merak etme ihtiyacına yönelik bir boşluğu tamamlasa da ya da sanat yapıtının kurumla kurduğu ilişkiyi eleştiriye açık demokratik bir şekilde belgelerle sunsa da üzerine konuşulan sanat yapıtının orada başka belgelerle sunulma hali bizi pek çok noktada sanatsal halenin/auranın yok olmadığı aksine çoğaldığı/arttığı düşüncesi ile başbaşa bırakmaktadır.

Çağdaş sanat tarihine arşiv temelli sergilerin en önemli katkısı kuşkusuz, okunan/yazılan/bilenen tarihi bir merkezden, bir aktörden ya da bir biçimden/formdan bir şey okumak değil karşılaştırmalı tarihte olduğu gibi çoklu okumalar sağlamasıdır. Postmodernizmle de yükselişe geçen çağdaş sanatın pekçok merkezinin olma hali, arşiv temelli sergilerde okunan tarihle sürdürülmekte ve bu sergilerde sunulan arkaplan, görülmeyen, kenarda kalmış ya da okunmayan birtakım bilgiler tek bir düzlemde bir araya getirilmektedir. Bu durumun kübist bir form olarak görülmesi mümkün görünmektedir. Bir hacmin birden fazla ve birbirinden farklı açıdan görülebilecek yüzeylerinin tek bir düzlemde aynı anda görünür/gösterilir olma haliyle benzerlik taşımaktadır.

Türkiye’de arşiv temelli sergiler Avrupa’dakine benzer şekilde yönelim göstermekte ancak geriden takip eder bir biçimde yeni kurumsal faaliyetlere etki etmektedir. Ani ve hızlı değişimler söz konusu değildir fakat SALT arşiv çalışmalarına gösterdiği özenle Türkiye’de çağdaş sanatta hafıza çalışmaları ciddi bir ivme kazanmıştır. Kurumlar araştırmaya yönelmekte, arşivlerin gelişimine ve kaydına verilen özen artmakta, deneyim yeri ve laboratuvar mantığıyla işlev göstermeye açık hale gelmektedirler. Bu bakımdan da arşiv temelli sergilerin çağdaş sanat tarihine etkisi, merkezlessiz, eşitlikçi, çeşitlilik barındıran, eklektik ve dönemsiz bir okuma sağlamış olmasıdır.

Bu tezin alana katkısı, tek bir disiplin üzerinden gerçekleşmemektedir. Çağdaş sanatın yanı sıra hafıza ve sözlü tarih çalışmalarını, arşiv bilimini ve kültürel çalışmalar alanını da zenginleştirmektedir. Çağdaş sanat, içinde barındırdığı farklı medyumların birlikteliğiyle disiplinlerarası bir yaklaşım sunmakta ve dolayısıyla karşılaşılan arşiv malzemesi çeşitlilik barındırmaktadır. Hem arşiv çalışmalarına hem de çağdaş sanat ortamına yönelik veriler sunulmuş olan tezde, hafıza çalışmalarının alana etkisi de sunulmaktadır. Konuyla ilgili Avrupa merkezli literatürün yaygınlığı ve buna karşın Türkiye’deki literatür eksikliği nedeniyle bu çalışmanın alandaki araştırmacılara kaynaklık ederek fayda sağlayacağı ön görülmekte ve akademik yönden üzerine düşünülmemiş bir alanı tartışmaya açmaktadır. Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının sergi pratiklerinde arşiv ve hafıza kullanımına yönelik gerçekleştirilmiş bu çalışma, Türkiye’de konuyla ilgili literatürün genişlemesi için önem arz etmektedir. Gelecekte bir gün sanat tarihçileri, sanatçılar, araştırmacılar, küratörler ve sanat alanında çalışanlar için arşivlerin ve buna yönelik çalışmaların bir kaynak olabileceği ve geçmişe yönelik toplumsal ve kültürel hafızayı koruyacağı göz önünde bulundurularak sanat kurumlarının arşivleme pratikleri geliştirilmelidir. Çağdaş sanat alanında geçmişi taşıyan sergilerin düzenlenmeye devam edilmesiyle bu geçmişe yönelik hafızanın güçlendirilmesi de gerekmektedir. Bu sergilerde tarafsız ve şeffaf olunmasına dikkat edilmesi ve kültürel çeşitliliğin göz önüne alınması, gelecek nesillere geçmişin aktarımı açısından nesnel veriler sunabilir.

Yeni kurumsalcılığın gereklilikleri dikkate alınarak Türkiye’deki çeşitli sanat kurumlarında çağdaş sanat arşivleri oluşturulmaya ve arttırılmaya devam edilebilir, kurumlar kendilerini sorgulamaya açık hale gelebilir ve arka planda kalan figür ve olayları ortaya çıkaran eleştirel ve tartışma ortamı sağlayan sergiler gerçekleştirilebilir.

Bunların yanı sıra geleceğe yönelik çalışmalar için çağdaş sanat alanında arşivin dijitalleşmesi ve sanat yapıtının arşiv malzemesi karşısındaki konumu ayrıca inceleme konuları olabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adami, Tom, Hunt, Martha. "Reconciliation in Regions Affected by Armed Conflict: The Role of Archives". **Better Off Forgetting? Essays on Archives, Public Policy, and Collective Memory**. ed. Cheryl Avery, Mona Holmlund. Toronto: Toronto University Press, 2010: 195-214.
- Adorno, Theodor W. **Prisms**. çev. Samuel Weber, Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1981.
- Akay, Ali. "Ali Akay: 6 Kasım 2006". **90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk**. ed. Levent Çalıkoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006: 17-48.
- Akay, Ali. "Bellek Üzerine". **Anı/Bellek Sergi Kataloğu**. ed. Vasıf Kortun. İstanbul: Mas, 1993.
- Akay, Ali. "Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet". **O zamanlar konuşuyorduk**. ed. Sezin Romi. İstanbul: SALT, 2013: 85-90.
- Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective". **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**. ed. Robert E. Goodin, Charles Tilly. New York: Oxford University Press, 2006: 210-211.
- Assmann, Jan. **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**. İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- Atakan, Nancy. **Arayışlar**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, 1998.
- Baudelaire, Charles. "The Salon of 1846". **The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire**. ed. Jonathan Mayne. Garden City: NY, Doubleday Anchor Books, 1956: 38-130.
- Bellekten Modernliğe: İslam Dünyasından Yeni Yapıtlar**. ed. Hasan-Uddin Khan, Beral Madra. 2. Bs. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 1998.
- Barker, Emma. "Introduction". **Contemporary Cultures of Display**. ed. Emma Barker. New Haven and London: Yale University Press, 1999: 8-23.
- Bell, Stephen. "Institutionalism: Old and New". **Government, Politics, Power and Policy in Australia**. ed. John Summers. 7. Bs. NWW Australia: Pearson Education, 2002.

- Benjamin, Walter. **Teknik Olarak Yeniden- Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**. çev. Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2015.
- Binark, İsmet. **Arşiv ve Arşivcilik Bilgileri**. Ankara: Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı, 1980.
- Bishop, Claire. **Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?** London: Koenig Books, 2013.
- Bloch, David. "Ancient and Medieval Theories". **Sourcebook for the History of the Philosophy of Mind: Philosophical Psychology from Plato to Kant**. ed. Knuuttila, Simo & Juha Sihvola. Dordrecht: Springer, 2014: 205–221.
- Blocker, Jane. **Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Boynudelik, Zerrin İren. "Nilgün Özyayten Dönemindeki AKM Sergi Salonları: Bir Deneme Değerlendirmesi". **Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özyayten Kitabı**. ed. Sezin Romi. İstanbul: SALT, 2013: 16-30.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. 3. bs. İstanbul: İletişim, 2004.
- Bydler, Charlotte. **The Global Artworld, Inc.- Figura Nova Series 32**. Stockholm, Sweden: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.
- Craven, Louise. "From Archivist's Cardigan to the Very Dead Sheep: What are Archives? What are Archivists? What do they do?". **What are Archives? Cultural and Theoretical Perspectives: A Reader**. New York: Ashgate, 2008: 7-31.
- Çalıkoglu, Levent. "90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk". **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, haz. Levent Çalıkoglu. İstanbul: YKY, 2008: 7-16.
- Çok Sesli: Türkiye'de Görsel Sanatlar ve Müzik**. ed. N. Can Kantarcı. İstanbul: İstanbul Modern, 2014.
- Derrida, Jacques. **Archive Fever: A Freudian Impression**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Descartes, Rene. **Akın Yönetimi için Kurallar**. çev. Engin Sunar. 3. Bs. İstanbul: Say, 2016.
- DiMaggio, Paul J. and Walter W. Powell, "Introduction", **The New Institutionalism in Organizational Analysis**. ed. Walter W. Powell, Paul J. DiMaggio. Chicago: University of Chicago Press, 1991: 1-38.
- Duncan, Carol, Alan Wallach. "Evrensel Müze". **Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**. çev. Renan Akman. İstanbul: İletişim, 2012.
- Eastwood, Terence M. "Reflections on the Development of Archives in Canada and Australia". **Archival Documents: Providing Accountability Through Recordkeeping**. ed. Sue McKemmish, Frank Upward. Melbourne: Ancora Press,

- 1993 (Aktaran: Terry Cook, “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts”. **Archival Science**, 1 (2001): 3-24).
- Enwezor, Okwui. **Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art**. New York: International Centre for Photography, 2008.
- Erdemci, Fulya. “Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek”. **Modern ve Ötesi 1950-2000**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2007.
- Erll, Astrid. “The Invention of Cultural Memory: A Short History of Memory Studies”. **Memory in Culture**. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Foster, Hal. **Tasarım ve Suç**. İstanbul: İletişim, 2004.
- Foucault, Michel. **Bilginin Arkeolojisi**. çev. Veli Urhan. İstanbul: Birey Yayıncılık, 1999.
- _____. “The Historical a priori and the Archive”, **The Archives: Documents of Contemporary Art**. ed. Charles Merewether. London: Whitechapel and MIT Press, 2006: 26-30.
- _____. **History of Madness**. çev. Jonathan Murphy. New York: Routledge, 2006.
- _____. **Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason**. New York: Vintage Books, 1965.
- _____. **The Archaeology of Knowledge**. New York: Harper Books, 1976.
- _____. **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences**. New York: Routledge, 2002.
- Germaner, Semra. **Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. Modern ve Ötesi 1950- 2000**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2007.
- Gibbons, Joan. **Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance**. London and New York: I. B. Tauris, 2007.
- Groys, Boris. **Sanatın Gücü**. çev. F. Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.
- Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi**. İstanbul: Yenilik Basımevi, 1989.
- Günümüz Sanatçıları 11. İstanbul Sergileri**. haz. Belkıs Mutlu ve Özdemir Altan. İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 1990.
- Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi**. İstanbul: Asır Matbaacılık Ltd. Şti., 1991.
- Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı** (İstanbul: DEPO, 2014).

- Haskell, Francis. **History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past.** New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Huyssen, Andreas. **Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia.** New York: Routledge, 1994.
- Jenkinson, Hilary. **A Manual of Archive Administration.** London: Lund, Humphries & Co, 1937.
- Kaya Okan, Berna. “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri”. **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** c. 33. s. 2 (2012): 31-32.
- Keskin, Necat. “Bellek Mekanları Olarak Kent Müzeleri ve Diyarbakır Örneği”. **Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar.** İstanbul: KÜY, 2017: 155-161.
- Kortun, Vasıf. “Bugün, Bu Gün Başlamadı”. **Mütevazi Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı,** ed. Sezin Romi. İstanbul: SALT, 2013.
- Kortun, Vasıf. **Elli Numara: Anı/Bellek 2 Sergi Kataloğu.** ed. Vasıf Kortun. İstanbul: Mas, 1993.
- Köksal, Aykut. “Türkiye’de Çağdaş Sanat”. **Bilanço’ 98: Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri** ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Türkiye İş Bankası/Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1999.
- Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015.** ed. Halil Altındere, Süreyya Evren. Berlin: Revolver Yayınları, 2015.
- Martinez, Rosa. **5. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu.** İstanbul: İKSV, 1997.
- Le Goff, Jacques. **History and Memory.** çev. Steven Rendall, Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992.
- Lefebvre, Henry. **The Production of Space.** çev. D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Liman.** ed. N. Can Kantarcı. İstanbul: İstanbul Modern, 2017.
- Lost in the Archives.** ed. Rebecca Comay. Toronto: Alphabet City Media, 2002.
- Halbwachs, Maurice. **On Collective Memory,** Trans. Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Madra, Beral. **Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi.** İstanbul, Karşı Sanat Çalışmaları, 2005.
- McShine, Kynaston. **The Museum as Muse: Artists Reflect.** New York: Museum of Modern Art, 1999.
- Memory: Interdisciplinary Approaches.** ed. Paul R. Solomon, George R. Goethals, Colleen M. Kelley, B. R. Stephens. New York: Springer-Verlag, 1989.

- Merewether, Charles. "Introduction: Art and the Archive". **The Archives: Documents of Contemporary Art**. ed. Charles Merewether. London and Cambridge: Whitechapel and The Mit Press, 2006: 10-18.
- Meyer, James. **What Happened to Institutional Critique?** New York: American Fine Arts Co. and Paulo Cooper Gallery, 1993.
- Middleton, David. Steven D. Brown. "Memory and Space in the Work of Maurice Halbwachs". **Cultural Memories: The Geographical Point of View**. ed. Peter Meusburger, Michael Heffernan, Edgar Wunder. New York: Springer, 2011: 29-50.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. **Testimony- Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History**. New York and London: Routledge, 1992 (Aktaran: Neyzi, Leyla. "Türkiye'de Hafıza Çalışmaları". Anıtlar, Müzeler ve Anıma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi. 17-18 Aralık 2011, İstanbul).
- Fidan, Mürteza ve Hakan Onur. "Genç Etkinlik 1'de Düşlenen- Genç Etkinlik Sınırlar ve Ötesi". Haz. Didem Dayı ve Mine Pektaş. İstanbul: 1996, 6 (Aktaran: Pelvanoğlu, Burcu. "1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler". Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009).
- Neoliberalism: National and Regional Experiments with Global Ideas**. ed. Ravi K. Roy, Arthur T. Denzau, Thomas D. Willett. London UK: Routledge, 2007.
- Neyzi, Leyla. **Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik**. İstanbul: İletişim, 2004.
- Öteki- Çağdaş Sanat Sergisi Kataloğu**. haz. Nilüfer Ergin. İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1996.
- Passerini, Luisa. **Fascism in Popular Memory- The Cultural Experience of the Turin Working Class**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 (Aktaran: Neyzi, Leyla. "Türkiye'de Hafıza Çalışmaları", Anıtlar, Müzeler ve Anıma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi. 17-18 Aralık 2011, İstanbul).
- Spear, Norman E., David C. Riccio. **Memory: Phenomena and Principles**. US: Allyn and Bacon, 1994.
- Spieker, Sven. **The Big Archive: Art from Bureaucracy**. Cambridge: Massachusetts, MIT Press, 2008.
- Steyerl, Hito. "The Institution of Critique". **Art and Contemporary Critical Practice- Reinventing Institutional Critique**, ed. Gerald Raunig, Gene Ray. London: Man Fly, 2009: 13-21.
- The Global Contemporary and The Rise of New Art Worlds**. ed. Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2013.
- Terdiman, Richard. **Present Past: Modernity and the Memory Crisis**. New York: Cornell University Press, 1993.

Tunçel, Ahu. “Tarihi Yazmak: Unutturmak ya da Unutturmamak”. **Bir Varmış Bir Yokmuş: Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar**. der. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu. İstanbul: KÜY, 2017: 21-25.

Voorhies, James. **Exact Imagination**. Columbus: College of Art and Design, 2008.

_____. **Beyond Objecthood: The Exhibition as a Critical Form Since 1968**. Cambridge: The MIT Press, 2017.

Yıldız, Esra. “Giriş”. **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat-Yeni Açılımlar**, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008: 20-21.

Yılmaz, Ayşe Nahide. **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset**. Ankara: Ütopya, 2015.

Yiğenoğlu, Çetin. **Metelikten Medyaya**. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1996.

Makaleler

Allyn, Nancy, Shawn Aubitz, Gail F. Stern. “Using Archival Materials Effectively in Museum Exhibitions”. **American Archivist**. 50 (1987): 402-404.

Arantes, Priscila. “Memories of The Future: The Use of Archive Material in Contemporary Art”. **Art Research Journal**. c. 1. s. 1 (2014): 107.

_____. “Contemporary Art, the Archive and Curatorship: Possible Dialogues”. **Curator The Museum Journal**. c. 61. s. 3 (2018): 451.

Bastian, Jeannette. “Flowers for Homestead: A Case Study in Archives and Collective Memory”. **The American Archivist**. c. 72 (2009): 253-257.

Baudelaire, Charles. “The Salon of 1846”. **The Mirror of Art: Critical Studies of Charles Baudelaire**. ed. Jonathan Mayne. Garden City: NY, Doubleday Anchor Books, 1956 (Aktaran: Foster, Hal. “Archives of Modern Art”. **October**. s. 99 (2002): 81-95).

Berger, Christian, Jessica Santone. “Documentation as Art Practice in the 1960s”. **Visual Resources**. c. 32. s. 3-4 (2016): 201-209.

Breakell, Sue. “Archival Practices and the Practice of Archives in the Visual Arts”. **Archives & Records**. c. 36. S. 1 (2015): 1-5.

Burnham, W. H. “Memory, Historically and Experiment – Ally Considered. I. An Historical Sketch of the Older Conceptions of Memory”. **The American Journal of Psychology**. c. 2. s. 1 (1888): 39-40.

Cook, Terry. “Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts”. **Archival Science**. 1 (2001): 3-24.

Crookham, Alan. “Curatorial Constructs: Archives in Fine Art Exhibitions”. **Archives and Records**. c. 36. s. 1 (2015): 18-25.

- Çörekçioğlu, Hakan. "Kant ve Benjamin'de Şiddetin Tarihi ve Hatırlama". **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**. 13 (2012): 5.
- Demir, Vesime İtir, Saliha Nesli Gül. "Kurumsal Eleştiri Üzerine Notlar". **Rh+ Sanart Dergisi**. 119 (2016): 48-52.
- Derrida, Jacques, Eric Prenowitz. "Archive Fever: A Freudian Impression". **Diacritics**. c. 25, s. 2 (1995): 9-63.
- Doherty, Claire. "The Institution is dead! Long Live the Institution! Contemporary Art and New Institutionalism". **Engage**. 15 (2004): 6-13.
- Dupont, Christian. "Libraries, Archives, and Museums in the Twenty-First Century: Intersecting Missions, Converging Futures?". **A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage**. c. 8, s. 1 (2007): 13-19.
- Earlie, Paul. "Derrida's Archive Fever: From Debt to Inheritance". **Paragraph**. c. 38, s. 3 (2015): 312.
- Eastwood, Terry. "What is Archival Theory? and Why is it important?". **Archivaria**. 37 (1994): 122-130.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". **October**. 110 (2004): 3-22.
- _____. "The Archive of Modern Art". **October**. 99 (2002): 81-95.
- _____. "The Archive without Museums". **October**. 77 (1996): 109.
- Foster, John Fagg. "The Papers of J. Fagg Foster". **Journal of Economic**. c. 15, s. 4 (1981): 852-856.
- Foucault, Michel. "The Archeology of Knowledge". **Social Science Information**. c. 9, s. 1 (1970): 175-185.
- Gültekin, Gönül. "I. Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali". **Sanat Çevresi**. 92 (1986): 6-7.
- Haacke, Hans. "On Social Grease". **Art Journal**. c. 42, s. 2 (1982): 137-143.
- Hall, Peter, Rosemary C. R. Taylor. "Political Science and Three New Institutionalisms". **Political Studies**. 44 (1996): 936-957.
- Hodgson, Geoffrey M. "What are Institutions?". **Journal of Economic**. 1 (2006): 1-25.
- Howgego, James L. "Archivist and Art Historian". **Journal of the Society of Archivists**. c. 2, s. 8 (1963): 369-372.
- Jolly, Martyn. "Big Archives and and Small Collections: Remarks on the Archival Mode in Contemporary Australian Art and Visual Culture". **Public History Review**. 21 (2014): 60-80.

- Julião, Ricardo, Roberto Lo Presti, Dominik Perler, Philip van der Eijk. "Mapping Memory. Theories in Ancient, Medieval and Early Modern Philosophy and Medicine". **Journal of Ancient Studies**. 6 (2016): 678-702.
- Kansteiner, Wulf. "Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies". **History and Theory**. c. 41. s. 2 (2002): 179-197.
- Keightley, Emily. "Remembering Research: Memory and Methodology in the Social Sciences". **International Journal of Social Research Methodology**. c. 13. s. 1 (2008): 55-70.
- Kennedy, Rosanne, Susannah Radstone. "Memory up close: Memory studies in Australia". **Memory Studies**. c. 6. s. 3 (2013): 237-244.
- Ketelaar, Eric. "Being Digital in People's Archives". **Archives & Manuscripts**. c. 32, s. 2 (2003): 8-22.
- Klein, Kerwin Lee. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse". **Representations**. 69 (2000): 127-150.
- Kolb, Lucie, Gabriel Flückiger. "New Institutionalism Revisited". **Oncurating**. 21 (2014): 6-17.
- Madra, Beral. "13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış". **Sanat Çevresi**. 81 (1985).
- Madra, Beral ve Sarkis. "Sarkis: Yaşamdaki Sertliğe Cevap Vermezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur". **Arredamento Dergisi**. 1 (1991): 100-106.
- Manoff, Marlene. "Theories of the Archive from Across the Disciplines". **Libraries and the Academy**. c. 4. s. 1 (2004): 9-25.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire". **Representations**. 26 (1989): 7-24.
- Pontusson, Jonas. "From Comparative Public Policy to Political Economy: Putting Political Institutions in their Place and Taking Interests Seriously". **Comparative Political Studies**. 28 (1995): 117-147.
- Schmidt, Laura. "Using Archives: A Guide to Effective Research". **Society of American Archivist**. (2011): 1-13.
- Shepherd, Elizabeth. "Archival Science". **Encyclopedia of Library and Information Sciences**. 3. Bs. Boca Raton, FL and London: CRC Press, (2010): 190.
- Shwartz, Joan M., Terry Cook. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". **Archival Science**. 2 (2002): 1-19.
- Simon, Cheryl. "Introduction: Following the Archival Turn". **Visual Resources**. 18 (2002): 101-107.

- Sönmez, Necmi. "6. İstanbul Bienali: Paolo Colombo'nun Romantik Cümleleri". **Arredamento Mimarlık**. c. 100. s. 19 (1999): 118-124
- Stoler, Ann Laura. "Colonial Archives and The Arts of Governance". **Archival Science**. c. 2. s. 1-2 (2002): 87-109.
- Stoler, Ann. "Colonial Archives and the Arts of Governance". **Archival Science**. c. 2. s. 1-2 (2002): 87-109.
- Tang, Jeannine. "Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Münster". **Theory, Culture, and Society**. c. 24. s. 7-8 (2007): 247-260.
- _____. "Future Circulations: On the Work of Hans Haacke and Maria Eichhorn". **Getty Research Institute** (2013): 173-196.
- Topazio, Virgil W. and Gita May. "Diderot's Art Criticism: A Controversy". **American Association of Teachers of French**. 37, 1, (1963): 3-21.
- Tyson, John A. "Institutional Critique Goes Global: Hans Haacke and the Large-Scale". **The "New Institutions" Graduate Student Conference, 7 April 2012**. San Diego: UC San Diego: 1-18.
- Urhan, Veli. "Michel Foucault ve Bilgi/İktidar İlişkisinin Soykütüğü". **Kaygı-Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**. 9 (2007): 99-118.
- Woodward, Michelle L. "Creating Memory and History: The Role of Archival Practices in Lebanon and Palestine". **Photographies**. c. 2. s. 1 (2009): 21-35.
- Yıldırım, Özgen. "Görüntü Düzlemi: Serhat Kiraz Sergisi". **Bosphorus Art Newspaper**. 114 (2016).
- Zapperi, Giovanna. "Woman's Reappearance: Rethinking the Archive in Contemporary Art-Feminist Perspective". **Feminist Review**. 105 (2013): 21-47.
- Tezler**
- Bek Arat, Güler. "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Arıkan, Zeynep. "Türkiye'de 1990'lı Yıllarda Çağdaş Sanatta Eleştirel Yaklaşımlar". Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Kurç, Hadiye Begüm. "Sanat Arşivleri için İletişim ve Stratejik Plan Çalışması Zeynep Rona Sanat Arşivi Örneği". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Kantürk, Borge. "Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri". Sanatta Yeterlilik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2011.

- Bobaroğlu, Behiye. “Türkiye Plastik Sanatlar ve Sanatçılar Arşivi’nin YTÜ Bünyesinde Kurumsallaşması Proje Önerisi”. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Bekem, Behiye. “Türkiye’de Görsel Sanat Kaynaklarının Arşivlenmesi için Model Çalışması”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, 2011.
- Romi, Sezin. “Üretici Sürecin Kanıtı Olarak Sanatçı Arşivi: Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi’nin Değerlendirilmesi”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Akfindık Karabulut, Songül. “Türkiye’de Plastik Sanatların Sergilendiği Galerilerdeki Arşiv Hizmetleri: Galeri Nev Örneği”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Burger, Christine. “Exhibiting the Artist Archive. Dealing with the Remnants of an Artist’s Life”. Yüksek Lisans Tezi. Leiden Üniversitesi Sanat ve Kültür Yüksek Lisans Programı, 2014.
- Erken, Mehmet. “Türkiye’de Yayıncılık Alanının Dönüşümü”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Furness, Amy Louise. “Towards a Definition of Visual Artist’s Archives: Vera Frenkel’s Archives as a Case Study”. Doktora Tezi. Toronto Üniversitesi- Bilgi Fakültesi, 2012.
- Gordon, Heather Marie. “Archival Exhibitions: Purposes and Principles”. Yüksek Lisans Tezi. British Columbia Üniversitesi Arşiv Çalışmaları Yüksek Lisans, 1994.
- Olsson, Lars. “Archive of Fear and Love: On the Discourse of History, Memory and Nostalgia in Contemporary Art”. Göteborg Üniversitesi Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programı, 2010.
- Pelvanoğlu, Burcu. “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler”. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Yiakoumaki, Nayia. “Curating Archives, Archiving Curating”. Doktora Tezi. Londra Üniversitesi Güzel Sanatlar Doktora Programı, 2009.

Elektronik Kaynaklar

- “About the Mnemosyne Atlas”. Cornell University Library.
<https://warburg.library.cornell.edu/about> [15.12.2018].
- “Academy of Art”. Encyclopaedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/academy-of-art> [10.08.2018].
- “Ahmet Öktem’in “Sanat Olarak Betik” Sergisinde Sergilenen Çalışması”. Salt Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51175> [10.12.2018].

- “Ahmet Öktem”. SALT Araştırma. <https://www.archives.saltresearch.org> [10.10.2016].
- “Akram Zaatarı”. SALT. <http://saltonline.org/en/975> [15.02.2018].
- “Alexander Gottlieb Baumgarten”. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Gottlieb-Baumgarten#ref893187> [10.04.2019].
- “Alparslan Baloglu”. Sanal Müze. <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC01.htm> [01.11.2016].
- “AMARCORD. Fragments Of Memory From The Historical Archives Of La Biennale. Exhibition From The Collections Of ASAC – Historical Archives Of Contemporary Arts Of La Biennale Di Venezia”. Bienal Foundation. <http://www.biennialfoundation.org/2013/05/amarcord-fragments-of-memory-from-the-historical-archives-of-la-biennale-exhibition-from-the-collections-of-asac-historical-archives-of-contemporary-arts-of-la-biennale-di-venezia/> [15.06.2018].
- “Anı/Bellek Sergileri: Anı/Bellek Sergileri Fikri Nasıl Oluştı? Anı/Bellek Sergilerinin Konusu Kimdir, Nedir?”. SALT Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9727> [02.02.2019].
- “Archaeology”. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/science/archaeology> [10.12.2018].
- “Archive Gallery”. Tate. <https://www.Tate.org.uk/visit/Tate-britain/archive-gallery> [15.02.2019].
- “Archive” English Oxford Living Dictionaries. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/archive> [15.11.2018].
- “Archive”. Cambridge Dictionary. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/turkish/archive_1 [21.01.2018].
- “Archive”. Collins English Dictionary. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/archive> [25.01.2018].
- “Arşiv”. Karşı Sanat Çalışmaları. http://www.karsi.com/sergiler_arsiv.php [10.05.2019].
- “Archive Dreaming”. SALT Araştırma. saltonline.org/en/1627 [10.04.2019].
- “Archives Exhibitions”. MoMA. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibitions> [15.02.2018].
- “Archives of Contemporary Art in Belgium”. Royal Museums of Fine Arts of Belgium. <https://www.fine-arts-museum.be/en/research/archives-of-contemporary-art-in-belgium> [10.12.2018].

- “Arşiv”. Türk Dil Kurumu.
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1fd34aa04138.17971903 [27.01.2018].
- “Art and the Institution”. Artsy for Education.
<https://www.artsy.net/article/theartgenomeproject-art-and-the-institution> [20.11.2018].
- “Avant-Garde”. Tate. <https://www.Tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde> [15.05.2018].
- “Bienal Tarihçe”. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [10.06.2018].
- “Bellek”. Güncel Türkçe Sözlük. <http://www.tdk.gov.tr> [10.07.2018].
- “Canan Beykal”. SALT Araştırma.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40388> [15.03.2019].
- “Canan Beykal”. Sanal Müze. <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC02.htm> [10.10.2016].
- “Collections of Digitised Archive Items”. Tate.
<https://www.Tate.org.uk/art/archive/collections> [11.10.2018].
- “Desacuerdos”. MACBA Exhibition. <https://www.macba.cat/en/exhibition-desacuerdos> [20.09.2018].
- “Directory of Biennials”. Biennial Foundation.
<http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/> [10.02.2019].
- “Documenta”. Biennial Foundation.
<http://www.biennialfoundation.org/biennials/documenta/> [10.02.2019].
- “Documenta 13”. Gerd Ludwig Photography.
<https://www.gerdludwig.com/stories/documenta13> [15.02.2019].
- “Documenta IX”.
Documenta. https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix [10.02.2019].
- “Duvar Resminden Korkuyorlar”. SALT. <http://saltonline.org/en/471> [10.05.2018].
- “El Lissitzky’s “Cabinet of Abstraction”. SOCKS, <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/> [10.09.2018].
- “Emre Zeytinoğlu”. SALT Araştırma. Türkiye’de Sergi Arşivi,
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8747> [08.02.2019].
- “Fons Joan Brossa”. Archive. <https://www.macba.cat/en/fons-joan-brossa> [15.01.2018].

- “Foto-Galatasaray”. SALT Online. <http://saltonline.org/tr/90/foto-galatasaray?q=ar%C5%9Fiv> [01.09.2016].
- “From England with Love, İsmail Saray”. SALT. saltonline.org/en/899 [15.02.2018].
- “From England with Love, İsmail Saray”. SALT Galata. <https://saltonline.org/en/899/from-england-with-love-ismail-saray%20and%20http://saltonline.org/en/1774/salttan-yeni-kitap-ismail-saray?agenda> [15.08.2018].
- “From England with Love, İsmail Saray”. SALT Research and Programs. <https://www.flickr.com/photos/saltresearchandprograms/sets/72157648149690451/with/15388782765/> [10.04.2018].
- “Galeri Baraz”. Galeri Baraz. <http://www.galeribaraz.com/hakkimizda/galeri-baraz/> [10.03.2019].
- “Galeri Nev’de Yeni Sergi: Arşiv: 1987-2018”. Kültür Unlimited. <https://kulturlimited.com/2019/03/26/galeri-nevde-yeni-sergiars%CC%A7i%CC%87v-1987-2018/> [10.04.2019].
- “Geçmiş Sergiler”. ANAMED. Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi. <https://anamed.ku.edu.tr/en/gecmis-sergiler> [20.09.2017].
- “Goshka Macuga”. Frieze. <https://frieze.com/article/goshka-macuga-1> [10.01.2019].
- “Gülsün Karamustafa”. SALT Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190354> [14.03.2019].
- “Hans Haacke”. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/147055> [10.03.2018].
- “Hans Peter Feldmann”. 303 Gallery. <https://www.303gallery.com/public-exhibitions/hans-peter-feldmann10?view=slider#6> [10.02. 2019].
- “Historical Archives of Contemporary Arts”. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/asac> [10.02.2019].
- “How did we get here”. SALT. saltonline.org/en/1201/ [10.04.2019].
- “How the Art World Caught Archive Fever”. ArtSpace. 2014. https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the_art_worlds_love_affair_with_archives-51976 [13.11.2018].
- “ICC- Internationaal Cultureel Centrum”. M HKA. <https://www.muhka.be/collections/subcollections/343-at-the-time-of-the-international-cultural-centre-icc-in-antwerp> [15.06.2018].
- “ICOM Statutes”. International Council of Museums. 2017. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf [20.03.2019].

- “Institutional Critique”. Tate. <https://www.Tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> [10.01.2019].
- “International Conference: Archives and Exhibitions”. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/asac/activities/international-conference-archives-and-exhibitions> [10.02.2019].
- “Interrupted Histories”. Artpool. http://www.artpool.hu/2006/Ljubljana_e.html [10.06.2018].
- “Introduction to Archives”. King’s College. <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/introduction-archives/definition/repositories.html> [10.11.2018].
- “It was a time of conversation”. SALT. <https://www.flickr.com/photos/saltresearchandprograms/sets/72157643423899384> [10.08.2018].
- “İz Öztat- İZ”. Maçka Sanat Galerisi. <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/z-oeztat-tr/> [15.03.2019].
- “KIASMA: Institution 2”. Witte de With. https://www.wdw.nl/en/our_program/exhibitions/kiasma_institution_2 [20.01.2019].
- “Koridor Gönderi-Yapıt 1988-1995”. Fütüristika. <http://www.futuristika.org/koridor-gonderi-yapit-1988-1995/> [10.11.2018].
- “Kültür ve Sanat”. Koç. <https://www.koc.com.tr/tr-tr/surdurulebilirlik/toplumsal-gelisim/kultur-ve-sanat> [15.03.2019].
- “Küratöre Karşı Eylem”. Radikal. <http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlere-karsi-eylem-732605/> [10.03.2019].
- “Mike Bode- Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey”. Depo. <http://www.depoistanbul.net/event/turkiye-hakkinda-bildigim-2-ya-da-3-sey/> [05.04.2019].
- “L’Internationale, The Uses of Art”. Salt Online. <https://saltonline.org/tr/534/linternationale?tag=45> [10.07.2018].
- “Living Archive”. Van Abbe Museum. <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/living-archive/> [15.08.2018].
- “Lost Shadows”. SALT. saltonline.org/en/1193 [10.04.2019].
- “Mektep Meydan Galatasaray”. Pera Müzesi. <https://www.peramuzesi.org.tr/Sergi/Mektep-Meydan-Galatasaray-/228> [30.06.2019].

- “Mixed Media Archives and Contemporary Art History Conference”.
<https://www.aaa.si.edu/news/call-for-proposals-for-symposium-on-mixed-media-archives-and-contemporary-art-history> [15.07.2018].
- “Mnemosyne”. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/topic/Mnemosyne> [15.12.2018].
- “M HKA Ensembles”. M HKA. http://ensembles.mhka.be/events/5-ensembles-25-jaar-m-hka?locale=de_ [10.06.2018].
- “NGA Images”. National Gallery of Art.
https://images.nga.gov/en/page/show_home_page.html [11.10.2018].
- “Not Yet. On the Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism”.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/not-yet-on-the-reinvention-of-documentary> [10.07.2018].
- “O zamanlar konuşuyorduk”. SALT Araştırma. <http://saltonline.org/en/236/o-zamanlar-konusuyorduk-it-was-a-time-of-conversation?tag=17> [15.02.2018].
- “Online Library Catalogue”. Archives.
<https://vanabbemuseum.nl/en/research/resources/archives/> [15.04.2018].
- “Opening of the United Nations War Crimes Commission Archive at the Wiener Library”. Ehri. <https://www.ehri-project.eu/opening-united-nations-war-crimes-commission-archive-wiener-library> [10.10.2018].
- “Over 16.000 Sound Effects Made Available For Free From BBC Library”.
Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/bbc-library-sound-effects-available-free-search-a8319586.html> [10.10.2018].
- “Panel 79”. Minemosyne Atlas. <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79> [15.12.2018].
- “Patrizia Bach – Arşiv İşleri”. Depo. <http://www.depoistanbul.net/event/patrizia-bach-arsiv-isleri/> [10.02.2019].
- “Play Van Abbe”. Van Abbe Museum.
<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/play-van-abbe/> [10.04.2018].
- “Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri”. DijitalSSM.
<http://www.digitalssm.org/> [20.03.2019].
- “SALT Araştırma”. Salt Araştırma.
http://saltresearch.org/primo_library/libweb/static_htmls/salt/info_about_en_US.jsp [10.08.2018].
- “Sanat Tanımı Topluluğu’nun Tarihi”. Sanat Tanımı Topluluğu.
<https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> [10.09.2018].

- “Selda Asal- Arşiv”. SALT Araştırma.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38552> [10.02.2019].
- “Serhat Kiraz”. SALT Araştırma.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40386> [1.12.2016].
- “Serhat Kiraz”. Sanal Müze. <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/ABC06.htm>
[10.11.2016].
- “Sözlü Tarih”. Sabancı Üniversitesi. <http://myweb.sabanciuniv.edu/sozlutarih/en/>
[15.12.2018].
- “The Harvard University Archives”. Harvard Library.
<https://emeritus.library.harvard.edu/university-archives> [20.12.2018].
- “The Man Who Never Threw Anything Away”. Ilya ve Emilia Kabakov (The Garbage Man). <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/#lg=1&slide=5> [10.01.2019].
- “The Van Abbemuseum Online Catalogue”. Van Abbemuseum.
<https://vanabbemuseum.nl> [19.04.2018].
- “Tomur Atagök”. SALT Araştırma.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190617> [15.01.2018].
- “Tomur Atagök, ‘Günceler’ (1990-2006), Artvarium Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi, İstanbul”. SALT Araştırma.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/192064> [10.12.2018].
- “Türkiye’nin Sanat Galericiği Serüveni”. Lebriz.
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=16&articleID=671&bhcp=1>
[02.03.2018].
- “Unutmanın Eşiği”. Pilot. www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/84 [20.06.2018].
- “Virtual Archive”. SALT Araştırma. saltonline.org/en/1743 [10.04.2019].
- “Yaşayan Arşiv: Hans Haacke”. SALT. <https://saltonline.org/media/files/864.pdf>
[25.06.2018].
- “What is Memory?”. The Human Memory. www.human-memory.net [01.08.2018].
- Alat, Murat. “Mekânın Belleğine Atılan Son Çizik”. 2016.
<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/meknin-bellegine-atilan-son-cizik-i-6304>
[15.03.2019].
- Altuğ, Evrim. “Onurlu Bir Kız Çocuğunun Tebessümü”. Artful Living. 2016.
<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/onurlu-bir-kiz-cocugunun-tebessumu-i-5863>
[10.04.2019].
- Aristotle. “Parva Naturalia”.
https://archive.org/details/parva_naturalia_1111_librivox [20.02.2019].

- Artun, Ali. “Sunuş / Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği”. <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/2612> [10.06.2018].
- _____. “Tarihte Sanat Tarihi ve Wölfflin”. http://www.e-skop.com/skopbulten/tarihte-sanat-tarihi-ve-wolfflin/2866#_edn5 [10.08.2018].
- Avşar, Nigâr. “İhraç Fazlası Sanat İhtiyacı”. <http://www.radikal.com.tr/hayat/ihrac-fazlasi-sanat-ihtiyaci-901847/> [04.04.2019].
- Barkanov, Boris. “Institutionalism”. <https://www.britannica.com/topic/institutionalism> [10.01.2019].
- Breakell, Sue. “Perspectives: Negotiating the Archive”. Tate Papers. 9 (2008). <https://www.Tate.org.uk/research/publications/Tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive> [10.11.2017].
- Can, Nevin Aslı. “René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları”. <https://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=414> [10.02.2019].
- Cennetoğlu, Banu. “BAS/Bent”. <http://artistsspace.org/programs/banu-cennetoglu-bas-bent> [10.02.2019].
- Çekil, Cengiz. SALT Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9234> [5.07.2019].
- Çekil, Cengiz. İKSV. <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=14> [5.07.2019].
- Der-Meguerditchian, Silvina. “Yeri Olmayan Bellek”. <http://www.diyarbakirsanat.org/silvina-der-meguerditchian--39-yeri-olmayan-bellek-39-sergisi/c696/default.aspx> [29.06.2019].
- Elgenaidi, Deena. “Art Institute of Chicago Offers Thousands of Free, High-Resolution Images”. <https://hyperallergic.com/467497/art-institute-of-chicago-offers-thousands-of-free-high-resolution-images/> [10.12.2017].
- Erden, Osman. “Son 10 Yıla Bir Bakış”. <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Son-10-yila-bir-bakis> [10.03.2019].
- Esanu, Octavian. “Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdaş Sanat Merkezleri”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496> [01.02.2016].
- Gammel, Irene. “Avant-garde”. <https://www.rem.routledge.com/articles/avant-garde> [10.06.2018].
- Gilad, Sharon. “Institution”. <https://www.britannica.com/topic/institution> [10.01.2019].

- Greg, Andrew. "Giorgio Vasari, the father of Art History".
<https://artuk.org/discover/stories/giorgio-vasari-the-father-of-art-history>
[10.08.2018].
- Gür, Ayşe. "Merak ve Detayların İzinde Bir Kişilik: Alparslan Baloğlu".
[http://unlimitedrag.com/single-post/Merak -ve-detayların-izinde-bir-kisilik-alparslan-baloglu](http://unlimitedrag.com/single-post/Merak-ve-detayların-izinde-bir-kisilik-alparslan-baloglu) [01.12.2018].
- Gürman, Altan. "Yapıtlar-Montaj", <http://altangurman.com/tr/montaj-1/>
[02.02.2019].
- Haynes, Clare. "Art History".
https://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/art_history.html
[08.08.2018].
- Hoffman, Jens. "A Plea for Exhibitions". <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-plea-for-exhibitions-2010/> [15.08.2018].
- _____. "A Plea for Exhibitions". <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-plea-for-exhibitions-2010/> [10.02.2019].
- Hoitink, Yvette. "Types of Archives". <https://www.dutchgenealogy.nl/types-of-archives/> [10.11.2018].
- Ishiyama, John T., Marijke Breuning. "New Institutionalism", Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/neoinstitutionalism> [10.01.2019].
- Kabakov, İlya, Emilia Kabakov. "The Man Who Never Threw Anything Away".
<https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man/> [10.01.2019].
- Karamustafa, Gülsün. "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi" (1996). SALT Araştırma. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190346>
[22.03.2019].
- _____. "Meydanın Belleği". <https://www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa2.html> [10.01.2019].
- Keman, Hans. "Institutionalization".
<https://www.britannica.com/topic/institutionalization> [10.01.2019].
- Macuga, Goshka. "Untitled", <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/goshka-macuga-bez-tytulu> [20.12.2018].
- Möntmann, Nina. "The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future". <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en> [20.01.2019].
- Muntadas, Antoni. "Ensemble". <http://ensembles.mhka.be/ensembles/antoni-muntadas-ensemble> [15.06.2018].

- Mütevazı Bir Miras- Nilgün Özayten Kitabı. haz. Sezin Romi (İstanbul: SALT Araştırma, 2013). http://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf [1.12.2016].
- Nechvatal, Joseph. "How Daniel Buren's Institutional Critique Became Institutional Chic". <https://hyperallergic.com/322774/how-daniel-burens-institutional-critique-became-institutional-chic/> [15.05.2018].
- Pelvanoğlu, Burcu. "Genç Etkinlik Sergileri". http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm [01.10.2016].
- _____. "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri". www.sanalmuze.org/paneller/ssd/burcu_pelvanoglu_2htm. [11.09.2017].
- _____. "Sürekli Sergiler – Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri". http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm [01.11.2016].
- Roma, Valentin. "A Critical Approach to the Project 'Desacuerdos'". https://www.jstor.org/stable/10.1086/672026?seq=1#metadata_info_tab_contents [10.02.2018].
- Sacconi, Paola. "The Artist's Archive: A Legacy to Look After". <http://news.mytemplart.com/the-artists-archive-a-legacy-to-look-after/> [10.12.2018].
- Sanat Tanımı Topluluğu. "Sanat Olarak Betik". 1980. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47808> [28.03.2018].
- Salcedo, Doris. "Untitled". Museum of Contemporary Art Chicago. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/> [16.03.2019].
- Sheikh, Simon. "Notes on Institutional Critique". <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en/print> [10.06.2018].
- Solomon, Deborah. "How Giorgio Vasari Invented Art History as We Know It". <https://www.nytimes.com/2017/12/01/books/review/collector-of-lives-giorgio-vasari-biography-rowland-charney.html> [10.08.2018].
- Sönmez, Ayşegül. "İzmir'de Ferahlatıcı Bir Fırtına Esiyor". <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/izmirde-ferahlatici-bir-firtina-esiyor-1022770/> [10.04.2019].
- Sönmez, Necmi. "Yusuf Taktak ile 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' Sergisi Üzerine". **Sanat Olayı**. 62 (1987): 6 (Aktaran: Pelvanoğlu, Burcu. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri". <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm> [12.08.2018]).
- _____. "İzmir'de Yeni Bir Oluşum: Karantina". <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Izmirde-yeni-bir-olusum-Karantina> [5.07.2019].

Squires, Nick. “Vatican throws light on history as it opens secret archives”.
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/vaticancityandhollysee/8970986/Vatican-throws-light-on-history-as-it-opens-secret-archives.html> [10.10.2018].

Tallon, Loic. “Introducing Open Access at the MET”.
<https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2017/open-access-at-the-met> [10.12.2017].

Ulusum, Ece. “Sanatta Mülteci Kapısı”.
<https://www.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanatta-multeci-kapisi>
[10.04.2019].

Yalter, Nil. “Works”. <http://www.nilyalter.com/index.php?years=1980-1989>
[10.07.2019].

EKLER

Ek 1. Görüşme Protokolü (Avrupa)

The Investigation and Evaluation of Archive and Memory of Contemporary Art Institutions in the Context of Contemporary Art Practices

S. Nesli Gül Durukan

Introduction

Hello. Thank you for accepting the interview.

This research is a part of my doctoral thesis named “Investigation and Evaluation of Archive and Memory of Contemporary Art Institutions in the Context of Contemporary Art Practices*”. This thesis, emerged from the growing interest on memory and archive studies of contemporary art institutions, aims to find out the reasons and practices of using archive and memory in Turkish contemporary art since 1980s and also aims to determine the significance in contemporary art history.

This interview that I have done in this perspective aims to identify the contemporary art approaches and practices in the memory and archive studies of six-member institutions of L’Internationale, which are prominent on the European axis in the West and to examine the experiences and perceptions of those institutions about the position of these approaches/practices in contemporary art history. Your participation will contribute to a better understanding of the practices and reasons of using archive in contemporary art.

I would like to point out several things to you before we start the interview. However, please feel free to interrupt if you have any questions.

1. Your participation is entirely voluntary, and you do not have to respond to every question.
2. I will be taking some notes during the session. I would also like to audio tape this interview because I do not want to miss any of your comments. But if you prefer not, you may refuse.
3. The information collected from this study will be used for scholarly publications and conferences and will not be used for any other purpose other than that stated above.
4. Data collected from this interview will be aggregated so that the other institutions and your responses will be analyzed together in the research. The name of the institution and your own identity individually will take place in my thesis, scholarly publications and conferences if you allow.
5. The interview should take approximately one hour to conduct.

*Contemporary Art Practices: exhibitions, events and artworks, etc. Highlight the existing dialogue between archival practices, contemporary art research and artistic production.

Do you have any questions and/or comments before we begin?

Interview Questions

- 1. Would you please describe to me about the archives of the institution?**
 - 1.1. What kind of archives does the institution have? For instance, museum archive, artists' archives, exhibition archive, collection archive and so on.
 - 1.2. What kind of materials does the institution have? For instance, catalogs, posters, correspondences, photos, letters and so on.
- 2. Could you please tell me about the archive policy of the institution related to display and collect materials?**
 - 2.1. What are the purposes of the institution to collect and display materials?
 - 2.2. Is archive policy the main reason that the institution exhibits archive materials?
 - 2.3. Is there any other reason to exhibit archive materials within the institution?
 - 2.4. What do you think about the institution's archiving practice as an art practice?

- 3. Could you please give me information about the art practices (exhibitions, artworks, etc.) related to the archives of the institution?**
 - 3.1. Since when has the archive been used as an art practice?
 - 3.2. Since then (when it has started), what has been done in the institution related to the archive?

- 4. Could you please give me information about the exhibitions prepared with archive materials in your institution? And how does the archive take place in the exhibitions?**
 - 4.1. What are the exhibitions related to archive that the institution has done so far?
 - 4.2. Have you been making the exhibitions according to the archive materials or have you been choosing the archive materials according to the exhibition content?
 - 4.3. For what purpose have you been making these exhibitions?
 - 4.4. What are the issues you want to highlight with these exhibitions?
 - 4.5. If we think in the context of the archive theories of Hal Foster, Derrida, Foucault or Walter Benjamin, are there any art theories, 275rşiv275re opinions related to the archive that affect the content of these exhibitions?

- 5. Now I would like to know more details about the exhibitions you have prepared from the archive. Can you give me the detailed information about the exhibition...? (or an example on a comprehensive archive exhibition)**
 - 5.1. How did this exhibition idea come about?
 - 5.2. Is the exhibition based on any archive theory?
 - 5.3. What type of archive materials did you use?

- 6. When you look at the exhibitions prepared with archive materials in the institution, what were the main issues discussed in those exhibitions? What were their agenda?**

- 7. Think about the future of archival exhibitions in the perspective of contemporary art history;**

What do you think about the contribution of the use of archive to contemporary art history?

8. Could you explain how the institution's relationship with the organization of the L'Internationale, influenced the archive-related exhibition process of the institution?

Is there anything else you would like to share with me? (Any comments or questions)

Thank you very much.

*Would it be okay if I contact you for follow-up interview in order to learn more about your institution.

*Is the museum's website updated? I am just asking because I haven't asked you the aim and objectives of the museum that I found on the museum's website.

Best Regards,

Saliha Nesli GÜL DURUKAN

Visiting Scholar, Art History Department

University of Amsterdam, The Netherlands, 2017-2018

Res. Assist., Art Management Programme

Yıldız Technical University Faculty of Art and Design, 2012-...

sngul@yildiz.edu.tr, ns1.gl@hotmail.com

Ek 2. Görüşme Protokolü (Türkiye)

Çağdaş Sanat Kurumlarının Sanat Pratiklerinde Arşiv ve Hafıza Kullanımının İncelenmesi

Giriş

Sayın ...,

“Çağdaş Sanat Kurumlarının Sanat Pratiklerinde Arşiv ve Hafıza Kullanımının İncelenmesi” araştırmasına destek olmayı kabul ettiğiniz için teşekkür ederim.

Bu araştırma, “Türkiye’de Çağdaş Sanat Kurumlarının Sanat Pratiklerinde Arşiv ve Hafıza Kullanımının Değerlendirilmesini* konu alan doktora tezimin bir parçasıdır. Tez, Türkiye’de çağdaş sanat kurum ve aktörlerinin hafıza (bellek) kavramı ve arşiv çalışmalarıyla ilgili artan yönelimlerinden yola çıkarak; 1980’li yıllardan itibaren Türkiye çağdaş sanat ortamında gündeme gelen hafıza ve arşivin kullanım nedenleri ve kullanım pratiklerinin ortaya çıkarılmasını hedeflemekte; çağdaş sanat tarihine etkisinin tespit edilmesini amaçlamaktadır.

Bu doğrultuda yaptığım araştırma, Türkiye’deki çağdaş sanatla ilişkili kurumların hafıza ve arşiv çalışmalarındaki çağdaş sanat yaklaşımlarını ve pratiklerini tespit etmeyi ve bu yaklaşımların/uygulamaların çağdaş sanat tarihine etkisi konusunda kurum personelinin deneyim ve algılarını incelemeyi amaçlamaktadır. Kurumunuzu seçme nedenim, çalışmamla bağlantılı olarak Türkiye’deki örnek kurumlardan biri olmasıdır. Katılımınız, kurumların çağdaş sanatla ilişkili olarak arşivi kullanım nedenleri ve pratiklerinin daha iyi anlaşılması için katkı sağlayacaktır.

Görüşme öncesinde birtakım durumlara değinmek istiyorum. Herhangi bir sorunuz olursa, sözümü kesmekten çekinmeyin.

1. Katılımınız gönüllüdür ve her bir soruyu cevaplamak zorunda değilsiniz.
2. Görüşme sırasında not almak ve ayrıca herhangi bir bilgiyi kaçırmamak için ses kaydı almak istiyorum. Ses kaydını tercih etmezseniz, reddedebilirsiniz.

3. Bu araştırmadan elde edeceğim bilgiler, araştırmanın amaçları doğrultusunda sadece doktora tezime ve akademik çalışmalarımda kullanılacaktır.
4. Görüşmeden elde edilen veriler, sizin ve diğer kurumlardaki kurum temsilcilerinin yanıtlarıyla birlikte analiz edilecektir. Kurumunuzun ismi ve sizin isminiz, izin vermeniz durumunda, bu raporda yer alacaktır.
5. Görüşme yaklaşık bir saat sürecektir.

*Çağdaş sanat pratikleri, sergiler, etkinlikler ve sanat eserleri, vb. ile arşiv uygulamaları, ağdaş sanat araştırması ve sanatsal üretim arasındaki mevcut diyalogu vurgulamaktadır.

Başlamadan önce bir sorunuz varsa yanıtlayabilirim.

Görüşme Soruları

1. Kurumun arşivleri hakkında bilgi verebilir misiniz?

- 1.1. Ne tür arşivlere sahipsiniz? Örneğin, müze arşivi, sanatçı arşivleri, sergi arşivleri, koleksiyon arşivleri vb.
- 1.2. Ne tür materyallere sahipsiniz? Örneğin, kataloglar, posterler, yazışmalar, fotoğraflar, mektuplar, vb.

2. Kurumun arşiv politikası hakkında bilgi verebilir misiniz?

- 2.1. Arşiv politikası ile ilişkili sergilemeye yönelik bir politika var mı?

3. Kurumunuzda arşiv ile ilişkili sanat/sergi pratikleri (sergiler, sanat eserleri vb.) hakkında bilgi verebilir misiniz?

- 3.1. Kurumda ne zamandan beri arşiv sanat/sergi pratiğinde kullanılıyor?
- 3.2. Kurumun arşivleme pratiğini sanat pratiği olarak görüyor musunuz?
- 3.3. O zamandan beri (ne zaman başladı ise) kurumda arşiv ile ilişkili neler yapılıyor?

4. Arşiv ile bağlantılı üretimlerde bulunan sanatçıların ve çalışmalarının kurumla ilişkisi hakkında bilgi verebilir misiniz?

- 4.1. Kurumun sergilemelerinde ya da koleksiyonunda arşivi kullanarak iş üreten sanatçılar var mı?

4.2.Sanatçıların arşiv ile ilişkili çalışmaları kurumun arşivleme pratiğine ve sergilerde kullanımına etkisi var mı?

5. Arşiv malzemelerinden hazırladığınız sergiler hakkında genel bilgi verebilir misiniz?

5.1. Şimdiye kadar kurumun hazırlamış olduğu arşivle ilişkili sergiler neler?

5.2. Bu tür sergileri hangi amaçla yapıyorsunuz?

5.3. Arşiv malzemesini sergilerde nasıl kullanıyorsunuz? Arşive göre mi sergiyi hazırlıyorsunuz yoksa sergi temasına göre arşiv malzemelerini mi seçiyorsunuz?

5.4. Bu sergilerin içeriğini etkileyen arşiv ile ilişkili sanat teorileri, fikirler ya da düşünceler var mı?

5.5.Kurum içinde arşiv malzemeleriyle hazırlanmış sergilere baktığınızda, çağdaş sanat ile gündeme gelen konular genel olarak neler? (Hafıza ile ilişki bir soru aynı zamanda)

6. Arşiv malzemelerini aktif kullandığınız sergiler hakkında daha ayrıntılı bilgi almak istiyorum. ... arşiv sergisinin gelişme süreci (kavramsal, gelişim, işlevsel) ile ilgili bilgi verebilir misiniz?

6.1. Bu sergi fikri nasıl ortaya çıktı?

6.2. Serginin amacı nedir?

6.3. Hangi arşiv malzemelerini kullandınız?

6.4. Bu sergilerin içeriğini etkileyen arşivle ilişkili sanat teorileri, fikirler ya da düşünceler oldu mu?

7. Çağdaş sanat tarihi açısından baktığımızda arşiv temelli sergilerin geleceği hakkında biraz konuşacak olursak;

Bu sergilerde arşiv kullanımının çağdaş sanat tarihine olan etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Çağdaş sanat tarihinde başlattığı tartışmalar var mı?

8. 2000'lerin başından beri gündemde olan “Yeni kurumsallık” olgusu ile kurumun ilişkisi hakkında bilgi almak istiyorum. Yeni kurumsallık sanat kurumlarını radikal bir biçimde “üretim merkezi, araştırma alanı, tartışma alanı, topluluk merkezi, laboratuvar ve akademi arasında aktif bir alan” olarak

tanınıyor. Yeni kurumsalcılığın, çağdaş sanat ve arşiv ilişkisi içinde ... ilişkisi hakkında bilgi verebilir misiniz? (Herhangi bir ilişki söz konusu mu, varsa nasıl?)

9. İdeolojik konjonktürün ... çağdaş sanat ve arşiv ile ilişkili pratiklerine etkisi hakkında bilgi verebilir misiniz?

9.1. Sergi Pratiklerine etkisi?

9.2. Sanat Pratiklerine etkisi?

9.3. Arşivleme Pratiklerine etkisi?

Herhangi eklemek istediğiniz bir şey var mı? (Herhangi bir yorum ya da soru)

Çok teşekkür ederim!

Ek 3. Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Çağdaş Sanat Sergilerinin Kronolojik Sıralaması

Sergi Tarihi	Sergi Adı	Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Kullanımlar	Yer
1978	Ele Geçirilmiş Mektuplar	Cengiz Çekil	Taksim Sanat Galerisi
1980	Sanat Tanımı Topluluğu Sergisi	Ahmet Öktem	Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi
22.03-5.04.1980	Sanat Olarak Betik Sergisi	Ahmet Öktem	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
27.06-15.07.1985	2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit	Canan Beykal	Yıldız Üniversitesi, Anfiler Sergi Salonu ve Bahçesi
1987	Canan Beykal Kişisel Sergi	Canan Beykal	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
24.05-15.06.1988	5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit	Serhat Kiraz	Dolmabahçe Sarayı, 1.Hareket Köşkü
15.06-8.07.1989	10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi	Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz	Atatürk Kültür Merkezi
14.11-10.12.1994	Arşiv Kişisel Sergi	Selda Asal	Markiz Pastanesi
21.12.2001-23.02.2002	Yeniden Bak	Cengiz Çekil	Proje 4L – İstanbul Güncel Sanat Müzesi
19.11.2002-4.01.2003	Varlık	Serhat Kiraz	Maçka Sanat Galerisi

10.05- 05.06.2010	Koridor Gönderi- Yapıt 1988-1995 Sergisi	Oruç Aruoba, Canan Beykal, Daniel Buren, Aydan Murtezaoglu, Ahmet Müderrişoğlu, Faruk Ulay ve Koridor (1-7) Sayıları	BAS (Banu Cennetoğlu)
10.12.2010- 15.01.2011	Koridor Sergisi	Oruç Aruoba, Canan Beykal, Daniel Buren, Aydan Murtezaoglu, Ahmet Müderrişoğlu, Faruk Ulay ve Koridor (1-7) Sayıları	Galeri Nev/Ankara
15.05- 26.06.2012	İZ	İZ Öztat	Maçka Sanat Galerisi
08.02- 22.04.2012	O zamanlar konuşuyorduk	Açık Arşiv Projesi	SALT Galata, SALT Beyoğlu
31.01- 21.04.2013	Duvar Resminden Korkuyorlar	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı	SALT Beyoğlu
03.04- 02.06.2013	O zamanlar konuşuyorduk	Açık Arşiv Projesi	SALT ULUS
27.06- 27.11.2014	Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik	“Repertuar” Alanında Arşiv Malzemesi Kullanımı ve Borge Kantürk, Merve Şendil	İstanbul Modern Sanat Müzesi

5.09- 3.10.2014	Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı	Gülçin Aksoy, Hera Büyüктаşçıyan, Silvina Der- Meguerditchian, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, Gülsün Karamustafa, Susan Meiselas, Nar Photos (Serra Akcan, Fatma Çelik, Gülşin Ketenci, Aylin Kızıl, Serpil Polat), Lorie Novak, Emine Gözde Sevim, Aylin Tekiner	Depo
13.09- 2.11.2014	İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray	İsmail Saray ve Arşiv Malzemelerinin Kullanımı	SALT Galata
18.11.2014- 17.01.2015	İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray	İsmail Saray ve Arşiv Malzemelerinin Kullanımı	SALT Ulus
2.12.2014- 15.02.2015	Akram Zaatari	Akram Zaatari	SALT Beyoğlu
11.08- 27.09.2015	Kayıp Gölgeler	Vahap Avşar	SALT Beyoğlu
03.09- 29.11.2015	Nerden Geldik Buraya	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı ve Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış	SALT Galata, SALT Beyoğlu

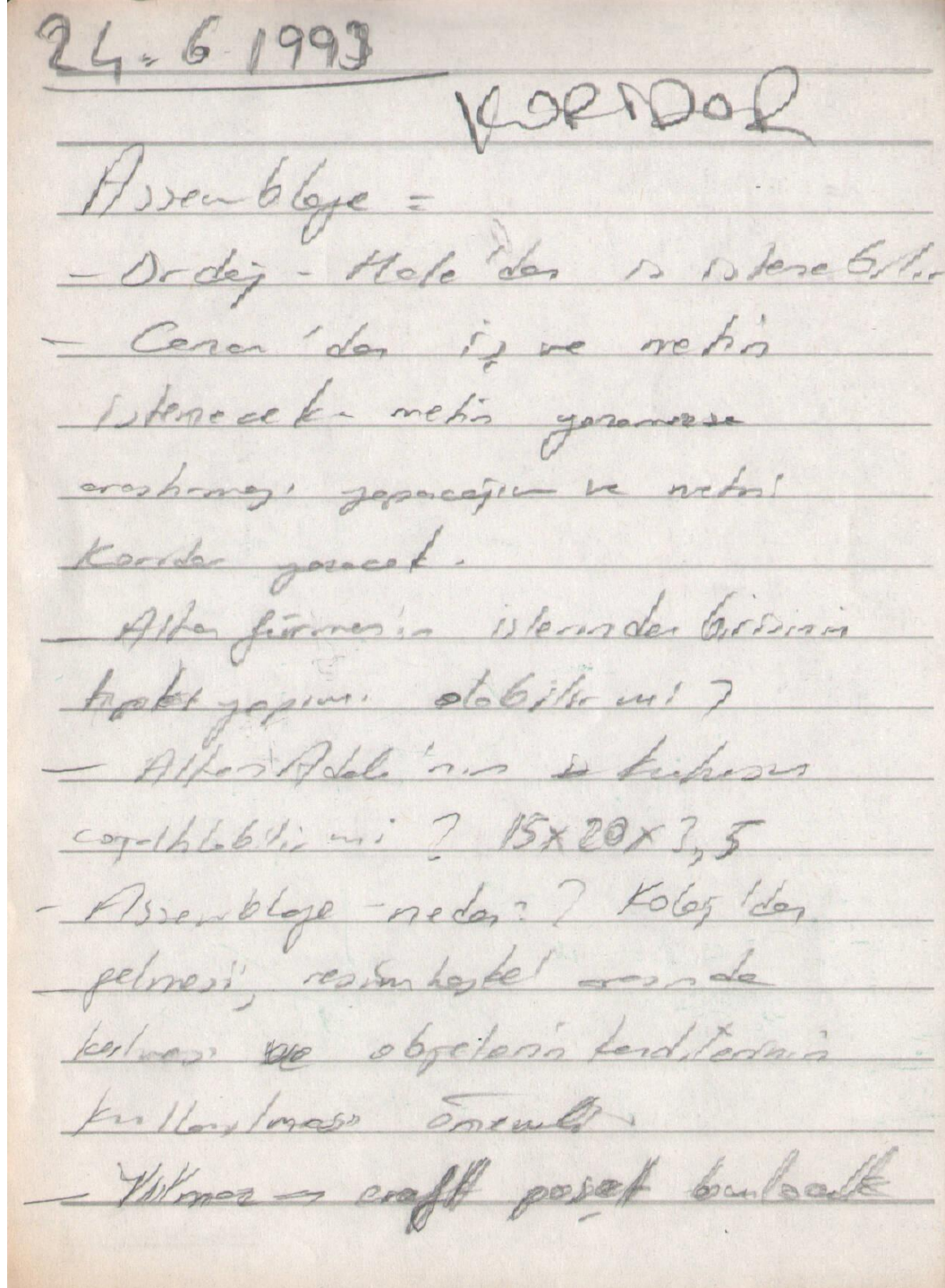
		Doğrusöz, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Hale Tenger	
7.01- 12.03.2016	Nerden Geldik Buraya	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı ve Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış Doğrusöz, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Hale Tenger	SALT Ulus
29.03- 23.04.2016	Siz de Bilirsiniz	Füsun Onur	Maçka Sanat Galerisi
03.05- 04.06.2016	Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum	İz Öztat	Maçka Sanat Galerisi
11.10- 12.11.2016	Görüntü Düzlemi	Serhat Kiraz	Maçka Sanat Galerisi
28.01- 20.07.2017	Liman	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanıldığı “Zaman Çizelgesi”	İstanbul Modern Sanat Galerisi
20.04- 11.06.2017	Arşiv Rüyası	Refik Anadol	SALT Galata
22.12.2017- 25.02.2018	Zahiri Mekânda Arşiv	Refik Anadol	SALT Galata
28.03- 29.04.2018	Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey	Mike Bode	Depo
11.05- 1.07.2018	Arşiv İşleri	Patrizia Bach	Depo
22.02- 7.07.2019	İplikten Çözümler: Tekstilde Küresel Anlatılar	Bauhaus Alanında Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı	İstanbul Modern Sanat Müzesi

26.03- 6.04.2019	Arşiv: 1987-2018	Kurumun sergilerinin arşiviyle ilgili Malzemelerin Kullanımı	Galeri Nev İstanbul
---------------------	------------------	--	---------------------

Ek 4. 07.04.1993-20.10.1993 tarihleri arasındaki Koridor toplantı notları

(SALT Araştırma, Koridor Arşivi)

7.4.1993
KORIDOR =
* Tema = fizel sanatların sergilenmesi
galeriler (penceri) ve müzelerde oluyor
Daha çok kitle ile karşılaşıyor.
Agrica müzelerinin konuma potansiyonu da
var
Sanatı sergileyen bir etkinlik yapılması
Koridor'da, müze ve müzeleştirme "büyüme"
gerektiyor
— mekânlar
— Alanlar
— Koridor'un ortak bir ruhu. Bu ruha koridor
aboneler tarafından bir müze bahçesine
gömülecek
— Uzun Koridor'un müze alanında
bütün bir meşinleştirilme olmasının, bir anlamda
protesto etmek gibi algılanabilir.



Ek 5. “Liman” Sergisi Zaman Çizelgesinde Kullanılan Arşiv Malzemeleri

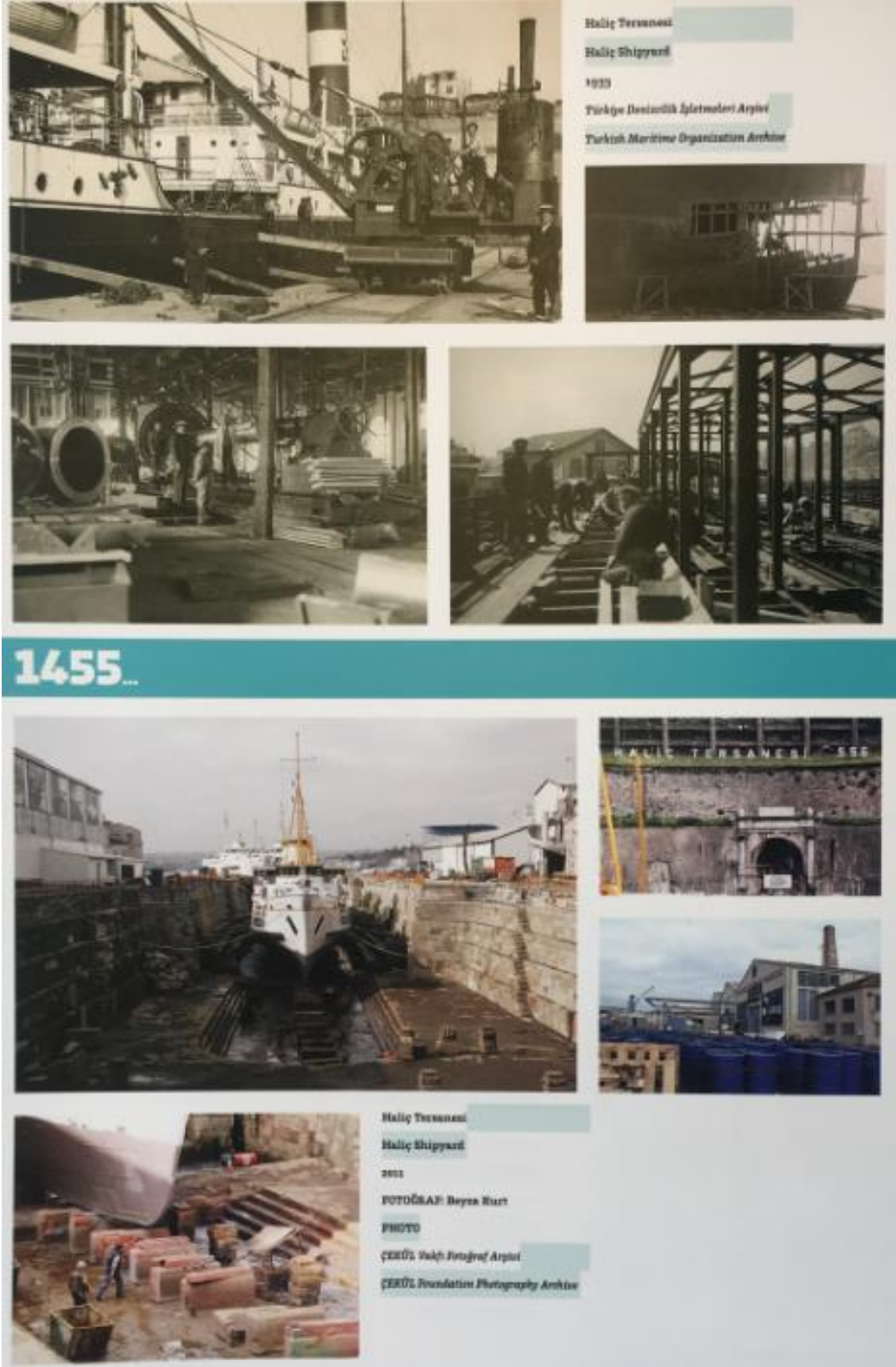
(Liman, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2017))



Bizans -Konstantinopolis Arkeolojik ve Topografik Harita, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Arşivi



İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi



Türkiye Denizcilik İşletmeleri Arşivi ve ÇEKÜL Vakfı Fotoğraf Arşivi



Hüsnü Tengüz, SwifDeniz Müzesi Koleksiyonu



Christophoro Muondelmonte, 1422 Yılı İstanbul Haritası



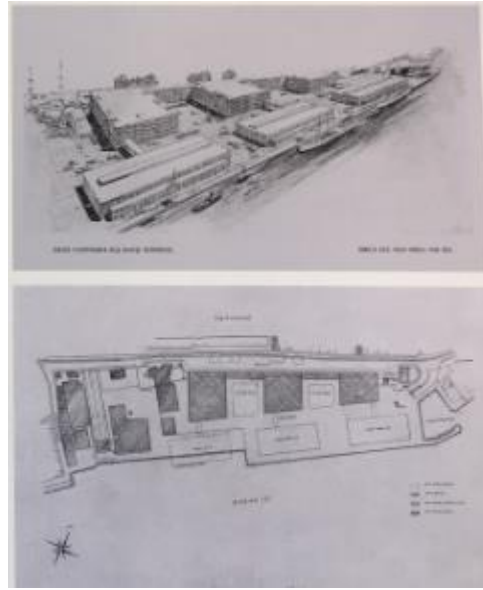
Pascal Sebah, Galata Köprüsü Üzeirnde Yayalar, 1880, İstanbul Modern Sanat Müzesi Fotoğraf Koleksiyonu



Milli Kütüphane Fotoğraf Arşivi



Üretmen Aile Arşivi



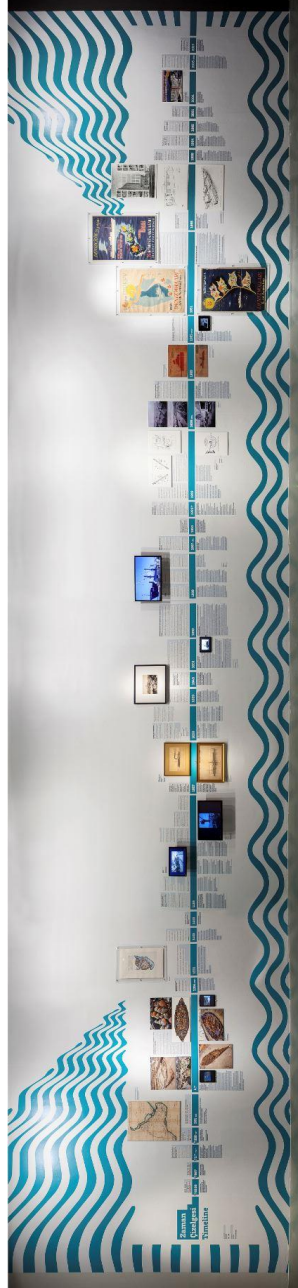
Salı Pazarı Dönüşüm Projesi, Rahmi M. Koç Müzesi ve SALT Araştırma -Sedad Hakkı Eldem Arşivi



“İstanbul Liman İdaresinin İstanbul Cihetindeki Emlakinin Umumi Planı”, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Arşivi

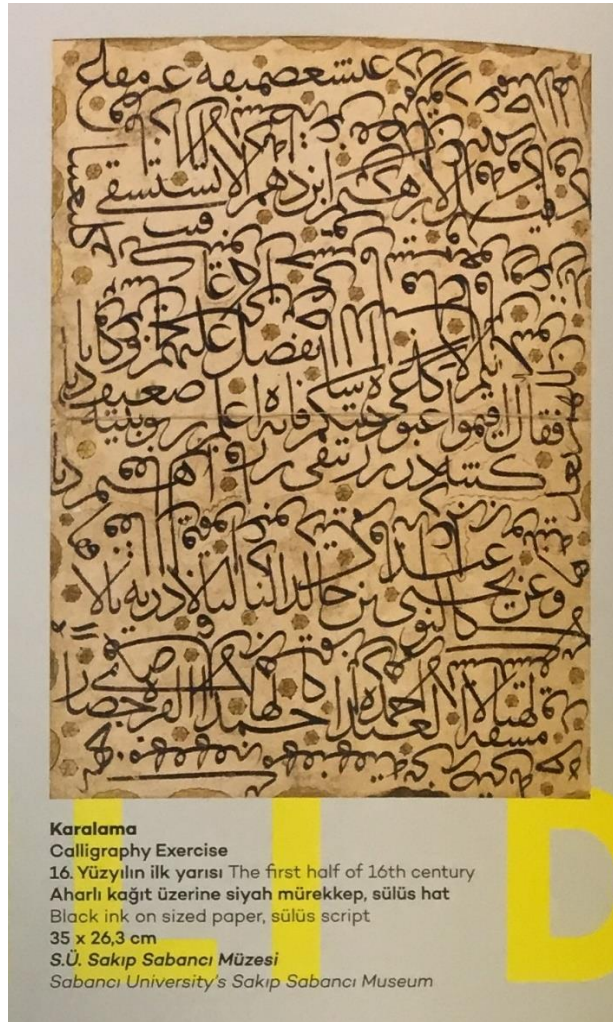
Ek 6. “Liman” Sergisi Zaman Çizelgesi

(İstanbul Modern Sanat Müzesi İzniyle)



Ek 7. “Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik” Sergisi “Repertuar”
Alanında Kullanılan Arşiv Malzemeleri

(Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik Sergisi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2014))



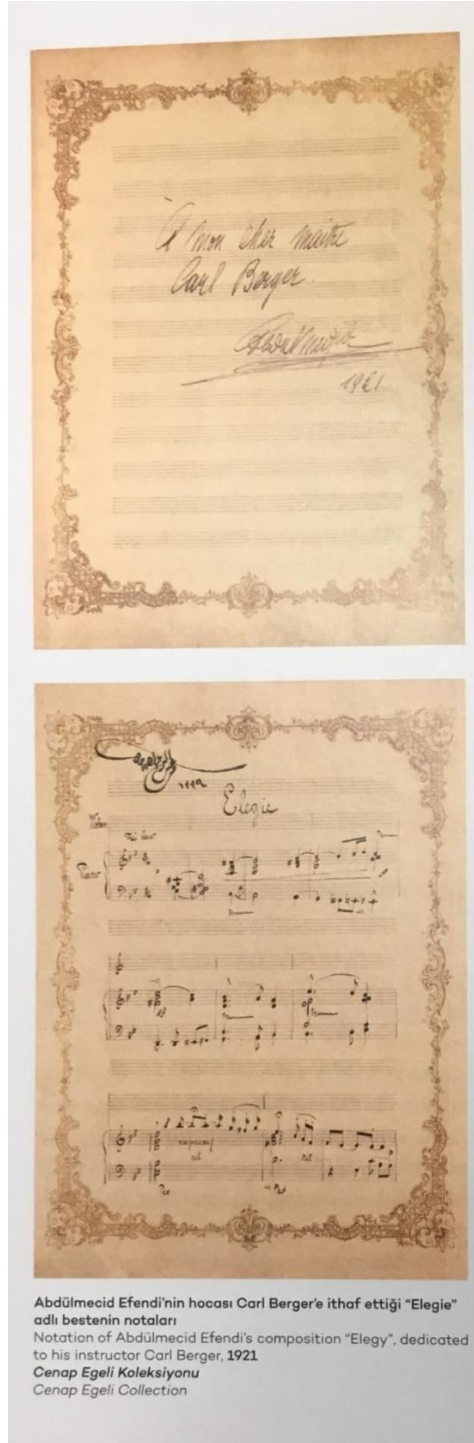
Karalama, 16. Yüzyılın ilk yarısı, Aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkep, sülüs hat, 35x26,3 cm, S. Ü. Sakıp Sabancı Müzesi



Leyla Saz, Nezih Neyzi Arşivi



Leyla (Saz) Hanım, Tuval üzerine yağlıboya, 40,8 x 33,5cm, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Prof. Ercümen Berker Kütüphanesi Koleksiyonu

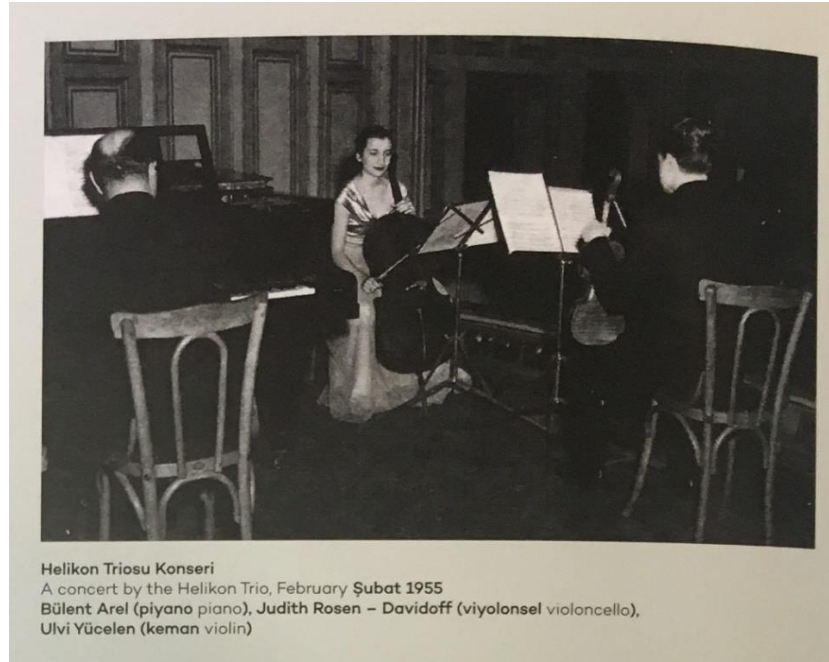


Abdülmecid Efendi'nin hocası Carl Berger'e ithaf ettiği "Elegie" adlı bestesinin notaları, Cenap Egeli Koleksiyonu



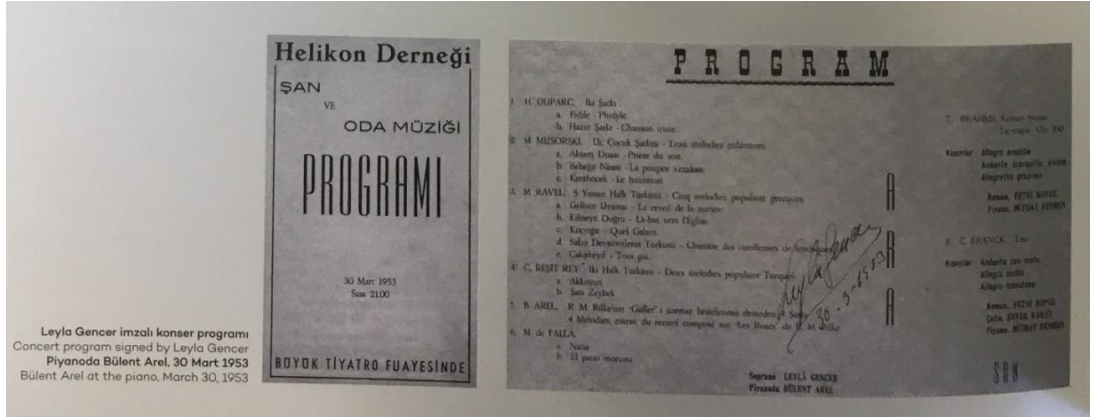
Ara Güler
Carl Berger'i keman çalarken gösteren
bir çizim önünde Aliye Berger
Aliye Berger in front of a drawing which depicts
Carl Berger playing the violin
Sanatçının izniyle
Courtesy of the artist

Ara Güler, Carl Berger'i keman çalarken gösteren bir çizim önünde Aliye Berger,
Sanatçının izniyle.

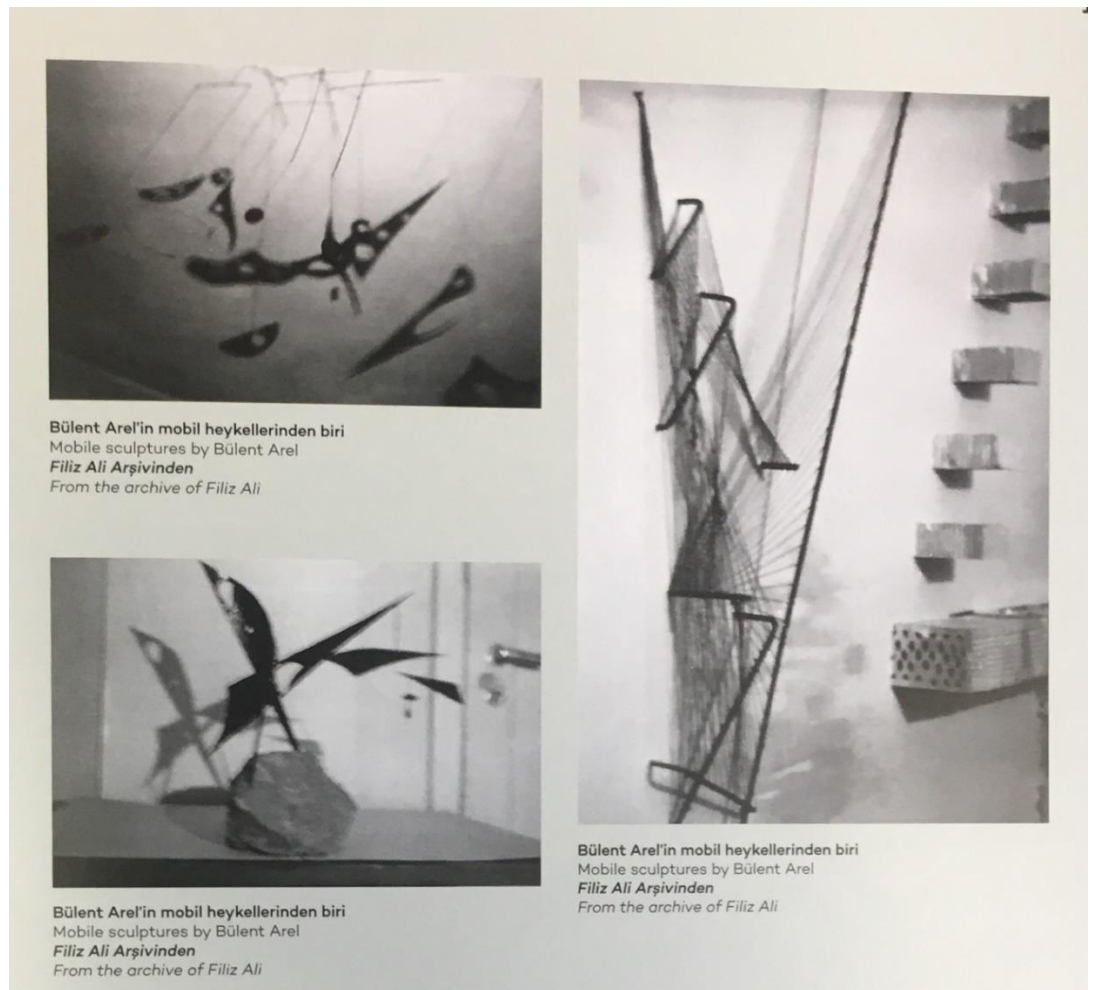


Helikon Triosu Konseri
A concert by the Helikon Trio, February Şubat 1955
Bülent Arel (piyano piano), Judith Rosen – Davidoff (viyolonsel violoncello),
Ulvi Yücelen (keman violin)

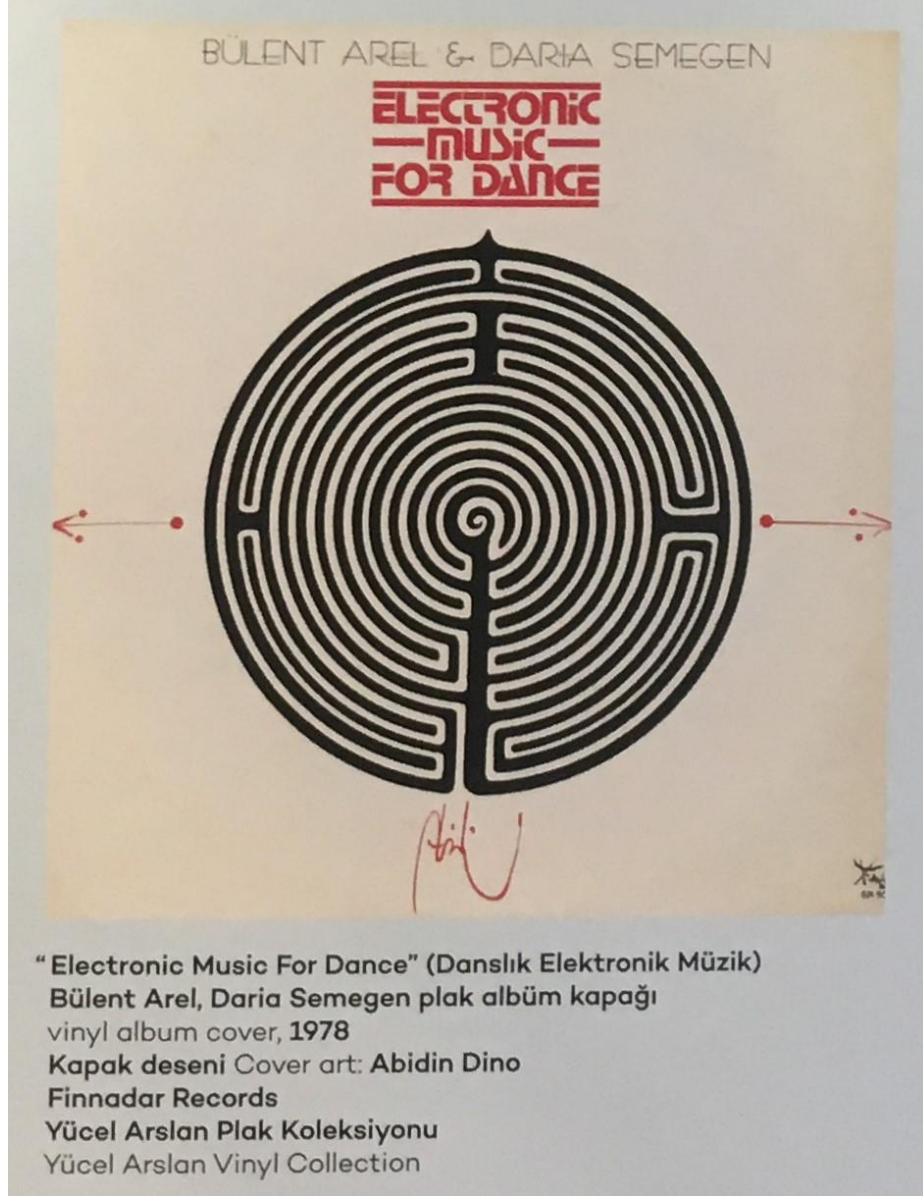
Helikon Triosu Konseri, Şubat 1955, Bülent Arel (piyano), Judith Rosen-Davidoff
(viyolonsel), Ulvi Yücelen (keman)



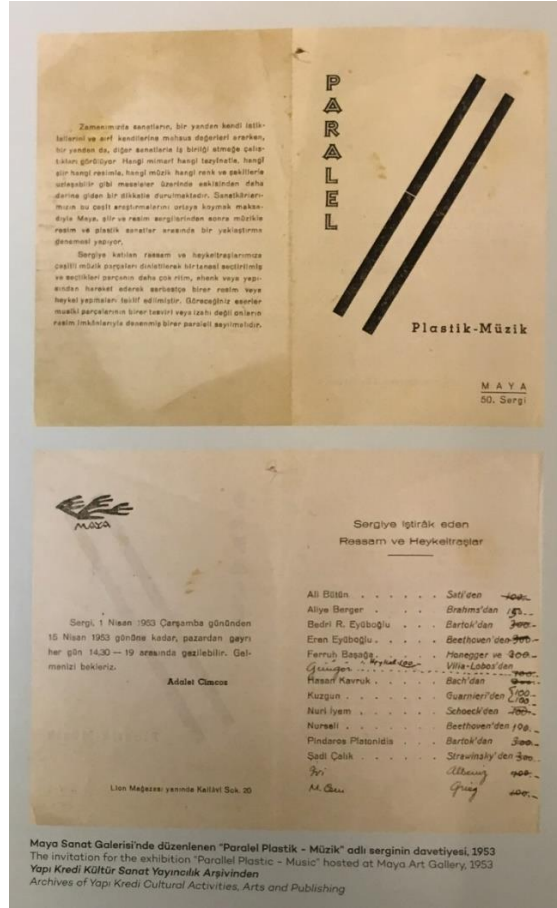
Leyla Gencer imzalı konser programı, Piyanoda Bülent Arel, 30 Mart 1953



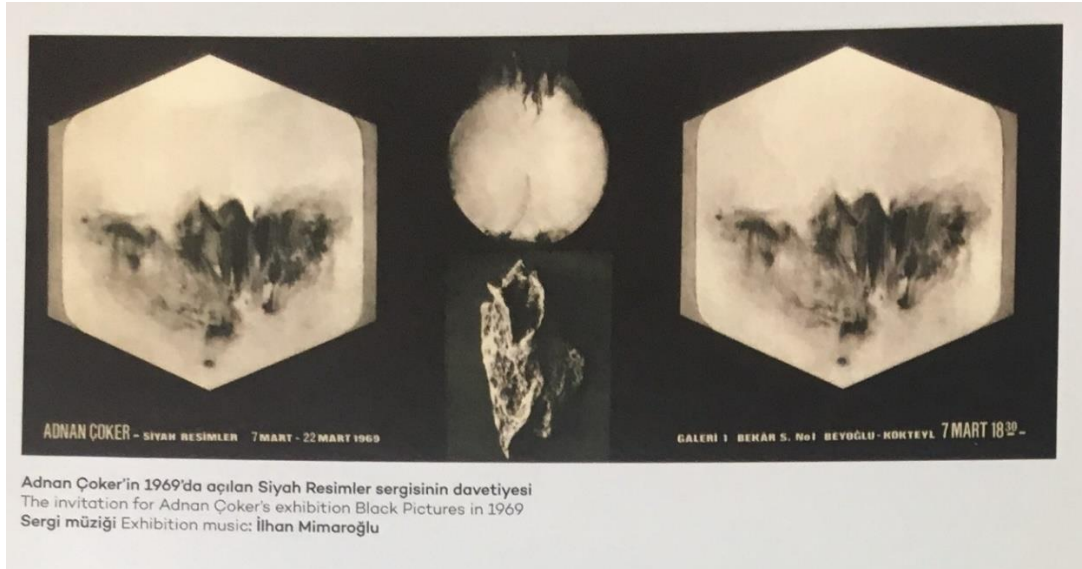
Bülent Arel'in mobil heykelleri, Filiz Ali Arşivi



“Electronic Music For Dance” (Danslık Elektronik Müzik), Bülent Arel, Daria Semegen plak albüm kapağı, 1978, Kapak deseni: Abidin Dino, Yücel Arslan Plak Koleksiyonu



Maya Sanat Galerisi'nde düzenlenen "Paralel Plastik-Müzik" adlı sergisinin davetiyesi, 1953, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivi



Adnan Çoker'in 1969'da açılan Siyah Resimler sergisinin davetiyesi, Sergi Müziği: İlhan Mimaroglu

Müzik Eşliğinde Ve Seyirci Önünde Resim Denemeleri,
Painting Experiments in front of the Audience with Music
Güzel Sanatlar Akademisi
Fine Arts Academy, 1961-1966
Adnan Çoker arşivi
From the archive of Adnan Çoker



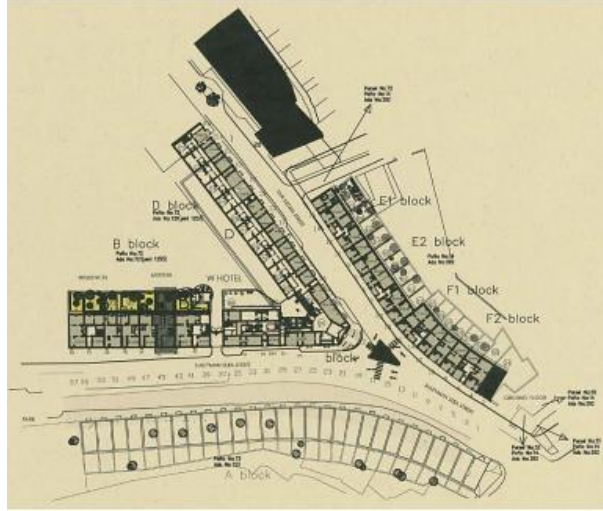
Müzik Eşliğinde ve Seyirci Önünde Resim Denemeleri, 1961-1966, Güzel Sanatlar Akademisi, Adnan Çoker Arşivi

Ek 8. Salt Araştırma Kurum Politikası

- SALT Araştırma, kullanıcı istek ve beklentileri temelinde, Kütüphane 2.0 standartlarına göre yapılandırılmıştır. Bu standartlar çerçevesinde, kullanıcı katılımıyla içeriğin geliştirilmesi, fiziksel ve/veya dijital ortamdaki bilginin erişilebilir olması amaçlanır.
- SALT Araştırma herkesin kullanımına açıktır. SALT Galata -1 katında yer alan SALT Araştırma Ferit F. Şahenk Salonu'nda çalışmak için **kayıt yaptırmak** gerekmektedir. Tüm hizmetler ücretsizdir.
- Süreli yayınların yalnızca bir kısmı SALT Araştırma'daki açık raflarda sunulmaktadır. Diğer süreli yayınlar, görevlilerden talep edilerek incelenebilir.
- Nadir yayınlar ile Hüseyin Bahri Alptekin Kitaplığı'ndaki kitaplar SALT Araştırma'da görevlilerden talep edilerek incelenebilir.
- SALT Araştırma'da nadir yayınlar ile arşiv belgelerinin incelenmesi için ayrılmış özel alanda yalnızca kurşun kalem kullanılır.
- Dijital belgelerin düşük çözünürlüklü görselleri kullanıcıların erişimine açıktır. Yayın ve benzeri amaçlarla talep edilen yüksek çözünürlüklü görsellerin Kullanım Şartları **buradan** incelenebilir.
- Araştırmacılar, SALT Araştırma koleksiyonlarındaki basılı kaynakların fotokopisini talep etme hakkına sahiptir. Basılı kaynaklar, **1988 Telif Hakları Anlaşması** koruması altında olup araştırma ve özel çalışmalar için yalnızca tek kopya alınabilir. Orijinal kaynaktan alınan fotokopi, bir dergiden bir makaleyi veya kitabın bir bölümünü (veya yüzde 10'unu) aşmamalıdır.

- DVD/CD'ler eser sahibinin izni olmadan çoğaltılamaz.
- Raflardan alınan materyaller, belirtilen ilgili noktalara bırakılmalıdır.

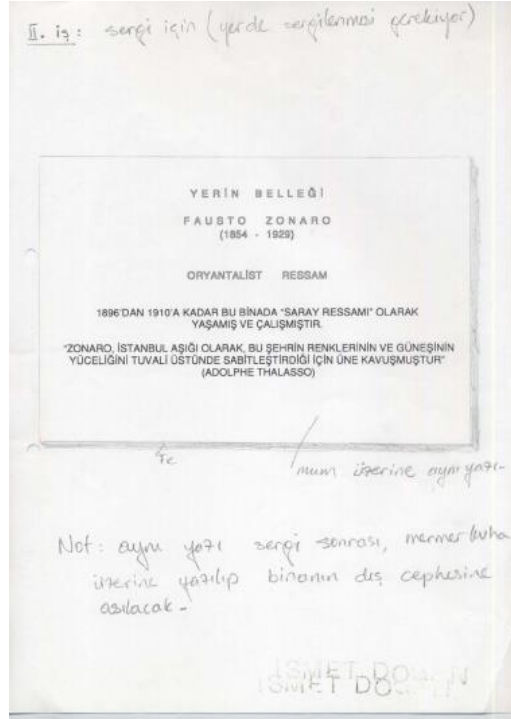
Ek 9. “O zamanlar konuşuyorduk” Sergisi Arşiv Malzemelerinden Bazı Örnekler



Akaretler Sıraevleri zemin katı planlarını gösteren vaziyet planı



CHP Beşiktaş İlçe Başkanlığı döneminde Akaretler 50 Numara



İsmet Doğan'ın Zonaro'ya ithafen hazırladığı Yerin Belleği adlı işin taslağı



Güven İncirlioğlu, Helter Skelter, 1992



Güven İncirlioğlu, Liberal, 1992



Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, 1993



Eliza Proctor, Mavi Işık, 1993



Lerzan Özer, Beynim Kalbur Gibi, 1993

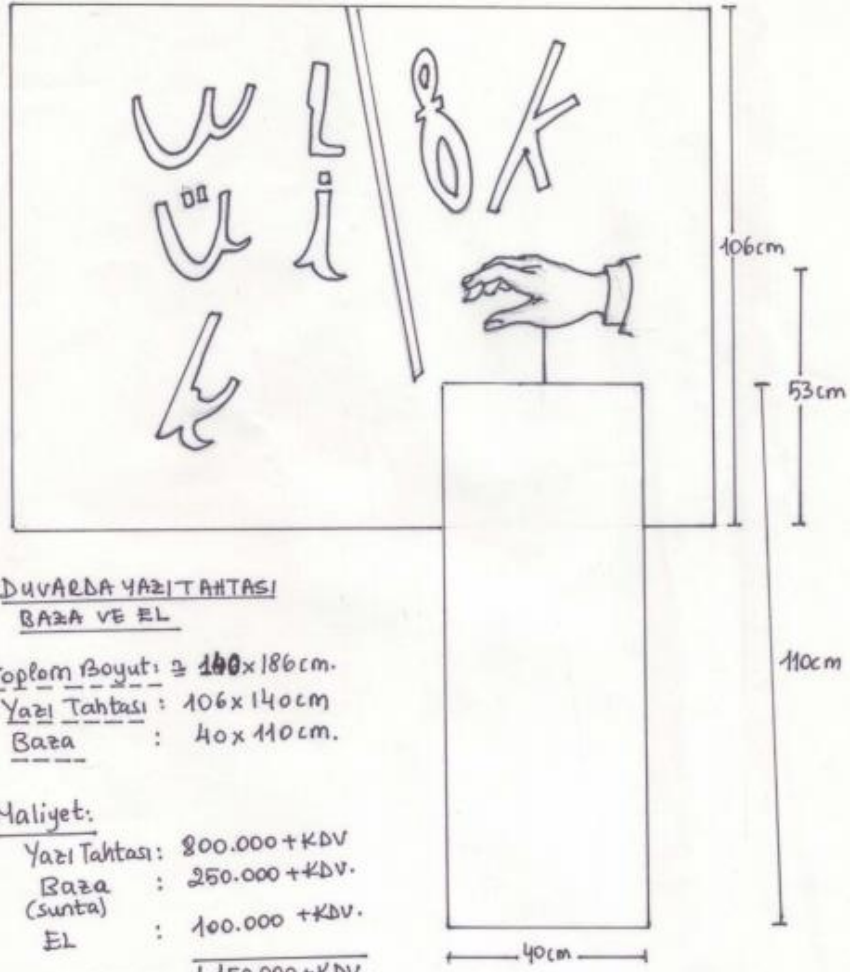
ANİ BELLEK II - ÖN BÜTÇE

kalem	adet	birim maliyet	ara maliyet	minimum maliyet	maksimum maliyet
KATALOG	1000	30000		30000000	
DAVETİYE	1000	2000		2000000	
AFİS	100	10000		1000000	
BASIN DOSYASI					
metin yazımı	1	500000		500000	
fotograf	3	15000	45000	900000	
çöğeltim	20	500		10000	
dağıtım	20	15000		300000	
BASIN DOSYASI toplam maliyet				1710000	
PTT HARCAMALARI					
postalamaya				450000	
y. içi	900			150000	
y. dışı	100			5000000	
telefon ve fax		5000000		5000000	
PTT HARCAMALARI toplam maliyet				5600000	
FOTOĞRAF	80	15000		1200000	
YARDIMCI	2	1500000		3000000	
SANATÇI MASRAFLARI					
işlerin şehir içi taşınması				5000000	6000000
üretim masrafları				6000000	12000000
SANATÇI MASRAFLARI toplam maliyet				11000000	18000000
BEKÇİ				4000000	
DİĞER					
danışmanlık hizmetleri				14000000	
görünmeyen gider				1000000	
PLÖGER toplam maliyet				15000000	
TOPLAM MASRAFLAR				74510000	110510000

VARSA CİM —
 SİMİLİK GÖRÜNELER KÜLEMLER VE
 FİYATLANDIRMA, ÜÇ AŞAĞI - BİRİ YAKIN
 BU —
 1) MİS BÜTÇESİ HAYATİ KİMLİK DİKA NET HALE GETİRECEK
 2) GİYİMİNE KİMLİK PARÇA İSTİYECEK?
 3) GİYİMİNE SİBİ VARSA A PARÇA AYIRMAK —
 NE DERSİ? BELKİ MİYALOD GELİCİNİ
 VEREMELİDİR, HA, MİYAL KİMLİK?

Elli Numara: Anı/Bellek II sergisinin ön bütçesi

(%10)



DUVARDA YAZI TAHTASI
BAZA VE EL

Toplam Boyut: $\approx 106 \times 186 \text{ cm.}$
Yazı Tahtası: $106 \times 140 \text{ cm}$
Baza: $40 \times 110 \text{ cm.}$

Maliyet:

Yazı Tahtası: $800.000 + \text{KDV}$
Baza: $250.000 + \text{KDV.}$
(sunta)
EL: $100.000 + \text{KDV.}$

Toplam: $1.150.000 + \text{KDV.}$
 $\approx 1.265.000 \text{ TL.} + \text{Nakliye}$
 $\approx \underline{\underline{1.565.000}}$

Aydan Murtezaoglu'nun Karatahta adlı işinin çizimi ile malzeme ve bütçe detayları

OK

Sn. Haluk Elver

fax: 265 2303
date: 8/3/93
bu sayfa dahil toplam 1 sayfa
iletimde sorun çıkarsa 2494334'ü arayınız

Vasıf Kortun
Serdarı Ekrem Sok 56, Doğan Apt 3
Kuledibi, İstanbul 80080, Turkey
tel: 90 1 2494334
fax: 90 1 2407342

Sn. Haluk Bey:

50 NUMARA'yı gezdim. İçerisi umduğumdan çok daha çarpıcı ve büyük. Sanatçıların kesinleşmesine rağmen, 50 NUMARA ile karşılaşınca serginin, sanatçılar için olan bütçe bölümünün ve boyutlarının yeniden düşünülmesi gerektiği ortaya çıktı.

Bu herhangi bir sergi, yani "beyaz bir kutunun içi" olmadığı için, işlerin bu mekanın içinde nasıl duracağına, mekanla nasıl bir ilişki kurulacağına dair çok ince ayarlar gerekiyor. Bunun için, giriş mahalinin ve 2. katın yer planlarını ivedilikle edinmem gerekiyor.

Bu denli heyecan veren, hafızası kuvvetli bir mekanla her gün karşılaşmıyoruz. Serginin bu mekana yaraşır olması için hazırlıkların sıkı tutmak lazım.

Bu faksı takiben planlar ve realizasyon konusunda sizi telefonla arayacağım.

Saygılarımla,


Vasıf Kortun

Vasıf Kortun'un 50 Numara'yla ilgili Haluk Elver'e yolladığı faks



Elli Numara Sergi davetiyesi



Elli Numara Sergi Binası Ön Cephesi

H A B E R B Ü L T E N İ

AKARETLER "50 NUMARA"DA SKANDAL!

Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı; Vahap Avşar, Eliza Proctor, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoglu, Bülent Şangar, Lerzan Özer, Emre Zeytinoglu'nun katıldığı "ELLİ NUMARA" adlı sergi, Demokrat Parti'nin 14 Mayıs "Demokrasi Bayramı"nın kurbanı oldu.

Akaretler'de, eski CHP İlçe Merkezi olan, II. Abdülhamit'in saray resamı, ünlü İtalyan ressam Fausto Zonaro'nun da 1896-1909 yılları arasında atölye ve ikametgah olarak kullandığı "50 Numara" lı bina, NET Şirketler Grubu tarafından Vakıflar'dan kiralanmış bulunması nedeniyle, Türkiye ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitlerini konu alan söz konusu sergi için 4-25 Mayıs tarihleri arasında kullanılmak üzere, kısmi sponsorship anlayışı içinde düzenleyicilerine tahsis edilmişti.

Ne var ki, NET Grubu Yönetim Kurulu Başkanı Besim Tibuk'un Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı olması nedeniyle, 14 Mayıs, Cuma günü Demokrat Parti tarafından "kutlanan" Demokrasi Bayramı adına, binanın üzerindeki "ELLİ NUMARA" ibareli sergi afişi izinsiz indirilmiş ve yerine "14 MAYIS DEMOKRASİ BAYRAMI...DP" afişi asılmıştır.

Sergi Prodüktörü Defne Koryürek'in tüm itirazlarına ve NET yöneticileri nezdindeki tüm yapıcı girişimlerine rağmen afişi indirmek mümkün olamadığı gibi; afişin, Besim Tibuk'un emirleriyle asıldığı ve bir hafta süre ile indirilmesinin de söz konusu olamayacağı bildirilmiştir. Bunun üzerine, sanatçıların da mutabakatı alınarak, sergi, öngörülen tarihten bir hafta önce kapatılmıştır.

Kortun ve Koryürek, sergiye katılan tüm sanatçılar adına ve kapatma kararına ilişkin olarak, "ANI/BELLEK sergilerinin ikincisi olan ELLİ NUMARA adlı, Türkiye ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitlerini konu alan sergimizi, Celal Bayar ve Adnan Menderes tecrübeleri üzerine kurulan; adalet, ahlak ve hepsinden öte, demokrasi savunucusu Demokrat Parti'nin 1993 Türkiye'sinde sergilediği bu saygısız ve zorlamacı tutumunu protesto etmek amacı ile, kapatma kararı aldık. Afişin asılması olayını ve sorumlusu olduğunu öğrendiğimiz Besim Tibuk'u, olaya göz yuman NET Yapı yöneticilerini ve 56 yılın Cumhuriyet Halk Partisi binasına bu afişi asma hazımsızlığını gösteren Demokrat Parti'yi kınıyoruz" dediler.

Fausto Zonaro'nun da orijinal bir yapıtının yer aldığı "ELLİ NUMARA" adlı sergi, TRT 2'nin 25. Kare Programı'nda bu akşam (17 Mayıs) saat 20:20'de yer alacaktır.

Bilgi için: 249 43 34

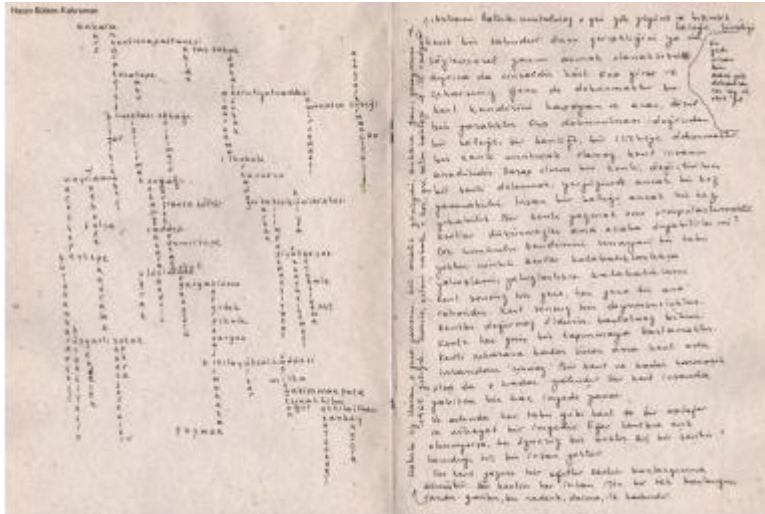
Elli Numara Serginin kapatılmasına ilişkin haber bülteni



GAR Sergisi için Kurşun Uykusu kurulurken



GAR Sergisi için Paolo Vitali'nin işi hazırlanırken



Hasan Bülent Kahraman'ın katalogta yer alan işi, 1995

Ek 10. Şükrü Aysan “Kavramsal Sanat” Yazısı Sanat Olarak Betik

(Salt Araştırma, Ahmet Öktem Arşivi)

Kavramsal Sanat

Şükrü AYSAN

"Kavramsal Sanat" (Art Conceptuel, Conceptual Art) terimi, on, oniki yıldan beri, sanat alanında girilen bir takım çalışmaları belirtir. Bu çalışmalar, biçimsel bir devrimin ötesinde, sanatın tüm yönleriyle sorgulandığı bir yaklaşımı göstergeler.

Bu metinde Kavramsal Sanat üzerine geniş bir çözümlemeye kalkışmadan, anlaşılmasının kuralını oluşturan bir kaç niteliğini ele alarak, tanımına açıklık kazandırmaya çalışacağız.

Art-Language topluluğu üyesi Terry Atkinson'ın Catherine Millet'yle yaptığı konuşmada belirttiği gibi; "Kavramsal Sanat" özünden Anglosakson gelenekli bir girişimdir. Bu betikte çevirisinin yer aldığı, "Felsefenin Sonu, Sanatın Başlangıcı" (Art after Philosophy) başlıklı yazısında da (1969 yılında kaleme alınmış ve yayımlanmıştır) A.B.D.li sanatçı Joseph Kosuth'un amacı, yaklaşımını Avusturya'lı düşünür Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümse/Dilsel felsefesine bağlamaktır.

Anglosakson başlangıçlı olmakla birlikte, birçok ülkeden sanatçıyı ilgilendirebilen bu sanatın tanımına, ilkin, "sanatın kendiçözümlemesi"(2) olduğunu ortaya koymaya çalışarak başlıyoruz.

Kavramsal Sanat: Sanatın Kendiçözümlemesi

Öncelikle şunun kesinlenmesi gereklidir: Sanat yalnız bir tadınım aracı değil, bir bilme nesnesidir. "Kavramsal Sanat"ın özgül niteliği, kendi kendinin düşünce nesnesine dönüşmesidir.(2) Öte yandan, "Kavramsal Sanat, sanatın kendi çözümlemesidir" derken, "kökten farklı iki sanat biçiminin eşanlı varlığı ortaya konmuş gibidir:Biri ideolojik pratik olarak kısaca sanat, öbürüyse, kuramsal bir üretim, temelinden bu, ideolojik sanattan ayrılan, bu sanat üzerine düşünme olacaktır.(2)

"Kavramsal Sanat"ın anlaşılması, başlangıçta, bütün sanat biçimlerinde belirli bir ölçüde 'değişmez'in varlığının kabul edilmesiyle olanaklıdır. Espas, Temsiletme, Algı ana değişmezler olarak dikkate alınabilir. Kavramsal Sanat temsiletme de 'temsiletme' sorunlarını ele alır. Bir üçüncü boyut sunmasa da, bir ögenin espasta gösterilmesi üzerine 'içebakışçı çözümlemesini' geliştirir. Metinleri, fotoları yanyana getirerek sanat konusunda söylemleri sorgular. İşte bu anlamda bir 'kendini çözümleme'den söz edebiliriz.(2) "Sanat kavramının bütün yönlerinin, bütün içermelerinin derinliğine soru haline konulması"(5)yle aynı zamanda, sanatsal bir olgu olması bakımından kendi kendinin de çözümlemesidir.

Ek 11. Arşiv Malzemelerinin Çağdaş Sanat Sergilerinde Kullanım Yöntemleri

1. Sanat Pratiği olarak Arşiv Malzemesinin Kullanıldığı Çağdaş Sanat Sergileri

Sergi Tarihi	Sergi Adı	Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Kullanımlar	Yer
1978	Ele Geçirilmiş Mektuplar	Cengiz Çekil	Taksim Sanat Galerisi
1980	Sanat Tanımı Topluluğu Sergisi	Ahmet Öktem	Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi
22.03-5.04.1980	Sanat Olarak Betik Sergisi	Ahmet Öktem	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
27.06-15.07.1985	2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit	Canan Beykal	Yıldız Üniversitesi, Anfiler Sergi Salonu ve Bahçesi
1987	Canan Beykal Kişisel Sergi	Canan Beykal	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
24.05-15.06.1988	5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit	Serhat Kiraz	Dolmabahçe Sarayı, 1.Hareket Köşkü
15.06-8.07.1989	10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi	Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz	Atatürk Kültür Merkezi
14.11-10.12.1994	Arşiv Kişisel Sergi	Selda Asal	Markiz Pastanesi
21.12.2001-23.02.2002	Yeniden Bak	Cengiz Çekil	Proje 4L – İstanbul Güncel Sanat Müzesi

19.11.2002- 4.01.2003	Varlık	Serhat Kiraz	Maçka Sanat Galerisi
15.05- 26.06.2012	İZ	İZ Öztat	Maçka Sanat Galerisi
5.09- 3.10.2014	Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı	Gülçin Aksoy, Hera Büyüктаşçıyan, Silvina Der- Meguerditchian, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, Gülsün Karamustafa, Susan Meiselas, Nar Photos (Serra Akcan, Fatma Çelik, Gülşin Ketenci, Aylin Kızıl, Serpil Polat), Lorie Novak, Emine Gözde Sevim, Aylin Tekiner	Depo
2.12.2014- 15.02.2015	Akram Zaatari	Akram Zaatari	SALT Beyoğlu
11.08- 27.09.2015	Kayıp Gölgeler	Vahap Avşar	SALT Beyoğlu
29.03- 23.04.2016	Siz de Bilirsiniz	Füsun Onur	Maçka Sanat Galerisi
03.05- 04.06.2016	Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum	İZ Öztat	Maçka Sanat Galerisi
11.10- 12.11.2016	Görüntü Düzlemi	Serhat Kiraz	Maçka Sanat Galerisi
20.04- 11.06.2017	Arşiv Rüyası	Refik Anadol	SALT Galata

22.12.2017- 25.02.2018	Zahiri Mekânda Arşiv	Refik Anadol	SALT Galata
28.03- 29.04.2018	Türkiye Hakkında Bildiğim 2 ya da 3 Şey	Mike Bode	Depo
11.05- 1.07.2018	Arşiv İşleri	Patrizia Bach	Depo

2. Destekleyici Unsur olarak Arşiv Malzemesinin Kullanıldığı Sergiler

Sergi Tarihi	Sergi Adı	Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Kullanımlar	Yer
27.06- 27.11.2014	Çok Sesli: Türkiye’de Görsel Sanatlar ve Müzik	“Repertuar” Alanında Arşiv Malzemesi Kullanımı ve Borga Kantürk, Merve Şendil	İstanbul Modern Sanat Müzesi
28.01- 20.07.2017	Liman	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanıldığı “Zaman Çizelgesi”	İstanbul Modern Sanat Galerisi
22.02- 7.07.2019	İplikten Çözümler: Tekstilde Küresel Anlatılar	Bauhaus Alanında Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı	İstanbul Modern Sanat Müzesi

3. Destekleyici Unsur olarak Sanat Yapıtının Kullanıldığı Sergiler

Sergi Tarihi	Sergi Adı	Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Kullanımlar	Yer
--------------	-----------	--	-----

08.02- 22.04.2012	O zamanlar konuşuyorduk	Açık Arşiv Projesi	SALT Galata, SALT Beyoğlu
31.01- 21.04.2013	Duvar Resminden Korkuyorlar	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı	SALT Beyoğlu
03.04- 02.06.2013	O zamanlar konuşuyorduk	Açık Arşiv Projesi	SALT ULUS
13.09- 2.11.2014	İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray	İsmail Saray'ın Çalışmalarının ve Arşiv Malzemelerinin Kullanımı	SALT Galata
18.11.2014- 17.01.2015	İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray	İsmail Saray'ın Çalışmalarının ve Arşiv Malzemelerinin Kullanımı	SALT Ulus
03.09- 29.11.2015	Nerden Geldik Buraya	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı ve Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış Doğrusöz, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Hale Tenger'in Çalışmaların	SALT Galata, SALT Beyoğlu
7.01- 12.03.2016	Nerden Geldik Buraya	Arşivle ilişkili Malzemelerin Kullanımı ve Halil Altındere, Serdar Ateşer, Aslı Çavuşoğlu, Barış Doğrusöz, Ayşe	SALT Ulus

		Erkmen, Esra Ersen, Hale Tenger	
--	--	------------------------------------	--

4. Sadece Arşiv Malzemelerinin Kullanıldığı Çağdaş Sanat Sergileri

Sergi Tarihi	Sergi Adı	Arşiv Malzemeleriyle ilişkili Kullanımlar	Yer
10.05-05.06.2010	Koridor Gönderi-Yapıt 1988-1995 Sergisi	Oruç Aruoba, Canan Beykal, Daniel Buren, Aydan Murtezaoğlu, Ahmet Müderrişoğlu, Faruk Ulay ve Koridor (1-7) Sayıları	BAS (Banu Cennetoğlu)
10.12.2010-15.01.2011	Koridor Sergisi	Oruç Aruoba, Canan Beykal, Daniel Buren, Aydan Murtezaoğlu, Ahmet Müderrişoğlu, Faruk Ulay ve Koridor (1-7) Sayıları	Galeri Nev/Ankara
26.03-6.04.2019	Arşiv: 1987-2018	Sadece Arşivle ilgili Malzemelerin Kullanımı	Galeri Nev İstanbul

Ek 12. “İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar” Sergisinde Kullanılan Arşiv Malzemeleri

(İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergisinden ve İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019))



Harald Schmidt Arşivinden Dialar, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergisinden, Fotoğraf: Nesli Gül



Harald Schmidt Arşivinden, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)



Harald Schmidt Arşivinden, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)



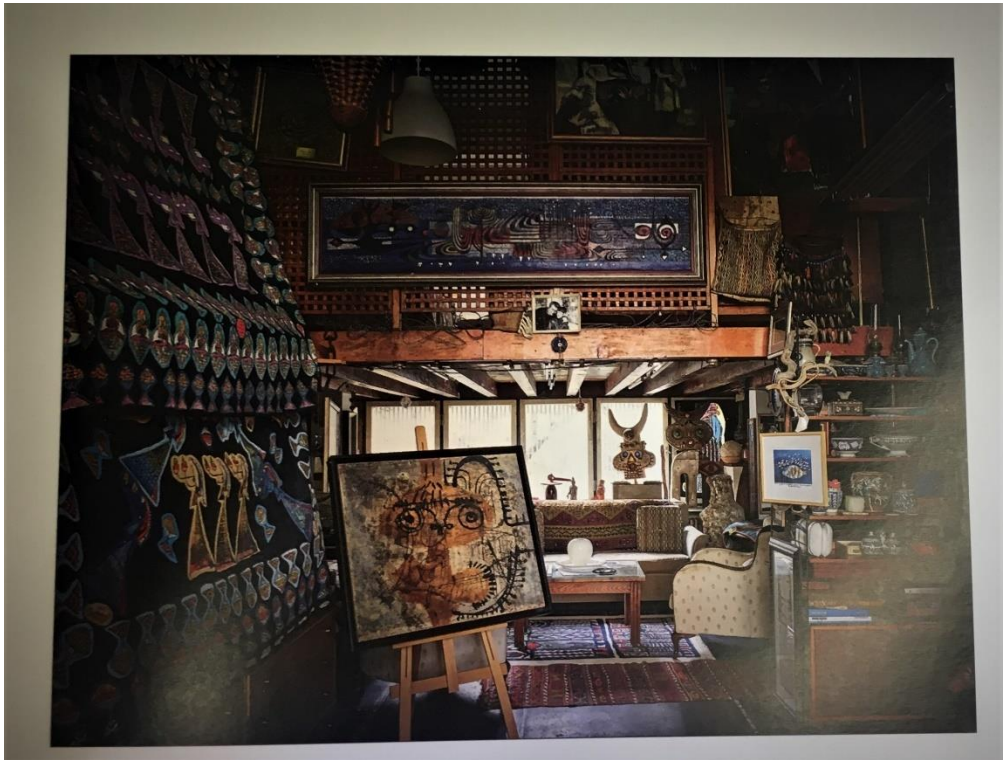
Sergide Yer Alan Reyhan Kaya ile Yapılan Video Söyleşiden Alıntı, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)



Harald Schmidt Arşivinden Baskı Kalıpları, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)



Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Kalamış, İstanbul'daki atölye-evine ait Fotoğraf Arşivinden, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)



Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun Kalamış, İstanbul'daki atölye-evine ait Fotoğraf Arşivinden, İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar Sergi Katalogu, ed. N. Can Kantarcı (İstanbul: İstanbul Modern, 2019)

ÖZ GEÇMİŞ

23.07.1986 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Lisans derecesini 2009 yılında YTÜ Sanat Yönetimi Programından fakülte birincisi olarak ve yüksek lisansını 2014 yılında Müzecilik programında “Sanat Müzelerinde Etkileşimli Alanlar” isimli tezi ile tamamlamıştır. Lisans eğitimi süresince küratör asistanı, araştırmacı ve stajyer olarak İstanbul Modern Sanat Müzesi küratöryel departmanında, BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi'nde sergi ekibinde ve RH + Sanat Dergisi'nin editöryel departmanında görev almıştır. Lisansüstü eğitim döneminde bir yıl süreyle SALT'ta (Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi) Foto-Galatasaray (açık arşiv) sergisi için proje asistanı olarak çalışmıştır.

Akademik çalışmalarını 2012-2019 yılları arasında YTÜ'de Sanat Yönetimi Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak sürdürmüştür. Yüksek lisans eğitiminden bu yana çeşitli ulusal ve uluslararası sergilerin küratörlüğünü yapmakta ve bilimsel araştırma projelerinde araştırmacı olarak çalışmaktadır. İstanbul, Amsterdam ve Tahran'da sergiler düzenlemiştir. *İstanbul Blue*, *Kurgusal Anlatımlar*, *Gizli Senaryolar* ve *Ses Sese Karşı* küratörlüğünü yaptığı sanat sergilerinden bazılarıdır. Sanat müzeleri, sergi yöntemleri ve teknikleri, çağdaş sanat ve kamusal sanat üzerine çeşitli ulusal ve uluslararası akademik makaleleri ve bildirileri bulunmaktadır. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), (2014-...), Uluslararası Sergi ve Değişim Komitesi (ICEE), (2014-...) ve Association for Art History (AAH), Londra, İngiltere (2017-...) ve Estetik ve Görsel Kültür Derneği (Sanart) (2019-...) üyesidir.