

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

GÜNCEL SANATTA BELLEK ÜRETİMİ
YENİ ARŞİV VE HARİTALANDIRMA PRATİKLERİ

Hazırlayan
Borga Kantürk

Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR – 2011

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum ‘‘Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16 / 08 / 2011

Borga KANTÜRK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı öğrencisi Borga KANTÜRK'ün “Güncel Sanatta Bellek Üretimi Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri” konulu tezini incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının
Soyadı:** KANTÜRK

Adı: Borga

**Tezin/Projenin
Türkçe Adı:**

Güncel Sanatta Bellek Üretimi
Yeni Arşiv ve Haritalandırma Pratikleri

**Tezin/Projenin
Yabancı Dildeki Adı:**

Building Up Memories in Today's Art
New Archive and Mapping Practises

**Tezin/Projenin Yapıldığı
Üniversitesi:** D.E.Ü.

Enstitü: G..S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:
Doktora:
Tıpta Uzmanlık:
Sanatta Yeterlilik:

Dili: Türkçe
Sayfa Sayısı: 174
Referans Sayısı: 94

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Mümtaz

Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Güncel Sanat
- 2- Arşiv
- 3- Haritalandırma
- 4- Kurumsallaşma
- 5- Açık Kaynak

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Art
- 2- Archive
- 3- Mapping
- 4- Institutionalism
- 5- Open Source

Tarih: 15.08.2011

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet Hayır

ÖZET

Bir köşede sanat endüstrisi alanında büyük şirketler ve ticari oluşumlarca desteklenen güçlü kurumsal yapılar, diğer köşede ise sanatçılar, yazarlar ve küratörlerin öncülük ettiği bağımsız oluşumlar; her ikisi de günümüzde sanatın belleğinin üretilmesi ve tarihinin yazımı adına birer taraf niteliğindedir. Bağımsız ve kar amacı gütmeyen yapıların, sanat endüstrisi tarafından belirlenmiş, işaretlenmiş alanları genişletme, değiştirme çabaları güncel sanatın özgülleştirilmesi adına önemli bir denge unsurudur. Günümüzde sanatın alternatif bir zeminden, kolektif bir şekilde üretilmesi ve sonrasında kayda geçirebilmesi bu bağımsız bünyelerde geliştirilen stratejiler sayesinde daha da görünürlük kazanmıştır.

İnternet sayesinde açılan yeni zemin, getirdiği olanaklar, özgürlükler ile bellek üretimini dönüşüme uğratmıştır. Bu süreç, nasıl bir depolamaya ihtiyaç duyabileceğimiz, paylaşım ağlarını ne şekilde genişletebileceğimiz soruları ile tartışma alanlarımıza geri döner. Tüm bu sorular bir çok alanda olduğu gibi, güncel sanat ortamına da dahil olacak ve yeni düşünce pratiklerine yol açacaktır.

ABSTRACT

On one side, powerful corporate structures which are supported by large-scale companies and commercial formations of the art industry field, and on the other side the independent formations pioneered by artists, writers and curators both take sides in creating art's storage and writing its history in today's world. Independent and non-profit organizations' struggle to expand and change the space which is determined and marked by the art industry is quite an important balance factor in terms of emancipating contemporary art. Nowadays, creation of art on an alternative ground in a collective manner, and recording it afterwards gained more visibility by means of strategies developed by the above sited independent constitutions.

The new ground provided by the Internet, subjected mind production to a change through various possibilities due to newly acquired freedoms. This process evolves into our discussion field with the questions "how can we store them" and "how can we expand the sharing network". All these questions, as in many fields, would engage with the contemporary art environment and will engender new notions of practice.

ÖNSÖZ

Türkiye Güncel Sanatına ilişkin belleğin henüz on beş, yirmi yıllık bir süreci teşkil etmesi ve bu zemine ilişkin kurumsallaşma eyleminin ise iki binli yılların başından itibaren ortaya çıkması nedeniyle, söz konusu alan dönüşümlere açık ve netleşmemiş bir manzaraya karşılık gelmektedir. Güncel Sanatın Türkiye için bu yeni ve kısa tarihinde, hareketlenmenin çok hızlı olduğu ve ani dönüşümlerin, evrilmelerin eş zamanlı olarak yaşandığı, sürdürülebilirlik sürecinin işletilemediğini kabul etmeliyiz. Böyle bir sürecin arşivinin oluşturulması ve tarihin yazılması kayda geçirilmesi bu nedenle zorlu bir sınav sürecidir. Bu sınavın Avrupa'nın merkezlerinde 60' lardan beri verildiğini göz önünde bulundurursak, ülkemize bu anlamda zamansal bir kronolojinin yaşanmadığından rahatlıkla söz edebiliriz. Bu sebeple de zamansal etkiler ve tepkilerin, bu bağlamda gerçekleşecek tarihsel ve sosyolojik kırılmaların, zıt kutupların, Türkiye'nin kısa güncel sanat tarihinde aynı anda ortaya çıkmış olması yan yana gelişmek zorunda kalması zeminin netleşmemesinden söz etmek zorundayız. Söz konusu sanat ortamının tarif edilebilmesi için bu alanın belleğinin; farklı bünyeler, yapılar tarafından üretilmesi, arşivinin oluşturulması ve yayınlara dönüştürülmesi oldukça önemlidir.

Bütün bunların ışığında gerçekleştirmiş olduğum bu çalışma; güncel sanat için arşiv ve bellek üretim pratiklerine, bağımsız ve kar amacı gütmeyen yapıların, kolektif grupların, sanatçı ve küratörlerin alternatif rota arayışları ve stratejileri üzerinden bakmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmayı, Türkiye Güncel Sanat ortamı içerisinden, buradaki eş zamanlılık ve yanyanalık hissiyatı üzerinden, deneyimlerimden yola çıkarak üretmeye karar vermiştim. Bu sebeple, metod olarak tek bir yol ve yöntemi işaret etmektense, söz konusu ettiğim olgular ve durumlara ilişkin alternatifleri birbirleriyle çakıştırarak, özdeşlikler kurarak, bir havuz içerisinde toplamayı amaçladım. Çalışma içerisinde kurmaya çalıştığım, çok sesli, geçişli, editöryal yapı umuyorum, güncel sanata ilişkin belleğin genişleyerek üretilmesi adına farklı yöntem ve bakış açılarımı geliştirmek isteyenler kişilere ilham ve referans kaynağı olur.

Son olarak çalışmamın ortaya çıkması ve gelişimi adına benden yardımlarını esirgemeyen bazı kişilere buradan teşekkür etmek istiyorum. Platform Garanti Sanat Merkezi' nin kurucusu, yöneticisi Vasıf Kortun ve arşiv sorumlusu Sezin Romi'ye, benimle paylaştığı metinleri ve araştırmaları nedediyle Gülşah Kılıç' a, Başak Doğa Temür' a, Didem Yazıcı' ya, bana bu alanda çeşitli sunum, sergileme ve tartışma olanakları yaratan Önder Özenđi' ye ve çalışmamın dağınıklığının giderilmesi ve sınırlarının netleştirilmesi adına bana yol gösteren danışmanım Prof. Mümtaz Sağlam' a teşekkür ederim.

Borga KANTÜRK

İÇİNDEKİLER

GÜNCEL SANATTA BELLEK ÜRETİMİ YENİ ARŞİV VE HARİTALANDIRMA PRATİKLERİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİM LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA ARŞİV VE KURUMSALLIK İLİŞKİSİ

1.1. Kurumsallaşma Kavramı ve Sanatın Gelişimi Üzerindeki Etkisi	4
1.2. Arşivin Tanımı	7
1.3. Arşiv Neden Önemlidir?.....	10
1.4. Günümüzün Sanat Arşivi Nasıl Bir Yapı Olabilir?	15

2.BÖLÜM

ARŞİV VE TARİH YAZIMI BAĞLAMINDA REFERANS KURAMLAR

2.1. Michel Foucault' nun Arşiv ve Arkeoloji Kavramlarına Bakışı	19
2.2. Edward Said ve Tarih Yazımı Üzerine	29
2.3. Fredric Jameson ve Yeni Bir Harita İhtiyacı	32
2.4. Franco Moretti ve Haritalandırma Pratiği	36

2.5. Jacques Derrida ve Arşiv Tutkusu	41
2.6. Hal Foster ve Modernizmden Günümüze, Arşivin Genişleyen Alanı	49

3.BÖLÜM

KURUMSAL ELEŞTİRİ VE ALTERNATİF BELLEK ÜRETİMİNDE ÖNCÜL HAREKETLER

3.1. Birer Kurumsal Eleştiri Kaynağı Olarak Sanatçı Müzeleri, Arşivleri	65
3.1.1. Valizdeki Kutu	66
3.1.2. Fluxus Kutuları	67
3.1.3. Bellek Kutuları	68
3.1.4. Nanomuseum	71
3.2. Hans Haacke' de Karşı Bellek Üretimi	73

4.BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA ÜRETİM PRATİĞİ OLARAK ARŞİV VE KÜTÜPHANE

4.1. Hans Ulrich Obrist'in Kayıt Tutma Pratiği: Monolojiler	84
4.2. Bir Sergi Modeli Olarak Kütüphane	89
4.2.1. Martha Rosler Kütüphanesi	91
4.2.2. Açık Kütüphane	94
4.2.3. BAS Sanatçı Kitapları Arşivi	98
4.2.4. Katalog2009 Projesi.....	94

5.BÖLÜM

GÜNCEL SANATIN HARİTALANDIRILMASI, MERKEZ HARİTANIN DIŞINDA KALANLAR

5.1. Şebeke Toplumu (Network Society) ve Yeni Bir Yer Arayışı	108
5.2. Burak Arıkan; Dijital Alanın Haritaları ile Kurumsal Eleştiri	112

5.3. Doğu Sanatı Haritası (East Art Map)	117
5.3.1. Doğu Sanatı Haritası Nedir? Nasıl çalışır?	117
5.3.2. Doğu Avrupa'yı Matrislere Yatırmak	120
5.4. Mikro Tarihler; Atlas Grubu Projesi	124
5.4.1. “Boynum Kıldan İnce:Motorlar” Serisi	128
5.5. Postkapital Arşiv 1989-2001	129

6.BÖLÜM

ÖZGÜRLEŞTİRİCİ YENİ BİR SANAT DÜZENİ MÜMKÜN MÜ?

6.1. Mp3 Sonrası Çağda Sanat ve Arşiv	139
6.2. İnternet Sonrası Kitaplık; Açık Kaynak Kütüphane	145
6.2.1.Gutenberg Projesi	145
6.2.2. aaaarg.org Projesi	147
6.3. Podcast ve Taşınabilir Arşivler	149
6.3.1. Podcast Nedir?	149
6.3.2. Broadcasting, Arşiv ve Güncel Sanat	151
6.3.3. “CastYourArt” Projesi	152
6.4. Unitednationsplaza; Bir Sergi Olarak Okul ya da Okul Olarak Sergi ...	155
6.5. Açık Kaynak bir Tarih Yazımı Mümkün mü?	157
6.5.1. AAA (Asya Sanat Arşivi)	158
SONUÇ	167
KAYNAKÇA	170
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Mladen Stilinović, İngilizce Konuşamayan Sanatçı, Sanatçı Değildir	18
Resim 2:	Franco Moretti, The Hamlet Network (Hamlet Ağı)	61
Resim 3:	Pelin Tan, Archive Fever	61
Resim 4:	Marcel Duchamp, Valizdeki Kutu	78
Resim 5:	George Maciunas, Fluxkit (2)	79
Resim 6:	Andy Warhol, Zaman Kapsülleri	80
Resim 7:	Andy Warhol, Zaman Kapsülü 21	81
Resim 8:	Hans Ulrich Obrist, The Nanomuseum	82
Resim 9:	Hans Ulrich Obrist, Interviews Volume I, II, Kitap Kapakları	82
Resim 10:	Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, Real- Time Social System, as of May 1, 1971	83
Resim 11:	Martha Rosler Kütüphanesi, Dış Görünüş.....	103
Resim 12:	Martha Rosler Kütüphanesi, İç Mekan Görüntüsü.....	103
Resim 13:	Açık Kütüphane, Platform Garanti GSM, Superpool ve Guinze & Milan'ın ortaklığıyla, 20 Mayıs - 9 Haziran 2007, Mekanın Dış Görünümü	104
Resim 14:	Açık Kütüphane, Platform Garanti GSM, Superpool ve Guinze & Milan'ın ortaklığıyla, 20 Mayıs - 9 Haziran 2007, İç Mekan Görüntüsü	104
Resim 15:	BAS Sanatçı Kitapları Arşivi	105
Resim 16:	Banu Cennetoğlu, Katalog2009 Projesi	105
Resim 17:	Art & Language, Index01, 1972, sergileme görüntüsü	106
Resim 18:	Art & Language, Index01, 1972, detay görüntüsü.....	106
Resim 19:	Burak Arıkan, Beraber Sergi Yapmış Sanatçılar Ağı: ARTER “İkinci Sergi” Edisyonu	115
Resim 20:	Burak Arıkan, Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine Göre Vakıflar ve Şirketler Ağı: Türkiye Edisyonu	115
Resim 21:	Minna Henriksson, İstanbul Güncel Sanat Dedikodu Haritası	132

Resim 22:	Thomas Fletcher, Facebook Friend Wheel (Arkadaş Çemberi)	132
Resim 23:	Burak Arıkan, Çalışmalara ilişkin Sergileme Görüntüsü	133
Resim 24:	Doğu Sanatı Haritası 2002/2005, (East Art Map)	134
Resim 25:	Doğu Sanatı Haritası (East Art Map) hareket küpü grafiği	134
Resim 26:	East Art Map Contemporary Art and Eastern Europe, Afterall Books, 2006, Kitap Kapağı	135
Resim 27:	IRWIN, East Art Map, 2000-2005, Gregor Podnar'ın Katkılarıyla, Berlin, Ljubljana., 'The Artworld' Sergisinden Görünüm	135
Resim 28:	Walid Raad, Atlas Grup Projesi, Boynum Kıldan İnce Serisi, 2000-2003, No:01-100	136
Resim 29:	Walid Raad, Atlas Grup Projesi, Retrospektif Sergisi Afişi	136
Resim 30:	Postkapital Arşivi 1989-2001, Poster	137
Resim 31:	Daniel García Andújar, Postkapital Arşivi 1989 – 2001, Sergileme Görüntüsü	137
Resim 32:	Unitednationsplaza, 2006, 2007, Bina dış cephe görüntüsü	164
Resim 33:	Unitednationsplaza'da Anton Vidokle tarafından başlatılan 'Bir Okul Olarak Sergi' adlı seminer projesine ait, açılış ve kapanış programları	164
Resim 34:	Asya Sanat Arşivi, Logo Çalışması	165
Resim 35:	Asya Sanat Arşivi, iç mekan görüntüsü	165
Resim 36:	AAA' nın, "Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990" projesi için arşiv taramalarının yapılmasına ilişkin görsel	166
Resim 37:	AAA' nın, "Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990" projesi için gerçekleştirilen dijital arşiv aktarım süreci	166

GİRİŞ

1960'lı yıllar sanatın toplumsal alana müdahil olmaya başladığı, bu bölgelerde etkileşim gösterdiği bir döneme karşılık gelir. Özellikle dönemin ruhu ile birlikte, sosyal yaşamın ve sanat pratiklerinin iç içe geçtiği isyankar, eleştirel yönelimler gösteren, muhalif yönü ağır basan bir bakış açısı ortaya çıkar. Bu bakış açısı sayesinde güncel sanatın politizasyonunun temelleri atılır. Dönemin sanatçıları için tüm bunların altında yatan şey kurumsal ve resmi belleğin işaret ettiği zeminin, artık sanatçıları ve görüşlerini tam olarak taşıyamaması, çarpıtmasıdır. Bu bağımsız bir karşı eleştiri fikrini doğurur. Sırf sanat alanında değil, tarihe ilişkin tüm alanlarda, sosyoloji ve siyaset gibi kulvarlarda yenilenmeye ihtiyaç olduğu artık açığa çıkartılmıştır. 60' lar, sanatçıların kurumsal eleştiri ağırlıklı üretimleri, her alandan İktidarların karşısında yeni bir bellek ve ifade özgürlüğü elde edilebileceği inancını ortaya çıkarılması nedeniyle önemlidir. Artık sanatın belleği, kurumsal güç tarafından dayatılmayacak, sanat üreticileri tarafından alternatif yöntemler ve eleştirel bir dizi modellere başvurarak üretilecektir.

1989 yılının kasım ayında bir diğer önemli kırılma yaşanır. Berlin Duvarı'nın yıkılması; yeni coğrafi alanların hem siyasal, hem kültürel varlıklarının fark edilmesi adına önemlidir. Böylece, batının merkez bölgelerinin dışarısına, doğusuna yönelik bir aydınlanmanın farkına varılır. Bu etkileşim sonrasında dünyanın doğusunun ve güneyinin sosyolojik olarak "ben' de varım" diyebilmesi gerçeği ile karşılaşırız. Bütün bu bölgelerden düşünürlerin ve sanatçıların görünürlüğün artması merkez sanat haritasının dışarısına taşmamızı sağlar. Artık Ljubyana'dan, Helsinki' den, Montevideo'dan, Lübnan'dan, dünyanın merkez dışı bir çok bölgesinden sanatçıların, kuramcılarının, teorisyenlerin söylemleri ile yeni bir mücadele alanının farkına varırız.

Bir tarafta haritanın coğrafi bölümüne ilişkin kırılmalar dönüşümler gerçekleşirken öteki taraftan da yeni bir mecra ve yer kavramıyla tanışmaya hazırlanırız. İnternetin keşfedilişi ve son yirmi yıl içerisinde sosyal bir ağ olarak insanların hayatında önemli bir yer teşkil etmesi önce rutin hayatı sonra da sanat,

siyaset gibi alanları büyük ölçüde etkileyecektir. Bu algı boyutu ile tarih yazımının ve resmi tarihsel gerçekliğin sınırlarının dışına taşması kaçınılmazdır. Bu nedenle 60'larda sokaklarda, beraberce yaşanan kolektif dayanışma, alternatif bir özgür yol haritası üretme çabası günümüzde karşılığını internet alanının coğrafi sınırlar ötesiliği ve bu noktada ortaya çıkan kimi yeni modeller ile bulur. Açık Kaynak modeli ve Podcast gibi.

Dyske Suematsu' *“Sebebi ne olursa olsun, politik sanattaki yeni patlamanın ağırlıklı olarak dijital sanat dünyasında cereyan ettiği gerçeği”*¹nden söz etmektedir. Yazar haklı olarak internetin sanatsal bir mecra olarak kullanılması da politik sanat üretimini teşvik ettiğini savunur. *“İnternet'in, doğası gereği demokratik ve küresel olması günümüzün uluslararası siyasetiyle yakından ilgili niteliklerdir.”*²

Bu alanın politizasyonuna ve özgürleştiriciliğine en iyi örnek 1996 yılında karşımıza çıkar. Sırp hükümetinin sansürcü politikaları karşısında bir radyo istasyonu tarafından ilginç bir yöntem uygulanır. B92 Radyo istasyonu Yugoslavya'nın en muhalif yayın araçlarından birisidir. 1996 yılının 3 Aralık gününde devlet zoru ile kapatılır. Buna neden olan şey hükümet karşıtı politikalarıdır. “Bu noktada XS4ALL³ adlı oluşum, B92'ye yardım talebinde bulunur ve radyonun sinyallerini internet üzerinden yayımlamayı teklif eder. Bu coğrafyalar ötesi bir alandan iktidar karşıtı muhalif seslerin, yasakları ve sınırları delerek yükselmesi anlamına gelmektedir. B92'nin yayın sinyalleri dünyaya internet üzerinden iletilir ve internet üzerinden alınan sinyaller Yugoslavya'ya geri yayımlanır. Karasal yayın sansüründen sonuç alamayan hükümet B92'nin normal radyo yayınlarına devam etmesine izin vermek zorunda kalır. Ancak kriz 24 Mart 1999 tarihinde Kosova savaşının başlangıcında B92'nin kadrosunun dağıtılması, muhalif kişilerin kovulması ile yayınlarının zorunlu bir şekilde değiştirilmesi ile tekrar patlak verir. B92ve XS4ALL'un ikinci buluşması bu sefer kovulan radyocuların savaşa ilişkin tüm bilgileri internetten dünyaya

1 Dyske Suematsu, **Paradox of Political Art**, White Papers, 2004, http://www.dyske.com/index.php?view_id=816

2 **y.a.g.e.**

3 XS4ALL Foundation' internet adresi : www.xs4all.net, Axes for all: Türkçesi herkese ulaşım

duyurmaya devam etmesiyle olur. “B92'nin hükümet denetimine karşı kazandığı zaferin, istasyonun Yugoslavya'da bağımsız eleştirel medyanın sembolü haline gelmesi açısından özel bir önemi”⁴büyüktür.

Bir diğer organizasyon olan Witness ise Kosova'da gerçekleşen savaşın sonlarına doğru B92'nin açtığı yoldan ilerledi ve “dört Kosovalıyı insan hakları ihlallerini dijital videoda belgelemeleri için yetiştirirdi. Görsel malzeme, dizüstü bilgisayar ve Net üzerinden uydu aracılığıyla ülkeden dışarıya yayımlandı.”⁵Bütün bu olanlar sonrasında gelen son nokta ise 2010 yılı Wikileaks organizasyonun faaliyetleridir. Wikileaks, dünya siyasetinin kirli çamaşırlarını bağımsız bir güç olarak kayda geçirme ve paylaşma adına sınır tanımaz mücadelesi takdire şayan.

Artık bilginin ve üretimin eş zamanlı olarak uluslar ötesi bir dolaşıma ulaştığı yeni medyalar düzenine geçmiş durumdayız. Bu noktada referanslar üretimler abartılı bir çoğulluğa ulaşır, bütün bu yığınlar arasında kaybolmamak adına, seçme eylemi önem kazanır. Editörlük, Seçicilik, tasnif ve tüm bu öğeleri içinde barındıran bir sorunsal olarak Arşiv, bugünün en önemsenecek ve tartışılacak muammalarından birini teşkil eder.

Tüm bu kronolojik serüvenin ışığında artık sanatın merkez dışı kalan, zor bölgelerde de üretildiğine olan inancımız tamdır. Yeni bilişim teknolojileri ile merkez dışı bölgelerde tüm olan bitenden artık daha kolay haberdar olmaktadır. Ancak bu nedenle de gündemimize yeni bir sorunsal oturacaktır: Artık sadece batının kurumsal, resmi sanat sisteminin yazdığı ‘tarih’in değil, merkezin dışarısında kalan her bölgede üretilmiş sanatın belleğin, tarihin yazılması sorunsalı. Ancak Bu sayede sanat tarihinin ve toplumsal belleğin alanları genişletilecektir. İşte bu sebeple; merkez kurumsal politikaların dışında gerçekleşen her üretimin kaydının tutulması ve tasnifi edilmesi adına genişleyen bu alanda, yeni bir arşiv zemininden söz etmeliyiz.

4 Peka Himanen, **Hacker Etiği**, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s. 99

5 **y.a.g.e.**, s. 99

1.BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA ARŞİV VE KURUMSALLIK İLİŞKİSİ

1.1. Kurumsallaşma Kavramı ve Sanatın Gelişimi Üzerindeki Etkisi

Başlamadan önce dilimize kurumsallaşma olarak çevrilen ingilizce kavram “institutionalism” ve sanat alanının ilişkisinden kısaca söz etmek gerekir. Bunun nedeni, üzerine odaklanacağımız alan güncel sanatın, özellikle kavramsal sanat hareketleri (sanatın sosyoloji, siyaset ve bunlarla beraber toplumsal bir olgu olarak yeniden kavranmasına ilişkin sürecin başlangıcı) sonrası söz konusu kavramla olan ilişkisinin sanatın tasniflenmesi ve sunumu ile ilişkili sınırları oldukça ilgilendiren bir durum olmasından kaynaklanmaktadır.

Self-institution (kendinden kurumsallaşma, kendini kurumsallaştırma), institutional critic (kurumsal eleştiri) gibi kavramlar, günümüzün sanat tartışmalarının merkezinde yer alan kavramlar olarak öne çıkmaktalar. Bu bağlamda sanatın hem coğrafi, hem sosyolojik ve sınıfsal akslar, eksenler üzerinden yeniden tasnifi, algı boyutumuzun değişmesi adına önemli dönüşümlere neden olmakta. Bu bakımdan bu çalışmada sözü edilen sürecin iyi bir şekilde kavranabilmesi için sanatın kurumsal güçlerinin, kurum kimliğinin ne olduğunun iyice anlaşılması gerekmektedir.

Sanat adına “kurumsallık” kavramından söz edersek: bu kavramın tanımsal karşılığını ararken iki farklı içerik ve strateji ile karşılaşırız.

Bunlardan ilki: enstitü(institute): Pedagoji ile ve üniversite ile, özgürleştirme ve yayma, yaygınlaştırma ile ilişkilidir. Bilgi ve üretim bu bakımdan önemlidir. Kuzey ve Orta Avrupa merkezli özellikle Hollanda, Finlandiya ve İsveç gibi yüz ölçümü küçük ve refah düzeyi yüksek, gelir dağılımı eşit ülkelerde pedagoji, toplumsal eleştiri ve sanat eleştirisi üzerine yetkinleşen (kar amacı gütmeyen)

kurumlar ön planda. Diğer bir taraftan kurumsallaşmanın bağımsız ve parasız kanalı ise Slovenya, Sırbistan, Hırvatistan, Rusya gibi doğu blokunun post-sosyalist geleneğinden beslenerek geliyor. Buradaki bağımsız oluşumlar, inisiyatifler ve bilişim ağları ve dijital medyalarla daha çok ilgililer. Tüm bunlara Çin, Kore gibi Sosyalizm geleneğinden beslenen ancak Avrupa'dan farklıca Kapital Güç olarak da büyüyen kurumlar ise Merkezci Batı Sanatı tarihine yeni alternatifler bulmak adına güçlü yapılanmalar peşindeler.

İkincisi ise: kurum (institution). Buradaki anlamı itibariyle, şirket modeline daha yakın duruyor. Kapitalizmle, şirketleşme ile, marka ve meta değerleri, kar marjları ilişkili bir yapı. Bu yapının önemli özelliği, hazineye mülki değere sahip bir mekanizma olarak belirleyici güç odağı teşkil etmesi. Bu tür kurumların stratejileri, daha çok mekan ve içerisindeki yapıtlara yüklenen ruhani değer ile ticari değeri arasındaki dengeyi, kendisine referans veren bir alan olan reklam ve marka değeri üzerinden sahiplenmek ile ilişkili gözüküyor. Örnek verirsek 2004 yılında gerçekleştirilen “MOMA in Berlin”⁶ başlıklı sergi gibi. Moma sanat tarihinin güçlü ikonlarından mağbetlerinden birisi olarak New York'un mekânsal temsillerinden biri. İçeriği, koleksiyonu, belirleyiciliği ile bu alanın en güçlü markalarından biri. Moma'nın New York'dan geçici bir süreliğine Berlin gibi bir diğer önemli sanat merkezine taşınması, sergi kapsamında ikiyüz adet başyapıtın eş zamanlı olarak şehir değiştirmesi ve “McDonalds Moskova'da” ya benzer bir reklam politikasıyla MOMA'nın gücünün Berlin'e uzanması, buradaki prodüksiyonun büyüklüğü düşünüldüğünde söz konusu gücün ne denli fazla olduğunu rahatça kavrayabiliriz. Bu tip müesseselerde her zaman “nesne değeri” ile “o değerli nesnelerin bir aradığından oluşan toplam değer”in birbirini beslemesi söz konusu. O “mutlak bütüncül değer” ile kurumun isminin temsil edilmesi söz konusu olmakta. İşte bu sebeple “Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Salvador Dali, Jackson Pollock ve diğer 195 sanatçı” gibi bir başlıktansa kısaca ve sadece “MOMA”

6 **Moma in Berlin** 200 Masterpieces of 20th Century from The Museum of Modern Art, New York, (Moma Berlin'de New York Modern Sanatlar Müzesi'nden Yirminci Yüzyılın 200 Başyapıtı) 20.02.2004 – 19.09.2004, Neue National Galerie, Berlin

Berlin'de. Çünkü MOMA kelimesinin karşılığı olan mutlak güç, bütün bu önemli isimleri bir arada tutabilmesinden ve gerektiğinde taşıyıp gösterebilme yetkisine sahip olmasından ileri geliyor. Bu tür güçlü kurumsal yapılar genellikle, para ve gösterim gücünün, kitlesel bir karşılık bulabileceği ülkelerde daha çok karşımıza çıkmakta. TATE (Londra), MOMA (New York), Louvre (Paris) örneklerinde olduğu gibi, Amerika'nın ve Batı Avrupa'da, Fransa, İngiltere ve Almanya'nın marka değeri yüksek şehirlerinde.

Bu tür yapıların sanat dünyası üzerindeki hegemonyası ve belirleyicilikleri özellikle sözünü ettiğimiz 1960 sonrası sanatsal hareketlilik ve özgürleşme politikaları sonrasında, hem kuramcılar, hem sanatçılar ve onların yarattığı kolektif oluşumlar ile bu alana karşı alternatif arayışlar özellikle gündeme gelmiştir. Bu bağlamda kurumsal kelimesi içine yüklenen iki farklı anlam ile de direnmenin stratejilerinden söz edilebilir. Birincisi en başında bahsettiğimiz enstitü modeli. İkincisi ise sanatçıların kurumsal yapıya yönelim gösterdiği kendinden kurumsal (self-institutional) ve alternatif bağımsızlaştırılmış kurumsal girişimleri. Bunlara kar amacı gitmeyen kuruluş, kolektif, vakıf gibi tanımlamalar getirilebilir. Sanatçının kendisini kurumsallaştırması ve baskın kurumsal yapılara karşı kendini yeniden konumlaması, kendine o sisteme alternatif bir yer belirlemesi. Ya da yüksek kurumsal yapılara karşı müdahale olarak stratejiler geliştirmesi. Bu süreç Marcel Duchamp' ın taşınabilir müzesiyle (Valizdeki Kutu) başlatabileceğimiz, sonrasında 1960'lar ile Hans Haacke ve kavramsal sanatın kamusal ve sosyo-politik olanı sorgulama amacı taşıyan çalışmalarına, Fluxus hareketine, 1968 Paris' inden hareketlenen Stüasyonist Enternasyonal' a değin alternatif uçları ve üretim pratikleri gündeme getiren sosyo-eleştirel içerikteki sanat üretimleri ile geniş bir tarihçe içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde ise bu kritik etme alanı, bireysel girişimler ve sanatçıların kişisel veya bireyci karşı koyuşları yerine iki farklı açılım alanı daha kazanır. Birincisi; 90'lı yıllarda, Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile başlayan yeni dönem sonrasında, bilindik sanat haritası dışındaki bölgelerin (Bu bölgeler batının güçlü merkezlerindeki gibi kapital

güce sahip olmayan coğrafyalardır.) aslında yok sayıldıklarını gerçeğidir. Bu bölgelerde gerçekleştirilen üretimlerin, sanıldıkları kadar etnografik bir sanat temsili taşımadıkları ve batılı müze ve çevresinin kurduğu sanat haritasının, belleğinin içerisindeki üretime eş zamanlı olarak benzer sanat çalışmaları üretilmiş olacağı aşikârdır. Buna örnek olarak özellikle öncesinde Edward Said, sonrasında da Slavoj Žižek gibi kuramcılarının, Irwin kolektifi gibi oluşumların ve Walid Raad gibi sanatçıların, yeniden daha kapsayıcı bir bellek üretimiyle haritanın boşluk ve siyah alanlar olarak gördüğü bölgelerin belirginleştirilmesine yönelik çabalarından söz etmek gerekir. Son olarak da Büyük Asya'nın yeni alternatif gücü olarak Çin'in; Güncel Sanat Alanında da Doğunun en Doğusu üzerinde etkin bir kurumsal güce dönüşmesi göz ardı edilemez. Burada söz konusu olan güç; hem müze ve kapital anlamında bir güçtür. Hem de onun alternatifi kar amacı gütmeyen bağımsız ve pedagojik bir güç söz konusudur. Belki de bu nedenle Batı kurumları açısından diğerlerinden daha da korkutucudur.

Söz konusu ikinci açılım ise, birinci alanın gelişiminde hızlandırıcı faktörlerden biri olan, “Derrida'nın Arşiv Ateşi”⁷ metnine de önemle altı çizilen, 1995 sonrası özellikle iki binli yılların başları ile), sınırlar arasılık algımızı genişleten, sonra da infilak ettiren bir olgu olarak internetin ortaya çıkışıdır. İnternet ağlarının daha da fazla kullanımının yaygınlaşması sonrası bambaşka bir zemine de taşınarak. iki paralel evren arası mekik dokumaya başlamıştır. Günümüzde bu yönde yapılan projeler web tabanlı arşiv ve haritalar. Tez içeriğinde bu bağlamda inceleyeceğimiz çalışmalar; “Doğu Sanatı Haritası” (EastArtMap), “Postkapital Arşiv” ve “Asya Sanat Arşivi” (AsiaArtArchive) projeleri olacaktır.

1.2. Arşivin Tanımı

“Arşiv, bütün dünyada kurumların gerçek ve tüzel kişilerin faaliyetleri sonucunda meydana gelen, idari, hukuksal, tanıklık, kurumsal değeri olan ya da tekrar kullanılmak üzere üretilen her türlü görsel, yazılı ve data

7 Jacques Derrida, **Archive Fever: A Freudian Impression** Chicago & London: University of Chicago Press 1996

*bilgilerinin muhafaza edildiği yerdir.*⁸

Arşivciliğe ilişkin tanımlama ise şu şekildedir:

*“Arşiv belgelerinin tespiti, düzenlenmesi, belirli sürelerle saklanarak hizmete sunulması ve saklanmasına gerek duyulmayan arşiv materyallerinin ayıklanarak imha edilmesi gibi bir dizi işlemi içeren teori ve uygulamaların bütünüdür. Tüm bu uygulamalar günümüzde yönetimin bir parçası olarak kabul edilmeli; belirli yöntem, ilke ve standartlar dâhilinde gerçekleştirilmelidir. Özel ve resmi olarak iki ana gruba ayırabileceğimiz arşivlerin varlık nedeni, sahip oldukları orijinal bilgi kaynaklarını uygun koşullarda koruyarak gerektiğinde bu kaynaklardan yararlanılmasını sağlamaktır. Bunu gerçekleştirmek için arşiv materyallerini bir yığın olmaktan kurtararak arşivlerin bir bilgi merkezine dönüştürülmesi gerekir. Bu dönüşümün belki de en önemli ve belirleyici uygulaması arşiv belgelerinin düzenlenmesi yani tasnif edilmesidir.”*⁹

1962 yılında Madrid'de toplanan VII. Uluslararası Arşiv Konferansında ortaya atılan tanım ise genellikle en çok benimsenen tanımlama olmuştur. Bu tanıma göre arşiv üç madde kapsamında açıklanmaktadır.

1-Kurumların, gerçek veya tüzel kişilerin faaliyetleri sonucu meydana gelen (toplanan, biriken)ve bir amaçla saklanan Dokümantasyon,

2- Söz konusu dokümantasyona bakan Kurum,

*3-Bunları barındıran Yerler'dir.”*¹⁰

Arşiv malzemesinin tanımı ise; *“Muhafazasına Lüzum Kalmayan Evrak ve Vesaikin İmha Edilmesi Hakkındaki 1956 Tarihli ve 6696 Sayılı Kanun'un 1 inci maddesindeki yapılmaktadır. Madde şöyledir:*

1- Dosyalar ve her çeşit yazılı ve basılı evrak ve kayıtlar,

2- Model, numune, harita, plan, program, proje, mühür, damga, resim, fotoğraf ve benzerleri,

8 Arşiv kelimesinin, tanımı, 2010, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Arşiv>

9 Fatih Rukancı ve Hasan Koç, **Arşivcilikte Genel Tasnif Sistemi ve Bileşenleri**, Bilgi Dünyası, 2010, s: 11, s. 1

10 Fazıl İşiközlü, **28-31 Mayıs 1962 tarihinde Madrid'te toplanan VII. Uluslararası Arşiv Yuvarlak Masa Konferansı Hakkında Rapor**, Başbakanlık Matbaası, 1962, s. 4

3- Plak, film, telgraf ve benzeri vasıtalarla tespit olunan ve herhangi bir delil olmaya, milli ve milletler arası hukuk, muamele ve münasebetler bakımından teşrii, kazai, idari, askeri, siyasi, iktisadi, ilmi herhangi bir mevzu aydınlatmaya veya düzenlemeye yarayan bilimum evrak ve vesaik Arşiv Malzemesi'dir.¹¹"

Yukarıda sözü geçen resmi, kurumsal tanımların ötesinde, hem yeni medyalar ve bu sayede giderek bilginin hızlı paylaşımını ve tüketimini destekleyen düzen sayesinde, bu tanımların çerçevelediği sınırların aşındırıldığını söylemek zorundayız. Özellikle Arşivin tanımında söz konusu edilen “mekân” olgusu, internet ve sanallık üzerinden, yeni şebekeleşme ve ağ sistemleri ile artık infilak etmiştir diyebiliriz. Çizilen sanal bir alan, bina, tüm bu kurumsal mimari gerçeklik alanı olan Maddi mekan karşısında artık söz sahibidir. Bu infilak pozitif anlamda da, negatif anlamda da günümüzün bilgi ve veri üretimini etkilemektedir. Günümüzde bilginin, temsili ögesinin, arşivsel materyallerin yukarıda sözü edilen nesnelere dışında yeni bir alana işaret etmesi sayesinde, aidiyet ve temsil kavramlarını yeniden tartıştığımız, sınırların netliğinin kaydığı, biriken verinin, içeriğin dolayısıyla, arşivin tanımın ve alanının genişlediği bir zaman ve boyuttan söz etmek zorundayız. Bu bağlamda genişleyen şey sadece belleğin oluşmasını sağlayan, kayda geçirilen verinin “nesne”si değildir. Bu söz konusu yeni alan, internet ve dijital sanal evren boyutu ile birlikte “kimlikler”imiz, yaşadığımız “yer”, adres bir bakıma değişmiştir. Buna dayanarak söylenecek tek şey yeni bir kartografiye ihtiyacımızın olduğudur. Bu yapı artık coğrafyalar ötesi bir düzleme taşınmıştır. Günümüzün belleğinin, uçuşan ve kolay dağılan, yerel sınırlar gözetmeyen dağılımının ve paylaşımının izini sürebilmek için arşiv ve kartografiye dair olanakların, sınırların yeniden tartışılmasının vakti gelmiştir. Artık bu yeni alanların kurallarına göre bir düzenleme yapmak gerekmektedir.

11 Mehmet Aldan , **Türkiye'de Arşiv Sorunu**, Amme İdaresi Dergileri, Yıl:9, s: 3, s. 35

1.3. Arşiv Neden Önemlidir?

Mimarlık tarihçisi ve Kuramcı yazar Beatriz Colomina, “Mahremiyet ve Kamusalılık:Kitle iletişim aracı olarak modern mimari” adını taşıyan kitabında arşivin önemini dile getiren bir açılış bölümüne yer vermekte. Yazar ilgi çekici bir karşılaştırma ile arşiv ve yöntemleri hakkında bize iki referans olarak dönemini etkilemiş modern çağın iki mimarından söz ederek bunu gerçekleştiriyor. Bu iki kişiden birincisi Viyana’dan Adolf Loos, diğeri ise Paris’ ten Le Corbuiser. Loos, Colomina’ nın bize dile getirdiği üzere, Paris’ e yerleşmek adına Viyana’ yı terk ederken iş yerindeki tüm belgelerin yok edilmesi talimatını veriyor. Ünlü mimarın bu taşınma ve bir bakıma arınma sürecinden geriye çok az belge kalıyor. 1931 yılında mimar hakkında çıkan ilk kitabın temelini oluşturan az sayıda doküman ise yakın arkadaşları tarafından toplanmış bir kaç parçadan ibarettir. Sonrasındaki belge araştırmasına ilişkin çabalar ise yarın bırakılmış, tasnif edilmemiş, gözden kaçmış bazı belgelerin zorluklarla bulunması ile sonuçlanmıştır.

“Burkhardt Rukschcio' nun 1980'de dediği gibi bugün, Loos' un doğumunun 110.yıl dönümünde, onun eserleri hakkında daha çok şey bilmemizin pek mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Loos' un izleri ortadan kaldırmış olması onun hakkında yapılan tüm araştırmalara damgasını vurmuştur. Üzerine yazılan tüm yazılar boşlukların içinde, üzerinde ve çevresindedir.”¹²

Elbetteki Adolf Loos' un geçmişin belgelerini imha edip, geriye sadece üretilmiş olan mimari eserleri bırakması, tavır olarak pek çok sanatçı-tasarımcı-mimar ve yazarın kendi üretimleri söz konusu olduğunda tercih edebileceği bir anlayış olabilir. Bu onları belki daha gizemli kılacaktır. Bunu yapmalarındaki amaçları sadece ortaya çıkardıkları yapıt-ürün-geriye kalan o mutlak yapıya izleyiciyi odaklamak, sadece o'na baktırmak da olabilir. Ancak bu tavır, tarih yazıcılarının, kuramcılarının ve özellikle iletişim çağının düşünürlerinin mutsuz olacağı bir belirsizlik alanını da beraberinde getirir. Bu belirsizlik alanı, özellikle informatik açlık yaşadığımız 21.yy. erişim hızı söz konusu olduğunda veriye ulaşma

12 Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 1

ve tüketme konusunda iyice sabırsızlaşan bizlerin açlığını doyurmaya yetmeyecektir. Günümüzde her yazdığını (yazıyı), her çektiğini (fotoğraf ve video-kayıt) hatta artık yazdığı anlık cümleyi birer hızlı iletiye dönüştürüp, blogsitesi, facebook, tweeter gibi alanlardan hızlıca paylaşan bir insan tipolojisi ile karşı karşıyayız. Bu insan ki, bilgisini, konumunu, hareket ettiğini, bu söz konusu paylaşım ağlarında gösterebildiği kadar “var” olabildiğine inanıyor. Bu amaç uğruna bolca zaman ve düşünsel efor harcayan bilişim insanı için Loos'un benzeri bir tercih yapmak çok zor gibi. Bu bakımdan günümüz arşivcisinin karşılaşacağı durum modern zamanlarınkinden tamamen farklılaşmış gözüküyor.

Bu dönüşümün bir iyi bir kötü yönünden söz edebiliriz: İyi tarafı bilgi ve veri üretme hızı ve heyecanı, aktivasyonu kışkırtıyor. Bu da arşivci, biriktirici, toplayıcı için toparlanacak daha fazla veri ve birbirleriyle ilişkilendirilecek daha fazla nokta-başlık erişimi sağlıyor. Kötü tarafı ise tasnif etmek, takip etmek çok zorlaşıyor. Hız ve sayı arttıkça verinin kayda değer olup olması konusunda endişe baş gösteriyor. Bu kayda geçirilen veri üzerinde kaygılanımı arttırıyor. (Ne kadar önemli? Ne kadar belirleyici olabilir? Ne kadar kalıcı? v.b. sorular) Tüm bu olanlar arşivin tarafsız, kapsayıcı olma ilkesi, tıpkı aşırı liberalleşen dünyanın tüm farklı uçları yumuşatarak birbirinin yanında, içinde eritmesi, yedirmesinde olduğu gibi.

Colomina'nın sözünü ettiği diğer kişi olan Le Corbuiser; Adolf Loos'un aksine, kendisine ait, her türlü izin saklanması gerektiğine karar vermiştir. “...mektuplar, telefon faturaları, elektrik faturaları, çamaşırhane faturaları, banka hesap özetleri, kartpostallar, adli belgeler, mahkeme tutanakları, aile resimleri, gezi fotoğrafları, bavullar, sandıklar, kartotekler, çanak-çömlek, halılar, deniz kabukları, pipolar, kitaplar, mecmualar, gazete küpürleri, postayla sipariş edilen eşya katalogları, numuneler, mekanik çizim masaları, her türlü el yazmasının tüm aşamaları, derslere hazırlık müsveddeleri, çiziktirmeler, karalamalar, not defterleri, çizim defterleri, günlükler...ve elbette resimleri, heykelleri, çizimleri ve

projeleriyle ilgili tüm belgeler”¹³ özenle saklanır. Bugün Le Corbuiser Vakfı olan La Rache-Jeanneret Evi'nde saklanan bu koleksiyon, Mimarın doğumunun yüzüncü yılı olan 1987'de yapılan kutlamalarla muhtemelen doruk noktasına ulaşan hacimli bir arşiv çalışmasının temeli oldu.

Bu tip bir yaklaşım günümüzün kuramcıları için oldukça iştah açıcı, bir tavır ki onlara istediklerinden çok daha kolay belirlenebilir bir alan bırakıyor. Oldukça geniş ve sanatçısı-tasarımcısı- tarafından büyük ölçüde işaretlenmiş, hatta işaretleme yöntemi de açıkta bırakılmış bir hazine -miras kalıyor geriye. Bu nedenle eldeki malzeme birçok kütüphane, kitapçı raflarını süsleyecek yüzlerce (hatta binlerce) irili-ufaklı yayın, broşür, katalog, film v.d. İlişkin medyayı üretme ve depolama şansını rahatlıkla sunuyor. Bu tarih yazıcıları için bulunmaz bir fırsat belki de. Hal böyle olunca Beatriz Colomina'nın sözünü ettiği iki farklı uçlardan biri olan Corbuiser'in yüzyılımızın mimarları arasında en çok referans verilen kişi olması kaçınılmazlaşıyor.

Adolf Loos hakkında ise 1931 yılında çıkartılmış olan ilk kapsamlı kitaptan tam 33 yıl sonra ancak 1964 yılında ikinci bir kapsamlı kitap çıkarılabilmiş olması ise Corbusier'in kariyerine tam bir zıtlık teşkil ediyor. Loos hakkında çıkan ikinci kitap bu alanda belirli bir hareketlenme sağlıyor. 1968 yılında Graphische Sammlung Albertina, binbir zahmetle Adolf Loos Arşivini kuruyor. “...Burkhardt Rukschcio ve Roland Schachel'in Albertina'daki arşive ve üç özel koleksiyondaki belgelere dayanan, Loos'un yapıtlarının tam bir kataloğunu içeren anıtsal monografileri Adolf Loos, *Leben und Werk'in* (Adolf Loos, *Hayatı ve Eserleri*) çıkması için 1982'yi beklemek gerekti. Bu kitabın yazarları giriştikleri işi “tam bir dedektif işi” olarak betimliyor: *bitmek bilmez...bir belge araştıyı...*”¹⁴

1982'de çıkan kitabın yazarları hayatlarını daha öncesinden işaretlenmemiş,

13 Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 3

14 **y.a.g.e.**, s. 3

kaydı tutulmamış bir alanın buluntu bir kaç kalıntısının üzerinden bir tarih yazımı işine girişmişlerdir. Bu meşakkatli çalışma sürecinin yarattığı bazı bilinmezlikler beraberinde sorunları ve özellikle sözel, kayda geçmemiş bilginin üzerine odaklanmalarını da gerektirmiştir. Ancak sonuç olarak da Loos hakkında üretilen ender eserlerden birine ve tarih yazımına tüm verisizliklere rağmen imza atmışlardır.

“...Loos'un zamanının basınında ne var ne yoksa silip süpüren bir “yağma”, Loos'un dostları, müşterileri ve meslektaşlarıyla konuşmalar. Bu sonuncusuna tam olarak güvenilmeyeceği konusunda yazarlar bizi uyarıyor.”Yakın iş arkadaşlarının ve en yakın dostlarının anlatımlarında bile gerçeklik çoğu zaman yorumlarla çarpıtılmıştır” Dolayısıyla bu öznel ve “anektod” niteliğindeki katkılar kitaba ancak “ doğrulandıktan sonra” dahil edilmiştir. Bu kitap bir anlamda, Loos arşivinin (üstelik “polis arşivi” anlamında bile) kendisidir.”¹⁵

Corbuiser araştırması ne kadar açık ve ne kadar çeşitlenmeye müsait bir alan, hazır bir arşiv havuzu sunsa da, Loos gibi kayda öncesinden Corbuiser kadar fazlaca geçirilmemiş ve geçirilmesi zor (enformasyon kalıntısı azlığı ve bu kişiye yakın olan kişilerin, müşteri, aile, iş arkadaşı gibi kişiler olarak ürettikleri sözel, spekülatif tarihin çarpıtılabilme ihtimali yüksek yorumlar üzerinden ortaya çıkarılma çabası.) bu arşivci ve tarih yazıcısı için zorlu bir yol. Belki de günümüz için bu tür zorluklar ve yeni yollar artık cazip olabilir de. Bunun nedeni basit. Corbuiser alanının artık iyice sahiplenilmiş ve kaynağa boğulmuş olması, Loos gibi daha belirsiz ve tasnif dışı bölgenin her ne kadar uğraş alanı zor bir zemine işaret etse de, araştırmacı için bir bakıma da avantajlı. Bu yazarın kendisinin daha fazla referans olma şansına erişmesine neden oluyor.

“Loos hakkındaki araştırmalar arşivdeki boşluklara göre yapıyorsa, Le Corbusier hakkındaki araştırmalar da arşivdeki fazlalıklara göre yapılır.”Loos bir mekanı boşaltır ve ardındaki tüm izleri yok eder. Le Corbusier önünde duran bir mekanı doldurur; ama herhangi bir mekanı değil de, en alışılmış mekanı, yani bir evi.”¹⁶

15 Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 3

16 **y.a.g.e.**, s. 3

Colomina bu çıkarımı ile iki büyük mimarın metodları üzerinden aslında günümüz kuramcısının, arşivcisinin uğraş alanını da iki cümle üzerinden belirlemiş oluyor.

Günümüz sanatına ilişkin, kayda geçmemiş sanatsal üretimlerin coğrafi bölgelerin arşivinin oluşturulması ve kültür-sanat haritalarının çıkartılması adına, yeni-nesil kuramcılarının ve sanatçıların özellikle Batı Avrupa ve Amerika merkezli olmayan coğrafyalardan çıkması önemlidir. Bu kişilerin tarih yazımı ve arşivin keşfedilmemiş, belirsiz alanlarına yönelmeleri umut vericidir. Zor bir uğraş alanı üzerinde çalıştıklarından takdir görmeyi hak etmektedirler. Bu yeni bölgelerin ve alanların araştırmacıları; Loos' un 1931'deki ilk 1964'de ikinci ve 1982'deki üçüncü kapsamlı kitabını oluşturma çabasına giren araştırmacılarla benzer bir noktaya işaret etmektedirler. Bu türde zor bölgeler söz konusu olduğunda Elde bir asrı dolduracak yüzlerce kitap etkinlik kaydı ve uluslararası medya organları yoktur. Ancak tanıklar ile bire bir diyalogu zorlayan, kitap aralarında daha önceden referans verilmiş bir kaç cümle üzerinden hareketle eski tarihi tahminler ve yoğun sözel araştırmalar üzerinden geri-yazmak ve ileriye yönelik bir kazanım olarak ortaya çıkarmak mümkün olabilir. Bu da bireysel ve tekil kurumsal çabalar ile mümkün gözükmemektedir. Bunu sağlayacak şey yoğun kolektif bir hafıza-bellek bilinci ile soru soran ve sorulanın ortaklaşa harekete geçebildiği, bir ilişkiler ağının ışığında çalışmak. Mind the Map! History is not given(Tarih verilmedi, Haritayı doldur!)¹⁷ Bu söz Frankfurt' ta düzenlenen bir sempozyum çalışmasının kitabının başlığını oluşturuyor. Diğeri ise Modern Sanatlar Müzelerinin, büyük kurumsal arşivlerin uğraş konusu. Kurumsallaşmış ve sistemli bir şekilde resmileştirilmiş sanat tarihinin bir parçası olarak kayda geçirilmiş, okullarda okutulan örneklere dönüşmüş olarak karşımızda duruyor.

17 **Mind the Map! History is not given**, A critical anthology based on the symposium, Edited by Marina Grzinic, Günther Heeg and Veronika Darian, Revolver, Slovenia 2006, 290 s

Andy Warhol' un “*Bir gün herkes on beş dakikalığına meşhur olacak.*”¹⁸ sözleri bir manifesto olarak, referans kitaplarında, ana akım çok tirajlı magazin, dergilerinde bile tüketilerek bilindik bir sanat tarihin hala parçası olmaya devam ediyor. Ama neyse ki şimdilerde yeni bir manifestoya da sahibiz: “*İngilizce bilmeyen sanatçı sanatçı değildir*”¹⁹ Bu söz 1947 Belgrad doğumlu sanatçı, Mladen Stilinovic tarafından yapıtlaştırılmıştır. Bu sayede artık, merkez dışı bölgeden bize ulaşmaya çalışan, bu ironik mesaja ve O'nu ileten kişinin sanat dünyasında görünürlük kazanmasına tanık olabilme vaktimiz gelmiştir. Bu dönüşümü ise yeni nesil arşiv ve araştırma alanlarını eşleyen kişilere borçluyuz.

1.4. Günümüzün Sanat Arşivi Nasıl Bir Yapı Olabilir?

Günümüz sanatı için bir varoluş pratiği olarak, kendisine Arşiv modelini seçen oluşumlar çoğunluklu olarak kar amacı gütmeyen bir yapıya karşılık gelmektedirler. Sanat eserlerinin orijinallerine sahip olan ve bu yapıtlardan, kitap, katalog, kartpostal, tişört gibi her türlü ticari reklam malzemeleri üretme yoluyla kar elde eden müze modeli kurumsallaşmadan farklıdır. Arşivler Bu bakımdan Kütüphanelere dolayısıyla tarihselliğe ve bilgi üretimine fazlasıyla yakındır.

Müze yapıt sunma ile ilgili en kapsamlı mekandır ve parasal değer, sermaye ve temsil ilişkisi bu bağlamda müze üzerine odaklanmamızı sağlar. Markalaştırma ve tescilleme eylemi aynı tabanda müzede birleşir. Buna bir örnek İstanbul Modern'in gerçekleştirdiği “*Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak*”²⁰ sergisinin sponsorlarından “Eti” firmasının ürettiği keklerin ambalajlarında bu serginin

18 Bu özdeyiş, kuşkusuz Andy Warhol'un en çok bilinen sözü niteliğindedir. 60'lar Amerika'sında kapitalizmin her alanda kendini hissettirmeye başladığı bir döneme atfen sistemi özetleyen bir cümle olarak tarihe geçer.

19 Mladen Stilinović, **İngilizce konuşamayan Sanatçı, Sanatçı Değildir** (An Artist who Cannot Speak English is no Artist”), Bez üzerine yazı, karışık malzeme, 1992

20 Türkiye Modern sanatının öncülerinden Fahrelnissa Zeid ve Nejad Devrim'in yapıtlarını ilk kez bir araya getirdiği Yüzyılın ve Cumhuriyet'in ilk kuşaklarını temsil eden, bir anne ve oğlunu buluşturan, sergi Haldun Dostoğlu'nun küratörlüğünde ve Eti'nin katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. 18 Mayıs 2006'da açılan sergi 1 ekim 2006 tarihine kadar devam etmiştir.

http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

Eti tarafından desteklendiğini ve İstanbul Modern'de gerçekleştirildiğini işaret eden yapıştırmaların olması verilebilir. Ya da *Picasso İstanbul'da*²¹ sergisinde olduğu gibi, Sabancı'nın kurumsal mavisisi ile Picasso'nun mavisisi bir arada şehrin her yerini, taksi reklamlarından, dev reklam panolarına, televizyon reklamlarına kadar dolaşmıştı. Bütün bu durum pazarlamanın kar, arz, talep ilişkisi ile ilgili olduğu açıktır; tıpkı işletmelerindeki restoranlarda lezzetli şık bir menüyü, size sunmalarında olduğu gibi. Karşılığında hizmetin bir bedelini de sizden hesap olarak keserler. Yapılan şey mekanı eliteleştirirken, izleyiciyi de seçkinleştirmeye çalışmalarıdır. Bu sanatın küresel pazarı ile tarihler boyu süre gelen hazineler, ganimet kültürü ile ilişkilidir. Galeri nasıl pazarın en kar marjı yüksek alışveriş mekanıysa, Müzeler de bu kurumsallaşmanın tapınak çağrışımı yapıları, kendi markalarını kutsallaştıran mekanlardır.

Arşiv modellerine bakıldığında ise sergilemenin güncel politikalar ve stratejiler içerisindeki ticari ve sisteme ilişkin yönünün tersine, Biriktirme üzerinden hareketle verinin kendisinin yanında tarihsel ve sosyopolitik karşılıklarını da arayan, tutkulu ve informatik bir sürece işaret edilir. Yapısal mimari vurgu olarak; Kütüphane, arşivin sunum ve temsilini karşılayan en bilindik kavramdır.

Arşiv kurumsal çabalar içinde metaya satış maksadıyla odaklanmaz. Biriktirmeye ve biriken parçaları birbirleriyle ilişkilendirmeye, bu yolla yapıtlar, sanatçılar ve biriktirilen veri üzerinden informatik geçişliliğin önünü iyice açmak o'nu daha genişletmek amacı taşır. Bu sebepten ötürü nesnellikten çok süreç ve tarihsellik ile ilgilidir. Bilhassa bu tarihin aşındırılması ve yazımı için referanslar bulmak adına oluşturulur. Galerilerin ve Müzeler için kokteyl ve açılışlardaki kısa süreli ama yoğun kalabalığa ulaşmayı amaç edinen (Gala) seremoniler önemlidir. Oysa bu buluşma anı arşiv mekanlarının hedeflemediği bir unsur ve taktik olarak karşımıza çıkar. Bu yapılar, izleyiciyi daha uzun soluklu ve konsantre olmuş ve

21 “Picasso İstanbul'da” başlığı ile, 24 Kasım 2005 – 26 Mart 2006, tarihleri arasında Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul'da gerçekleşen sergi.
<http://muze.sabanciuniv.edu/sayfa/picasso-istanbulda>

istediğini bilir haldeler iken beklerler. Geniş, katmanlı, perspektifte bir çalışma alanı, derin bir havuz olarak konuğun karşısında durur. Araştırılmayı bekler. O yüzden tamamen gözler önünde ve net değildir. Kişiden kişiye, Araştırmacının bakışına göre açılım gösterip okunabilirler, algılanabilirler.

Müze arz talep ilişkisi üzerine kurulu olduğundan ganimetlerini, en güzel görünür ve akılda kalır şekilde imgelemek zorundadır. Öyle ki bu çağrışımlar koleksiyonun posterleri, kartpostalları ve katalogları ile tam bir set oluşturacak şekilde aidiyet (kendi kurumsal vurgusunu bu “şu an için” veya “ebediyen” bize ait) izleyiciye empoze edecektir. Arşivin ve bu bağlamda arşiv kurumlarının alanı, gösterme ve metalaştırmaya yönelik bu stratejik sürecin dışarısına odaklanır. Arşivin alanı mutfak ile sanatçı ile ilgilidir. Sanatçı, sonrasında o’na, o bölgeye, o coğrafyaya v.b. İlişkilere odaklanarak. Diyaloğa girer. Özellikle yaşayan sanatçılara odaklanan arşivler, değişebilirlik ve genişleyebilirlik esas amaçtır. Müzenin tarih yazımındaki taraf olma pozisyonu karşısında, arşivin dokümanteristik ve kolektif açılımı da eklenebilir. Parçalar üzerinden hareket etmesi adına aldığı pozisyon önemlidir. Sanat Tarihi yazımına önemli katkıda bulunur. Bu noktadan hareketle, video sanatına ilişkin arşivlerden söz edebiliriz.. Fransa'dan Bureou des Videos (BDV)²² ve Finlandiya' da kuzeyli sanatçıların videolarını toplayan, biriktiren Av-Arkki²³ isimli kurumlar incelenebilir. Örneğin Av-Arkki' nin Promosyon dvd.ler oluşturarak sanatçılar ile arşiv arasındaki ilişkisi meta alış verişi üzerinden işlemez, ortak kolektif bir tarih yazımı için bireysel katmanları oluşturmayı açığa sermeyi hedefler bu bakımdan tamamen kolektif bir projedir.

22 **BDV** (Bureau des Videos) Fransanın en geniş kapsamlı video arşivlerinden biridir. 1994 yılında Paris'te Stéphanie Moisdon ve Nicolas Trembley tarafından kurulan bir mekandır.

Ayrıntılı bilgi için: <http://www.bureaudesvideos.com/>

23 **Av-Arkki**, Finlandiya, Helsinki'de faaliyet gösteren bir video arşivi kurumudur. 1989 yılında kurulan ve 140 Finlandiyalı sanatçının üyesi olduğu bir yapıdır.

Ayrıntılı bilgi için: <http://www.av-arkki.fi/web/index.php>



Resim 1: Mladen Stilinoić, **İngilizce Konuşamayan Sanatçı, Sanatçı Değildir**, 1992,
(An Artist who Cannot Speak English is no Artist), Bez üzerine yazı, karışık malzeme,
<http://www.rawfunction.com/mladen-stilinoic>

2.BÖLÜM

ARŞİV VE TARİH YAZIMI BAĞLAMINDA REFERANS KURAMLAR

Arşiv ve Tarih yazımı kavramları söz konusu edildiğinde, günümüz felsefi ve sosyal bilimleri kapsamında referans olarak üç önemli düşünürden söz etmemiz gerekmektedir. Bu kişiler “Bilginin Arkeolojisi” adlı yapıtında merkeze yerleştirdiği “Arşiv” ve “A priori”²⁴ kavramları nedeniyle Michael Foucault, “Monolojik Tarih” söylemi nedeniyle Edward Said, Bilişsel Harita ve Bilginin Arkeolojisi üzerine çalışmaları dolayısıyla Fredric Jameson ve “Archive Fever” adlı metni sebebiyle Jacques Derrida’ dır. İtalyan edebiyat teorisyeni Franco Moretti’ nin edebiyat teorisinin alanını genişletmek adına ‘Harita’, ‘Ağaç’ ve ‘Grafik’ kavramları üzerilen geliştirdiği yeni öneriler, Hal Foster’ ın, Michel Foucault’ nun arşiv kuramı üzerinden geliştirdiği metin, yukarıda adı geçen diğer düşünörlere ilaveten, olayın kavranması adına destek sağlayabilecek önemli referansları oluştururlar.

2.1. Michel Foucault' nun Arşiv ve Arkeoloji Kavramlarına Bakışı

Michael Foucault, düşünöcenin geçmişine ilişkin tanımlamasında, tarihsel a priorilere göre eklenmiş, söylemsel oluşumlara bölünmüş bir ifadeler alanından söz eder. Arşiv Foucault için: fragmanlar, belgeler ve düzeylerle kendini ele veren bir bütün olarak görülür. “...Özel kurallara, birbirlerine eklenemeyen pratiklere göre, farklı bölgelerin birbirinden ayrıştıkları ve kendilerini ortaya koydukları karmaşık bir bütün...”²⁵

İşte Foucault ifadeye ilişkin bu sistemler bütünü ‘arşiv’ olarak adlandırır.

24 **A-prori:** Deneyden önce alan... Deneyden sonra olan anlamındaki Aposteriorinin (sonsal) karşıtıdır. http://www.felsefe.gen.tr/a_priori_nedir_ne_demektir.asp

25 Francois Russo, **Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, syf: 21

“Bu terimin kullanımının tam tersine, burada arşivle, bir kültürün kendi geçmişinin dokümanları olarak muhafaza ettiği tüm metinlerin toplamı ve belirli bir toplumda hafıza da tutulması istenen söylemleri kaydetmek ve muhafaza etmek imkanını veren kurumlar kastedilmeyecek ama binlerce yıldan beri bunca insan tarafından söylenmiş bu kadar şeyin sadece düşünce yasalarına göre ya da sadece koşulların oyununa göre ortaya çıkmadığı, onların söylemsel düzeyi tam olarak belirginleştiren bütün ilişkiler oyunu sayesinde ortaya çıktıkları kastedilecektir.”²⁶

Her şeyden önce, Foucault tarihsel “a priori” ile neyi kasteder buna bakmak gerekir. Foucault'nun Bilginin Arkeolojisine ilişkin yazdıklarının merkezindeki arşiv olgusu üç terimden kaynaklanır. Jozef Van de Wiele bu kitaba ilişkin yazdığı makalesinde bu üç terimi şöyle adlandıracaktır: “*söylem, pozitiflik ve tarihsel a priori*”²⁷

Burada söz konusu edilen a priori, özel fakat geleneksel olmayan bir tabiata aittir. Apriori: “*...hükümler için geçerlilik şartı değildir; ama ifadeler için gerçeklik şartıdır: tarih-gerçekten söylenmiş şeylerin tarihi olduğu için o da verilmiş olan bir tarihin a priori sidir.*”²⁸

Bilindiği gibi Foucault' nun kuramlarında “ifade” ve “ifadenin alanları” önemlidir ve bunların ortaya çıkarılması, ilişkilerinin sorgulanması ve tasnifi gibi konular gündeme gelir. Bu günümüz teorisyenlerinin bu gibi konularda Foucault' yu referans olarak almalarının nedeni olarak karşımıza çıkar.

Tarihsel a-priori işte bu belirlenmiş, bir şekilde verilmiş tarihin sınırları ile uğraşır. Foucault bu sebeple, bu kavramında kendisinin tarihsel bir olgu olmaktan kurtulamamasından bahseder. Yani basitçe söylemek gerekirse; olayların zaman akışı üzerinde, zaman dışı ve hareketsiz kalamazsınız. Düşünce, ifade bile bu noktada tarihsel olan şeyin bağlamından kopamazlar. Yöntemler ifadeler bile tarihselliğin

26 Francois Russo, **Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 21

27 Jozef Van de Wiele, **Michel Foucault'da Tarih: Arkeolojinin Anlamı**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 187

28 **y.a.g.e.**, s. 187

içerisine dahil olurlar. *“Pozitifliklerin a priorisi yalnızca zamansal bir dağılım sistemi değildir: O dönüşebilir olan bir bütünüün kendisidir.”*²⁹

Bütün bunlara göre arşiv, bütün söylemlerin bütün söz konusu pozitifliklerin, tek kelimeyle belirli bir dönemin tüm a priorilerinin toplamıdır. Bunu Jozef Van de Wiele şu şekilde açıklamaya çalışır: Foucault' nun sözünü ettiği; “ifadeler alanının” kendisi, referans kaynağı olarak, içinde hareket ettiğimiz, farklı pozitiflik tipleriyle belirginleşmiş ve farklı söylemsel oluşumlara parçalanmış, ayrılmış olan bir alandır. Bununla beraber tüm bunlar tarihsel a priori'lere göre eklenmiş olduğundan, izleyeceğimiz yol monotonlukla dolu bir toplamdan ibaret değildir. Bu sebeple de sonsuza doğru uzanan, uçsuz bucaksız bir hacime sahip tek koca bir bütünden söz edemeyiz. *“Şimdi işimiz farklı bölgelerin özel kurallara, üst üste gelemeyen pratiklere göre birbirlerinden ayrıldıkları kendilerini gösterdikleri bir toplam iledir.”*³⁰

Foucault' nun arşiv adını vermeyi önerdiği şey bu ifade sistemlerinin (bir yandan olaylar, öte yandan şeyler) birleşimi, bütünüdür. Ancak bu ifadelerin işlevselliğini içinde bulunduran, kendi içerisinde de açıklamaya, tarif etmeye yarayabilen parçaları bulunduran bir sistem olmasıdır. Bu ayrıca “ifade” adına tek boyutluluk barındırmayan bir sistemdir.

“Arşiv, ilkin söylenebilen şeylerin yasası, ifadelerin ortaya çıkışını yöneten sistemdir. Bununla birlikte, bütün bu söylenmiş olan şeylerin şekilsiz bir çokluğun içinde belirsiz bir biçimde toplandıklarını, asla kesintisiz bir çizgisellik içinde bulunmadıklarını ve sadece dış aralıkların rastlantısallığında kaybolduklarını; onların ayrı biçimler halinde gruplandıklarını çeşitli ilişkilere göre birbirleriyle birleştiklerini özel düzenlere göre devam ettiklerini ya da silinip gittiklerini gösteren de arşivdir. Arşiv ifade-nesnenin aktüellik biçimini belirginleşen şeydir:bu Onun çalışma sistemidir.

...Arşiv özel bir düzeyi betimler, bir ifadeler çokluğunu, incelemeye ve kullanmaya sunulmuş düzenli olaylar ve şeyler çokluğu olarak ortaya çıkaran

29 Jozef Van de Wiele, **Michel Foucault'da Tarih: Arkeolojinin Anlamı**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 187

30 **y.a.g.e.**, s. 188

*bir pratiğin düzeyi. Arşiv ifadelerin oluşumunun ve dönüşümünün genel sistemidir. Bir kültür çevresinin veya bir medeniyetin arşivinin her yönüyle betimlenemeyeceği çok açıktır.*³¹

Foucault' ya göre; arşiv bir dönemin kanaviçesi, iskeleti, çatısı olarak ele alınabilir. Ancak söz ettiği bütünlük tekil mutlak bir tamlığı barındırmaz. “birlik haline getirilmiş tamlığa değil,... parçalanmış tamlığa işaret eder.”³² Bunun nedeni sadece tarihsel apriorisi verilmiş bir dönem ve bir alanı biçimlendirme hedefinin olmaması ve bu çehreyi biçimlendirmeye çalışmaması ile ilgilidir.

Wiele, Foucault' daki arşiv kavramını açıklarken bir başka kavram olarak “episteme” yi ortaya atar. Bu iki kavramı kronolojik olarak Foucault metinlerinde karşılaştırır. Episteme “*Kelimeler ve Şeyler*”³³ de, arşiv ise “*Bilginin Arkeolojisi*”³⁴ nde başroldedir. Yazara göre; Foucault' da ilkin merkezde olan Episteme ana referans durum iken bu daha sonraki dönem düşüncesinin evrilmesi ile ikincil plana düşmüş ve yerini “arşiv”e bırakmıştır.

İkisi arasındaki fark şu şekilde anlatılmıştır:

*“ Episteme verilmiş bir döneme ait alan bir çok söylemsel oluşumdan formel ve soyut, tümüyle tek anlamlı ve ortak bir görünümünden fazlasını açıklamaz. Bu söz konusu en temel farklılıktır.. Arşiv, tam tersine, daha çok kollektif bir terim gibi görünür ve verilmiş bir dönemin söylemsel oluşumlarının bütünlükleri, maddilikleri, bireysellikleri içindeki çoğul ve ayırd edilmiş toplamını amaçlar.”*³⁵

Sonuç olarak :“*Bu arşivin, çoğulluk, pragmatiklik ve maddilik kavramları tarafından sağlanmış zenginlikleri ihtiva ettiğinin ve epistemenin ise bunlardan tamamiyle yoksun olduğunun söylenmesi demektir.*”³⁶

31 Francois Russo, **Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 21, 22

32 Jozef Van de Wiele, **Michel Foucault'da Tarih: Arkeolojinin Anlamı**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 188

33 Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İletişim Yay., İstanbul, 2001, 539 S.

34 Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, Çev:Veli Urhan, Birey Yay., 1999, 270 S.

35 Wiele, **a.g.e.**, s. 190

36 **y.a.g.e.**, s. 190

“Arşivin bir dönemin özünü, epistemenin ise onun ancak kısı ve ikinci dereceden bir özelliği amaçladığı da söylenebilir.”³⁷ Wiele' ye göre Foucault: Bu iki kavram arasındaki farklı işaretleyerek günümüz adına arşive bakışımızı ve onun kapsayıcılık şekilleri ve alanını genişletmiştir. Arşiv bu noktada artık bilginin kuramsallaşma alanıyla sınırlı kalmaz, Episteme kavramı ise tam anlamıyla ve özü bakımından böyle bir yapının bir parçası olarak varlığını sürdürür.

Foucault için Arkeoloji “arşiv” için betimlemek ve çözmek anlamına gelmektedir. Arkeoloji bir söylemi belge formatında incelemeyi, Kendi oylumu içerisinde ona, nesneliliğiyle yaklaşır, hatta bulgular adına tanımlama için anıt kavramına yönelir.

“Arşiv tek bir merkezli değil de, neredeyse bir dağılım alanını oluşturur. (prensip, zihniyet, dünya görüşü v.b.) Denebilir ki arşivin en belirgin özellikleri belirli bir anlayış bir döneme egemen olduğu sırada bütün fenomenlerin belirli bir biçimde birleşmesidir, oysa arkeolojinin incelediği dağılım alanı çeşitli oluşumlar halindeki belirli bir parçalanmayla ve bütünüün belirli bir karışıklığıyla ayırd edilir.”³⁸

“...Yeni arşivci artık sadece ifadeleri dikkate alacağını haber veriyor. O önceki arşivcilerin dikkatini çeken binlerce çeşit, önermelerle ve cümlelerle meşgul olmayacak.”³⁹ Deleuze, Foucault' nun Bilginin Arkeolojisi adlı metnine atfen yazdığı makalesinde bu yeni bir arşivcinin varlığından heyecanla söz eder.

“Şimdi, onun tahlil ettiği tek bir biçimsel örnek merak uyandırmak için yeterlidir: rastgele yazdığım ya da yazı makinesinin klavyesinde buldukları düzenden yeniden kopya ettiğim bir harfler serisi. “Yazı makinesinin klavyesi bir ifade değildir, fakat bir daktilografi el kitabının içinde sıralanmış olan bu azert harfler sesinin kendisi Fransızca makinalar tarafından kabul edilmiş alfabetik düzenin ifadesidir.” (Bu kısım Deleuze tarafından Foucault' dan alıntılanmıştır) Böyle çoklukların hiç bir düzenli dil bilgisel kuruluşu yoktur;

37 Jozef Van de Wiele, **Michel Foucault'da Tarih: Arkeolojinin Anlamı**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 191

38 **y.a.g.e.**, s.193

39 Gilles Deleuze, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 139

bununla birlikte onlar ifadedir.”⁴⁰

“A-Z-E-R-T” buna “Q-W-E-R-T” de diyebiliriz (günümüz bilgisayarlarımızın klavyelerinde harf dizininde karşımıza çıkan ilk beş harf. Bu tür klavyeler Q-klavye olarak adlandırılır). Günümüzün Q' klavyesi – bir anlam ifade etmez kelime olarak – epistomoloji bu konuda sınırlı kalır. Ancak QWERT- zamansal olarak dönemsel olarak bölgesel olarak kendi kelime anlamsızlığı harici çok şey ifade edebilir. Delueze bu noktada Foucault' nun ifadenin arşivi üzerindeki yeni bakışı sorgulamasını bu tür bir örnekle gündeme alırken eski model arşivcilerin bu qwert'nin anlamsal değerinin olmamasına ve o değer üzerinden dökümünün yapılmasına odaklandıklarına ve Foucault' nun bunu sorgulattığına işaret ediyor.

Delueze'ün başka işaret ettiği nokta Foucault'da ana şey olan “ifade” nin “her şeyden önce seyrek” oluşudur. Bu seyreklik Deluze' de şu şekilde açıklanır: “Sadece gerçekte değil hukukta da böyledir: onlar bir seyreklik ilkesinde ve etkisinden ayrılamazlar. *“İfadeler tam tersine bir cimrilik yahut da eksiklik prensibine göre içine yayıldıkları bir seyreklik alanından ayrı bulunmazlar. “...her cümle söylemediği şeylerin hepsinden, anlamını çoğaltan ve “gizli söylemi” daha doğrusu gerçek zenginliği oluşturan potansiyel ya da gizli bir içerikten etkilenir.”⁴¹*

Arşivci için önemli olan şey bu olaylar arası durumlardaki açığa çıkmayan gizli söylemi, içeriği ortaya çıkarmak ve ona uygun bir alanda tasnifini yapabilmektir.

“İfadeler alanında ne imkan ne de potansiyel halde oluş vardır, orada her şey reeldir ve her realite orada apaçık ortadadır: orada, böyle bir anda ve böyle eksiklikler boşluklarla birlikte dile getirilen şey sadece hesaba katılır. Bununla birlikte, ifadelerin birbirlerinin karşısında yer alabildikleri ve farklı düzeylerde dizilebildikleri doğrudur”⁴²

Delueze bu metninde “ifade” kavramına doğru yönelerek Foucault' da ifadeye

40 Gilles Deleuze, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 140

41 **y.a.g.e.**, s. 141

42 **y.a.g.e.**, s. 141

ait üç alandan bahseder. “Her ifade için pek çok ayrıca çok çeşitli özne alanları vardır. Fakat bu alanlara kesinlikle farklı ifade örnekleri gelebildikleri için, her durumda ifade kendisine göre muhafaza edildiği, iletildiği ya da tekrar edildiği bir yığılımın özel konusu olur. Yığılım bir stokun oluşması gibidir. Seyrekliğin zıddı değil ama bizzat bu seyrekliğin etkisidir.”⁴³ Bu nedenle de söz konusu olan başlangıç ve kaynağın geri dönüş kavramlarının yerini alır. İfade kendi alanı içerisinde kendisi olarak saklanır ve bu alan yeniden kurulduğu ve devam ettiği sürece yaşar.

Sırasıyla bu üç alan: Yan Alan, Bağlantılı Alan, Dışsal Alan, olarak adlandırılabilir.

a) Yan alan: Aynı grubun üyesi olan başka ifadeler tarafından oluşturulur. Foucault' ya göre ifade ne yanal ne düşeydir. Enlemesinedir kuralları da kendisiyle aynı düzeydedir. Birinci alan bu alanda her ifade bir çokluktur ve bir çokluk ve bir yapı sistem değildir.

“ Foucault' ya göre, ilkin bağlı değişimin hatlarıyla ya da birleşmiş alanın içinde dağılmış bulunan bir vektörler alanıyla tanımlanır. Bu ilk fonksiyon olarak ifade ya da “düzenliliğin” ilk anlamıdır.”⁴⁴

b) Bağlantılı Alan: Burada ise ifadenin diğer başka ifadelerle değilde, özneler, kavramlar, konularla ilişkisinin söz konusu olduğu alandır.

Yeni tasnif düzeni söz konusu olunca bilginin çok boyutlu katmanlarda kategorizasyonu sağlanır. Bu durum arşivin, bilginin, verinin zeminler ve katmanlar üzerine yerleşimini ve formülasyonunu yan yanalıklarının aranmalarına dair ilişkilerin kurulmasında önemli bir yer işgal eder. Blog sitelerinin yeni tasnif etiket sistemleri buna benzer. “İfade tek bir forma değil, aynı ifadenin üyesi olan çok çeşitli

43 Gilles Deleuze, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 142, 143

44 **y.a.g.e.:** s. 144

içsel durumlara göndermede bulunur.”⁴⁵

Göndermeler ve atıflar zinciri, bu göndermeler arası gel git, “ifade”yi oluşturan şeydir. Burada amaçlanan; ara protokol zeminleri bulmak, tasnif etmek, belleğe yerleştirilmesini sağlamaktır. Foucault' ya göre, İfadenin objeleri ve kavramları söz konusu olduğunda, Bir önermenin bir referansının(referansları) olduğu varsayılır. Yani referans ya da niyet hali, Bu önermenin içsel bir değişmezliğidir. Ancak bunun yanı sıra bu önermenin içini dolduran ya da doldurmayan şeyler i ise dışsal bir değiştirilebilirlikten kaynaklanır.

Örnek verirsek: üretimlerinde ucuz kağıt malzeme kullanan bir sanatçının çalışmalarını, “kağıt iş üretmiş sanatçılar” başlığı ile tasnif ederken onu sadece “kağıt işler” üreten bir sanatçı olarak nitelendirebiliriz. Ancak diğer kağıt işler üreten farklı sanatçılarla yapıtlarını yan yana aynı düzlemde bir araya getirip o'nu bu şekilde kodlarsak, O sanatçının sınıfsal durumunun, yaşadığı yerdeki sanat meta değer ilkesinin, malzemenin ucuz veya pahalı oluşunun, bu tasnifleme de de farklı katmanlar veya birliktelikler kurmakta es geçilmemesi gerekmektedir. Yani Fluxus 'a ilişkin üretimler içerisinde veya Situasyonist Harekette kağıt ve çoğaltılabilir ucuz malzemenin kullanımı ve mesajın çabuk dolaşımının hedeflenmesi gibi dertleri olan daha aktivist yönelimler barındıran sanatçıların kağıt işler üretmesiyle, Kağıt lifini ve rengin dokusunu kullanan hatta özel ortamlarda bu kağıdı laboratuvar bir süreç ile kimyasal bir dizi eylem sonrasında kendisi üreten soyut ve renkçi işler oluşturma hedefindeki sanatçının çıkış noktası tamamen farklıdır. Ortak bir nokta olarak kağıt, bir referanstır sadece. Durum sırf bu benzerlik ile sınırlı değildir. Bu örnekleri büyük bir “kağıt işler” sergisinde yan yana görebiliriz. Ancak yeni araştırmacı bu zamanlar arası ve hem coğrafi hem sınıfsal yaşam farklılıklarının kültür farklılıklarının bulunduğu farklı noktalardan beslenmiş bu işlerin yer alacağı bir sergide tüm bu ayrımları çok farklı katlara ve yan yanalık sınırlarına göre tekrar tekrar tasnif etmeyi deneyecektir. Artık bu noktada arşivin genişleyen alanı birbirinden farklı zeminleri iç

45 Gilles Deleuze, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 145

içe geçirip uygun bir formülasyonu da kapsamalıdır. Arşivci, Küratör ise söz konusu çok atlamalı ge iŒi, yeni ve farklı kombinasyonlara açabilme olanağını d Œ nmek ve arŒive kazandırmak zorundadır.

DıŒsal Alan:  c nc  boŒluk dilimi olan bu alan tamamlayıcı ancak söylemsel olmayan durumların alanıdır. Bu alana kurumlar, siyasal olaylar, ekonomik uygulamalar ve süreçler v.b. girer.

*“Foucault'un bir siyaset felsefesi anlayıŒının tasarlanması bu nokta üzerindedir. Bir kurumun kendisi mesela bir kuruluŒ, bir yasa, s zleŒmeler, kayıtlar ve siciller gibi ifadeleri içerir.”*⁴⁶ Buradan hareketle belirleyici olan bu  c nc  alan günümüz sanat arŒivlerinde Œu yönde etkin olabilir: Devletlerin veya devlete yakın özel mülk sanat kurumlarının arŒiv politikalarını d Œ nelim. Devletin siyasal ve sosyolojik temsilinin arŒivlerinde, sunumlarında, sergilerinde belirleyici unsur olarak kimi yerde gizil (kendini belli etmeden) kimi yerde de direk ön planda ortaya çıkması gibi bir durum söz konusudur. Bu tür kurumlar, kayıt tutma ve tarih yazma konusunda yetkin yapılar olarak, kendi durumlarının bu özelliklerini, devlet ve özel sermayenin siyaseten doğrularına göre belirlerler. Onların kendi resmi bakıŒ açıları ile belirlenmiŒ bir profile sahip olması nedeniyle de, belirlenmiŒ, taraflı bir tarih anlatımı ve sunumu ortaya çıkacaktır.

Foucault' daki  okluk tipolojik bir ‘ okluklar’ alanı değil Derrida' da olduğu gibi ‘topolojik bir  okluk’ alanını iŒaretler.

“Arkeoloji Œimdiye kadar “arŒivciler” tarafından kullanılmıŒ olan iki temel tekniğin karŒısında yer alır; biçimlendirme ve yorumlama: ArŒivciler, aynı zamanda her ikisine de baŒvurduklarından sık sık bu tekniklerin birinden öbürüne atladılar.” Burada söz konusu olan “atlamalar” arŒivcilerin baŒvurdukları önemli eylemlerdir.⁴⁷

46 Gilles Deleuze, **Yeni Bir ArŒivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 147

47 **y.a.g.e.:** s.147

Deluze' e göre bu noktada Foucault gerçekleştirmeye çalıştığı proje(şey): kelimenin pozitifliği olarak “ifade” denilen şeyin aslında basit kaydına ulaşmaktır. Foucault' da ana kaide: yapıyı bulmak için önce keşfetmek, isleyip geliştirmek, biçimlendirmek ve hatta (yeniden) icat etmek gerekir. Bu basit bir kayıt bile olsa, ifadenin gerçekleştirilebilmesini sağlayan bir ‘çokluğun’ içinde bulunur. Bu sebeple çokluk içerisinde atlamalar önem taşır.

Foucault' ya göre, günümüz tarihçisi ve arşivcisi için diğer önemli bir konu seriler'dir.

“Yalnız, bugün tarihçilerin kullandıkları gibi, seriye ilişkin bir yöntem, belirli bir noktanın yakınında bir seriyi oluşturmak ve başka yönlerde, başka noktalar düzeyinde onu devam ettirmek imkânını verir. Serilerin daima birbirlerinden ayrılmaya ve yeni bir alanın içinde dağılmaya başladıkları an ve yerler vardır...”⁴⁸

Foucault serilerin yol açtığı dağılmaların yarattığı dönüşümü “kopukluk” olarak adlandırır. Bu kopukluklar bir bütünü, bir söylemsel oluşumu sınırlayan, ayıran, ayıklayan şeyler olarak önemlidir. Tarihsel olan şey: “Söylemsel olan ya da olmayan “serileri”, oluşumları, bütünlüleri, çoklukları, “problem edinmek...” dir.⁴⁹.

Foucault'un bu noktada bize sunduğu yöntem önerisi: “Serileri izlemek, düzeylerin içine nüfus etmek, eşikleri aşmak, yatay ve dikey boyutu izleyen fenomenlerin ve ifadelerin örtüsünü açmakla asla yetinmemek” üzerinedir. Fakat bunu yaparken de “Arşivci-arkeoloğun devinmek zorunda olduğu enlemesine kesiti de oluşturmak” gerektiğinin de altını özenle çizmektedir.⁵⁰

Günümüzde tarihe, sosyolojiye ve bu iki alanla iç içe geçmiş sanat pratiklerine bakarken sadece zamansal bir çizgide, dikey yataylar eksenin de hareket etmek bu dengeler ekseninde çıkarımlara ulaşmak yetersizdir. Foucault’un ısrarla

48 Gilles Deleuze, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 158

49 **y.a.g.e.**, s. 159

50 **y.a.g.e.**, s. 160

vurguladığı yeni bir boyut olan “enlemesine kesit”in farkına varmak ve o alanı da tartışma zeminine eklemek gerekir. Belki de ancak bu şekilde yeni bir arkeoloji, beraberinde yeni bir tarih yazımı ve yeni bir arşivci mümkün kılınabilecektir.

2.2. Edward Said ve Tarih Yazımı Üzerine

Edward Said'in önemi tarihi ve tarih yazımını eleştirel bir biçimde yeniden ele alan bir düşünür olmasından kaynaklanır. Hem de bunu Emperyalist Batılı güçlerin dünya politikası ve kültürünü etkilemeye devam ettiği bir dönemde karşı güçlü ve farklı tepkilerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönemde yaparak kültür üretimi alanında çoğu figürün çıkış noktasında temel oluşturmuştur. Bununla beraber monolojik tarih yazımı adına geliştirdiği yöntem ve öneriler bizi tarih ekseninde yeni bir perspektif ve uzam algısının içerisine yerleştirmiştir.

Said başvurduğu monolik yazımın temelini siyaset ile tarihin günümüzdeki çarpık ilişkisine bağlamaktadır.

“Tarih disiplinine, siyaset ile kuramın karışması, tarihçinin gittikçe savunmacı bir hal almasına neden olmuştur. Said'in dile ve daima peşinden gittiği anlatı yapılarına olan yaklaşımının büyük oranda kuramsız bir konuma sahip olduğu görürüz. Burada, tek sesli ve monolojik tarih metinlerinin, başka tarihlerin yazılmasına ve mevcut tarihin katı bir araştırmadan geçirilmesine ve son derece ihtiyaç duyulan sömürgeleşme mücadelelerine imkan tanıyacak bir faktör olup olmadığı tartışması gündeme gelir.”⁵¹

Burada söz konusu olan yazım pratiği dışarıdan belirlenmiş kuralcı bir eksen içerisinde üretmekten çok, yazım alanını hikâyelere, parçalara bölerek, anlatılar şeklinde toplumsallaştırmak ve kamusallaşmaktır. Bu haliyle söz konusu edilen yeni tarih daha yaşama dair, daha içselleşmiş bir tarih olacaktır.

*“Said'in çalışmaları özel olanla kamusal olan arasındaki uçurumu birleştirme çabasıdır.”⁵²*Said'in yazılarında mevcut olan gerilim ve çelişkiler ki

51 Shelley Wallia, **Edward Said ve Tarih Yazımı**, Çev: Gürol Koca, Everest Yay., İstanbul, 2004, s. 3
52 **y.a.g.e.**, s. 14

yazılarının bu özellikleri Ernest Gellner ve Aijaz Alemsul gibi eleştirmenleri derinden etkilemiştir. Hem profesyonel zorunlulukların gereklerini yerine getiren, hem de kamusal alanda katılımlarda bulunan, uluslarüstü bir kuram çerçevesinde yer alan ve marjinalleştirilmiş Filistinli sürgününü temsil eden, konumu belirsiz bir eleştirmenin temel unsurlarıdır. *Burada “büyük anlatılar” yerel tarihlere, akademik eleştiride gücünü halktan alan siyasal katılımcılıkla çarpıştır.*”⁵³

Buradan hareketle güncel sanat alanında yapılan lokal bir arşivin gerekliliğini gündemimize taşırsak; büyük anlatının yerine, yerel tarihin, lokalın, çok kültürlülük (genel tarihe karşı) üzerine yerleştirmesi söz konusu edilebilir.

*“Said sanatların ve tarihlerin yapılışında kültürün katkısını ön plana çıkarır. Edebiyat eleştirisinin kendi emperyalist iktidar ve yetke kurumlarının gerçekliklerinin beraberinde insanın deneyimlerinin gerçekliklerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu görmesinin gerekliliğini vurgular.”*⁵⁴

Bu tür bir bakış, Batının merkezietçi düşünce pratikleri karşısında alternatif duruşu gündeme getirir. *“Said kendini küreselleşme bağlamına yerleştirmeye çalışmış, ancak Batı'nın hegemonyacı konumlarıyla ve bilgi üretimiyle uzlaşma düşüncesine muhalif bir duruş alarak kültürlerarası hegemonya dan kendini uzak tutmuştur.”*⁵⁵

Said'in bu duruşu özellikle günümüz sanatının kayıt dışı kalmış bölgelerine ilişkin yürütülen arşiv çalışmaları söz konusu olduğunda, bu bağımsız ve sıra dışı olan tasnifsiz alanların işaretlenmesine ve lokal olarak genişlemesine dair önemli bir referans olabilir. Tüm bunlar çok katmanlı lokalden internasyonel ağa uzanan bir arşiv projesinin, tarih yazımı üzerindeki etkisinin temeliyle de çakışır.

Said insanların kendi tarihlerini, kendilerinin yaptığına ve bu dünyanın insani

53 Shelley Walia, **Edward Said ve Tarih Yazımı**, Çev: Gürol Koca, Everest Yay., İstanbul, 2004, s. 5

54 **y.a.g.e.**, s. 9

55 **y.a.g.e.**, s. 11

şeylerine inanır. Bu ezelde kalmış bir geçmişin siyasal anlamda iyileştirilmesidir. Tam anlamıyla düzeltilmesi değildir. Bunun bilinciyle hareket edilmiş bir tarih yazımı söz konusudur. İyileştirme vurgusu burada önemlidir. Belki de tam düzelemeyeceğinin bilinciyle o sebeple tarafsız ve kapsayıcı olmak zorunda dır. *“Tüm yeniden inşalar geçici ve çoklu yorumlara bağımlı olduğu için geçmişi tüm hakikatiyle yeniden inşa etmek mümkün değildir.”*⁵⁶

Walia'ya göre, Edward Said dışında, tarih yazımına yeni bir bakış açısını ilk getiren, hakikat ile onu biçimlendirip belirleyen iktidar sistemleri arasındaki ilişkiyi sorgulayan diğer kişiler Michel Foucault Roland Barthes ve Jacques Derrida'dır. *“Onlara göre gerçekliği dilin bizzahiti kendisi şekillendirir ve belirler. Bu nedenle her şey dilsel/metinsel bir yapıdır.”*⁵⁷

Hayden White ise tarih hakkındaki fikirlerini şöyle açıklar: *“Tarih, bir görüşün, dilin kullanımı sayesinde oluşturulmuş ikna edici bir kompozisyonudur.”*⁵⁸ Bu türde bir düşünce Walia' ya göre: Tarihsel hakikatlerin olayların, durumların salt kanıtlarında-içkin var olmadığıdır. O bunun haricinde, tarihin başlı başına inşa edilmiş bir anlatı (sözel ve yazınsal) olduğunu iddia etmemizi sonrada kabul edebilmemizi vurgular. O'na göre hakikatin inşası o kadar gerçektir ki, ona “temel” unvanı verilmiştir. *“Temel tarih, geleneksel tarihçilerin tem kaynak olarak gördükleri nesnellik, gerçekçilik ve hakikatin dışsal doğasına dayanan bir yöntemelliğe değer atfeder.”*⁵⁹

Buradan yola çıkılarak ortaya sürülen bir düşünce de tarihin aslında (nesnellikten öte) tarih yazımından başka bir şey olmadığıdır. Bilgi, inanç, adet, davranış veya kodların, özellikle kültürel, coğrafi etkiler ışığında inşa edilmelerinden oluşan bir metinler kümesi olarak görür. Buna bu sözü edilen metinlerde diyalektik

56 Shelley Walia, **Edward Said ve Tarih Yazımı**, Çev: Gürol Koca, Everest Yay., İstanbul, 2004, s. 12

57 **y.a.g.e.**, s. 14

58 **y.a.g.e.**, s. 15

59 **y.a.g.e.**, s. 15

bir ilişki içinde olan bir okuma pratiği matrisinden ibaret oldukları yorumunu ekler. Bu matris de tarihe eklemlenen her yazı (anlatı) başkasının söylemiyle renklenir.

Tarih ve Edebiyat “*O pek muteber tarihin basiretsizliği aslen üzerine temellendiği naif gerçekçilik*” metadolojisinden kaynaklanır”.⁶⁰ Anlatılar, edebi ve retoriktir. Bu onlar her ne kadar tanıklıklara (sözlü veya yazılı) da böyle olur. Shelley Wallia'ya göre de bu noktada tarihsel anlatıların kurgusal anlatılarla, tarihçilerin normalde kabul ettiğinden çok daha fazla ortak yönü olduğu açıktır.

2.3. Fredric Jameson ve Yeni Bir Harita İhtiyacı

Postmodernist teorinin başat metinlerinden biri olan “Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”⁶¹ isimli makalesiyle Jameson; oldukça kapsamlı bir şekilde geç kapitalizm olarak tanımladığı günümüz kapitalizmini açıklarken, bilişsel harita kavramından ve yeni bir kartografi ihtiyacından söz etmektedir. Jameson öncelikle geç kapitalizmin kültürel alan üzerindeki özerklik kavramına ilişkin tahrip edici etkisini sorgular. Fakat bu özerkliğin pre-kapitalist süreçten itibaren süre gelen dönüşümle tamamen kaybolduğunu söylemenin yersiz olduğundan bahseder.

“Tam tersine: ısrarla belirtmeliyiz ki, özerk bir kültür alanının yok olması daha ziyade patlama şeklinde düşünülmelidir: Kültür toplumsal alanın tamamına öylesine yayılmıştır ki, artık iktisadi değer ve devlet iktidarından uygulamalara ve bizzat ruhun yapısına kadar-toplumsal hayatımızdaki her şeyin ve henüz kuramsallaştırılmamış bir anlamda “kültürel” olduğunu söyleyebiliriz.

...Yadsıma, muhalefet ve isyan sloganlarında eleştiriye ve yansıtmaya kadar uzanan bu fikirler ne kadar farklı olursa olsun, hepsinin de paylaştığı tek ve temelde mekansal bir ön varsayım vardı, ki bunu aynı derecede köklü 'eleştirel mesafe' formülüyle özetleyebiliriz. Bugün solda geçerli hiçbir kültürel siyaset yoktur ki, asgari bir estetik mesafe anlayışından, kültürel eylemi sermayenin yekpare varlığının dışında konumlandırıp sonra da ondan sermayeye karşı saldırılar için bir Arşimet noktası olarak yararlanmanın

60 Shelley Wallia, **Edward Said ve Tarih Yazımı**, Çev: Gürol Koca, Everest Yay., İstanbul, 2004, s.

17

61 Bu makale ilk olarak New Left Review, No: 146, 1984'de yayınlanmıştır.

olabilirliğinden vazgeçebilmiş olsun. Ne var ki, yukarıdaki açıklamamız, postmodernizmin yeni olarak yarlanmanın olabilirliğinden vazgeçebilmiş olsun. Ne var ki, yukarıdaki açıklmamız, postmodernizmin yeni mekanında genelde mesafenin (özelde de eleştirel mesafe'nin) kesin olarak ortadan kaldırılmış olduğuna işaret etmekte Postmodernizmin dolu ve tamamen kaplanmış hacimlerine, artık postmodern olan vücudumuzun mekansal koordinatlardan ve pratikte (hele hele teoride) mesafe koyma yeteneğinden yoksun kaldığı bir ölçüde, dalmış durumdayız.”⁶²

Artık Postmodernizm ile gerçek anı'nın tam da bütün bu olağanüstü moral bozucu ve iç karartıcı özgün yeni global mekan olduğunu kabul etmeliyiz.”⁶³ O halde bütün bu yeni mesafelerin tarifini yapmak için yeni bir kayıt estetiği gerekmektedir. Bu kayıt özellikle günümüz sanatındaki sosyopolitik ve coğrafi mesafelere odaklanırken, merkezi bir burjuvazinin estetiğinde elit bir odak almanın dışında bölgelere de ulaşmak durumundadır. Burada Jameson, modernizmin reddettiği pedagojik ve didaktik yönü sanat pratiği için geri çağırmayı önemser. Bu noktada farkındalık ve mesafeler için yeni bir kültür-pedagojisi ilişkisini gündeme getirir. Bu olan biteni okumak ve yerli yerine yerleştirmek için gerekli unsurlardan biridir.

Jameson'un önerisi olan kültürel model: “...aynı şekilde siyasal sanat ve kültürün çok değişik şekillerde olan bilişsel ve pedagojik boyutlarını öne çıkarmaktır. Ne var ki artık geçmişte kalan tarihsel durumlar ve ikilemler temelinde geliştirilmiş olan estetik uygulamalara dönemeyiz.”⁶⁴

“Burada oluşturulan mekan anlayışıysa, kendi durumumuza uygun bir siyasal kültür modelinin mekansal konuları ister istemez temel örgütlenme kaygısı olarak göz önünde bulundurmaya zorunda olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle, bu yeni (ve hipotenik) kültürel formun estetiğini, bazı şekincelerle bir “bilişsel harita” çıkartma estetiği diye tanımlayacağım...”⁶⁵

Jameson bu haritalama pratiğini Kevin Lynch referanslarından hareketle gündeme getirmiştir. Lynch' in çalışması olan The Image of The City'i örnekleyen

62 Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm, Der: Necmi Zeka, K1y1 Yay., İstanbul, 1990, s. 109

63 **y.a.g.e.**, s. 110

64 **y.a.g.e.**, s. 111

65 **y.a.g.e.**, s. 111, 112

Jameson, yazarın betimlediği yabancılaşmış kent imgesinin, insanların konumlarını, kentsel totaliteyi haritalamayadıkları bir mekan olduğunu belirtir.

“...bunun en göze çarpan örnekleri, Jersey City'deki gibi, geleneksel işaretlerden (anıtlar, merkezler, doğal sınırlar, inşa edilmiş perspektifler v.b.) hiçbirinin geçerli olmadığı grid'lerdir. O halde, geleneksel kentte yabancılaşmanın ortadan kaldırılması, bir yer hissinin yeniden kazanılmasını ve akılda kalıcı, bireysel öznenin hareketli, değişken yörüngeler doğrultusunda tekrar tekrar haritalayabileceği esnek bir bütünlüğün inşasını veya yeniden-inşasını söz konusu etmektedir.”⁶⁶

Jameson'un üzerinde durduğu, Lynch' in kendi konusuna odakladığı harita pratiğini, genişletmek, günümüzün kültürel ve sanatsal alanlarının artık daha geniş ve bazı ulusal ve global mekanları kapsar şekilde oluşu ile ilişkilendirerek bu mekanlar üzerine yansıtmaktır. Bu haliyle Lynch' in önermeleri bizim açımızdan daha da anlam kazanmaya başlayacaktır.

“Bilişsel harita, sözcüğün o eski anlamıyla taklitçi sayılmaz; aslında, ortaya attığı teorik konular temsil analizimizi daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yenilememize olanak vermektedir...Kuşkusuz, fiziksel kentte günlük yaşamın dar çerçevesi içinde bilişsel haritadan beklenen tam da bu: bireysel özne açısından, o daha geniş, ve tam olarak temsil edilemez totalitenin, yani tam olarak kent yapısının bütünlüğünün durumsal bir temsilini mümkün kılmak.”⁶⁷

Bu bağlamda kültürel verinin görünürlüğü ve sınıflandırılma problemi açısından eski bilindik kartografi yöntemleri ve teoriler işlemeyecekmiş gibi duruyor. Jameson' un altını çizdiği nokta bu. Özellikle güncel sanatın görünürlük politikaları içerisinde lokal, yerel üretimlerin gündeme gelmesi; bu kaydı zor ve merkezil sermayelerin uzağında kalmış bölgelerdeki üretimlerin belgelenmesindeki zorlukları da problem etmeyi gerektirir. En azından bu durum problem edinilecek ve önemsenecek bir arguman olarak karşımıza çıkmıştır ve artık yeni haritaların çizilme vakti gelir. Kartografi bu noktada yeniden gündeme gelir. Sözü edilen şey toplumsal bir kartografidir:

66 Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm, Der: Necmi Zeka, Kıyı Yay., İstanbul, 1990, s. 112

67 **y.a.g.e.**, s. 112

“Bu noktada geniş anlamıyla bilişsel harita çıkarma, varoluşsal verilerin (öznenin ampirik konumunun) coğrafi bütünlüğün, yaşanmamış, soyut kavramlarıyla koordine edilmesini gerektirmeye başlar.

...kartografinin üçüncü bir boyutu daha ortaya çıkar ki bu boyut da, derhal bizim bugün temsili kodların doğası diye adlandıracağımız şeyi, çeşitli medyaların asli yapılarını, daha naiif taklitçi harita anlayışlarına bizzat temsilin dilleri gibi yepyeni bir temel sorunun müdahalesini ve özellikle de eğilimli mekanın düz şemalara aktarılmasına ilişkin çözümsüz ikilemi gündeme getirir; ve işte bu noktada da, (tam da haritacılığın çeşitli tarihsel anlarında bilimsel derleme, veya daha iyisi diyalektik bir gelişme kaydedilebileceğinin ortaya çıktığı sırada.) doğru harita diye bir şeyin olmayacağı açıklık kazanır.”⁶⁸

“Şimdi, bütün bunları Althusser' yen ideoloji tanımının çok farklı sorunsalına aktarırken, iki noktayı vurgulamak gerekiyor. Birincisi, Althusser' yen kavram artık bu uzmanlaşmış coğrafi ve kartografik konuları toplumsal mekan terimleriyle – örneğin toplumsal sınıf ve ulusal ya da Uluslar arası bağlam terimleriyle, hepimizi yerel ulusal ve Uluslar arasını gerçeklikleriyle ilişkimizi ister istemez bilişsel olarak da haritalamamız terimleriyle yeniden düşünmemize olanak vermekte.”⁶⁹

Ama problemi bu şekilde formüle etmek aynı zamanda haritacılıkta, postmodernist veya çok uluslu anın burada tartışmamızın konusunu oluşturan son derece global mekanı tarafından daha şiddetlenmiş ve özgün biçimlerde gündeme getirilen zorluklar ile yüz yüze gelmemiz anlamına gelir.

Jameson' un burada söz ettiği şey Lacancı ve Althusseryen bir bakıştır. Tarihselci bir bakış bu 'tanım'a şunu eklemek isteyebilir: böyle bir koordinasyon, canlı ve işlev gören ideolojilerin üretilmesi, farklı tarihsel durumlara göre değişiklik gösterir ama her şeyden önce, bunun tamamen imkansız olduğu tarihsel durumlar da olabilir.

“Ne var ki, kartografi konusunda parantez, bireysel medya ya da dillerin kod ve kapasitelerinin gerçekten temsili bir diyalektiğini nihayet ortaya koyarak, şu ana kadar Lacanyen simgesel boyutunun ihmal edilmiş olduğuna dikkatimizi çekmektedir. Bir bilişsel harita çıkarma estetiği-bireysel öznenin,

68 Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm,

Der: Necmi Zeka, Kıyı Yay., İstanbul, 1990, s. 114

69 **y.a.g.e.**, s. 114

global sistemdeki yerini daha yoğun yeni bir şekilde hissedebilmesini sağlamak için uğraşan pedagojik bir siyasal kültür-ister istemez, bu artık muazzam derecede karmaşık temsili diyalektiğe saygı göstermek ve onu gereğince ele alabilmek için radikal ölçüde yeni formlar bulmak zorunda olacaktır.”⁷⁰

Yeni siyasal sanat, çok uluslu sermayenin dünya mekanına dayanmak ve aynı zamanda da bu mekanı temsil etmenin, bireysel ve kolektif özneler olarak konumumuzu tekrar kavramaya başlamamızı ve bugün gerek mekansal gerek toplumsal kargaşamız tarafından etkisiz bırakılmış olan eylem ve mücadele yeteneğimizi yeniden kazanmamızı sağlayabilecek.

2.4. Franco Moretti ve Haritalandırma Pratiği

Franco Moretti, edebiyat teorisine getirdiği yeni yaklaşımlar ve aykırı çözümlenmeleri ile tanınan bir tarihçidir. Edebiyat eserlerinin, özellikle roman türünün kartografisine yönelik yaptığı çalışmalar, özellikle üzerinde çalıştığı haritalar, ağaçlar ve grafikler ile yeni okuma ve yorumlama biçimlerini edebiyatın gündemine almıştır.

“Ona göre, edebiyat alanında çalışan araştırmacılar, bir noktadan itibaren okumayı bırakmalı ve onun yerine, kendi alanlarıyla ilgili olarak dökümler yapmaya, grafikler hazırlamaya ve haritalar çıkarmaya yoğunlaşmalıdırlar. Bu yolla fazlasıyla, çiğnenmiş toprağa, kadim edebiyata (bir bakıma da 'akademinin en geri kalmış disiplinlerinden biri'ne) yeni bir can verilebilecektir. O takdirde, yani edebi incelemeleri tesadüf ve sistematik olmayan bir şekilde yürütmekten vazgeçildiğinde, edebi tarihin görünenden çok farklı bir şekle bürüneceğine ve 'estetik form' kavramının köklü bir değişim geçireceğine şüphe yoktur.”⁷¹

Moretti'nin yöntemleri her ne kadar edebiyat disiplinini kapsıyor olsa da, Tarih alanından gelen bir kuramcı olması bakımından, yeni tarih yazım pratiklerini

70 Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm, Der: Necmi Zeka, Kıyı Yay., İstanbul, 1990, s. 116

71 Franco Moretti, **Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller Grafikler, Haritalar, Ağaçlar**, Cev: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora Yayınları, İstanbul, 2006, Kitap Tanıtım Yazısı, Arka Kapak

ve kartografi alanlarını güncel sanat diskuru üzerinden yapacağımız değerlendirmeler için incelenebilir gözükmektedir. Moretti'nin haritalama pratiği için Söz konusu çaba, Edward Said'in mikro tarihi, Jameson'un bilişsel haritalar ile yaptığı vurgu hep yeni bir kartografi alanı arayışını işaret eder. Tarihsellik, sanatın tüm alanlarını kapsayan bir alan teşkil eder ve özellikle günümüz için yeniden ve değişen pratikler eşliğinde genişleyen bir tarih yazımının sınırlarını zorlamak gerekmektedir.

İtalyan düşünür Moretti' nin Haritaya yaklaşımı, romanın analizi ve tasvirindeki bulanıklığı net sınırlar çizerek daha görünür hale getirme amaçlıdır. Bu yönde bir pratiği güncel sanatın belleğinin tutulması ve coğrafi -kültürel sınırlarının, ilişki ağının netleştirilmesi adına referans alınabilecek bir kaynak teşkil ediyor. Hem de edebiyatın özellikle romanın güncel sanat pratiğine giderek daha da yakınlaştığı iddia edilen bu dönemde, Moretti iyi bir başvuru kaynağı olarak gözükmektedir.

Moretti, Krzysztof Pozmian alıntısıyla söze başlar: “...*tarihçinin bakışı sıradışı olaylara yöneldi...tarihçiler, koleksiyonculara benzediler: her ikisi de yalnızca nadir bulunan, ilgi çeken nesnelere toplamaya koyulup, sıradan gündelik şeyleri kale almamaya başladılar...Tarih kendini tekrarlamayan nesnesiyle, idiografik bir disiplin idi*”⁷²

Buradan yola çıkarak bir harita ile kayıt tutmak, özellikle zor ve lokal bölgelerde neden önemlidir? Sorusunun yanıtını arayabiliriz. Söz konusu edilen tarihçi ve koleksiyoncu benzerlikleri güncel sanat disiplinin içerisine de yerleştirilebilir. Güncel sanatın tarihinin ve eleştirisinin odaklandığı şeyinde buna benzer bir şekilde, işaretlenmiş alanlar dahilinde ilgi çekenler ve o bölgeler arası akış çerçevesinde nadir bulunanlar (bunlara, nesnelere-olaylar-kişiler olarak bakabiliriz.) üzerine olduğu tartışması ortaya çıkacaktır. bu nedenle belirlenmiş ağ üzerinde temsiliyeti zaruri olan bölgelerin bu büyük bütüncül alandaki temsili (uzaklıklarından belirsizliklerinden ötürü) çok spesifikler üzerinden ya da turistik bir etnisiteyle

72 Krzysztof Pozmian, **L'histoire des structures**, ed. Jacques Le Golf, Roger Chartier, Jacques Revel, La nouvelle histoire, Paris, 1978, s. 115, 116

yükümlü bir yapıya sahip olacaktır. Bunun nedeni üretimlerin değerlendirilmesi ve kaydı yapılırken, alıcı mekanizmanın kaynağa uzak mesafeden ve geniş perspektiften geçici şekilde bakıyor olmasıyla ilişkilidir. Güncel sanat pratiğinin günümüz teorisyenleri ve sanatçıları tarafından tartışılan en büyük odaklarından birisi de budur. Bu sebeple kendi haritalandırma pratiği ve kendi ağ bağlantısını kurma sürecinin, görünürlüğü-takibi zor bölgelerde, sistemli bir akışa dair olması ve tarihinin yazılması adına yaşanması, deneyimlenmesi gerekmektedir.

Buradan hareketle bir soru gündeme getirelim: Alanımızı genişletmek için kolektif bir harita yaratmamamız gerekliyse yöntemimiz bireysel mi olmalıdır, yoksa kolektif mi? Fernard Braudel bu sorumuzun yanıtını “...bireysel tarih alanında belirsizlik vardır; kolektif tarihteyse, basitlik ve tutarlılık...Tarih, nesnesi olarak bireyleri seçtiğinde, gerçekten de “varsayımlara dayalı zavallı aciz bir bilimdir”...ama grupları, tekerrürleri inceleyecek olduğunda, izlediği yol, ortaya koyduğu sonuçlar itibariyle daha tutarlıdır.”⁷³ şeklinde vermektedir.

Braudel’in, Alman Hapishanesinde verdiği bir tarih dersinde söylediği bu sözlerden hareketle kolektif bir tarih yazımından ve kolektif haritalardan söz edebiliriz. Bu noktada Slovenya’lı Irwin grubunun “Doğu Sanatı Haritası” adlı projeleri için kullandığı manifesto önemlidir. Grubun çıkış sözü olan “Tarih hazır verilmedi, Lütfen inşasına yardımcı olun”⁷⁴ önermesi; bireyselden çoğulluğa yönelik yapılmış güzel bir çağrıdır.

Moretti, Roland Barthes’in kolektivite fikri üzerine ilgi çekici bir anekdotundan söz etmiştir. Bu anektoda göre Barthes, Tarih ya da Edebiyat? Adlı çalışmasında: Edebiyat üzerinden tarihe yeni Birkaç ayrıntı eklemektense, öncelikle varsayımsal ve öngörölmüş kabul edilmiş hareketlerin değişmesi gerektiğini savunur. Maksadın kendini dönüştürmesi gerektiğinden bahseder. Bunu yaparken de ‘Bireyi edebiyattan çıkarmak!’ vurgusunu yapar. Ancak bu paradoks göze alınabilirse edebi

73 Fernand Braudel, **L'histoire, mesure du monde**, Les Ecris de Fernand Braudel, Paris 1997

74 “History is not given. Please Help to Construct it.”, Irwin, <http://www.eastartmap.org/>

tarihin mümkün olabileceğini iddia etmiştir.

“Roman, formun özüdür ve kapsamlı bir genel teoriyi hak eder; alt-türlerse daha çok tesadüfidir, onların incelenmesi ne kadar ilginç olsa da, nitelikleri itibariyle lokaldirler.”⁷⁵

Bazı türler, morfolojik bakımdan, biçimsel olarak daha önemlidir elbette, daha popülerdir ya da her ikisidir; bunu hesaba katmalıyız: Fakat sanki tek var olan onlarmış gibi düşünmemeliyiz. Romanla ilgili bütün büyük teoriler, romanı yalnızca temel bir forma indirir. Bu indirgeme onlara seçkinlik ve güç kazandırsa da edebiyat tarihinin onda dokuzunu silip atar. Gerçekten de bu çok bir rakamdır Sadece Roman alanında değil bütün genel dışı yerel üretimler, bu türde bir indirgeme ve üstün körü seçiciliğe maruz kalırlar ve tıpkı edebiyattaki gibi sanatın küresel evreninde yazılmamış tarih olarak silinip giderler. Bu bağlamda önerilen Çeşitlilik teorisi diye adlandırılan şeydir.

Genel bir inanış kuram ve teoride; kelimeler aynı şeyi anlatıyorsa ona dair kurmaca haritalara gerek yoktur. Belirli sorular var bu düzlemde. En basitleri haritaların ciddi anlamda tam olarak ne işe yaradıkları ve bunların bir sosyal tür- (edebiyat, güncel sanat, v.b.) söz konusu olduğunda bu birikime bir şey katıp katmadıkları.

Harita coğrafi temsilin belirleyiciliğinden yola çıkarak, sanat hareketlerindeki, yerel belirsizlikleri, nesnel bir boyuta çeker. Döküm yapmakta önemini lojistik yer, belirsiz görülen akslar için sabitleyici bir kaynak noktası olarak gözükür ve okumalarda bütüne bağlar. İlişki ağının gözden kaçan noktalarının görülmesini sağlar.

“Sonra kitabın bir haritasını çıkarırsınız ve her şey değişir... köy kendisini sarmalayan kabaca iki eş merkezli halkayla birlikte, bu örüntünün

75 Franco Moretti, **Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller Grafikler, Haritalar, Ağaçlar**, Çev: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora Yay., İstanbul, 2006, s. 33

merkezinde yer alır. İlk halka köye daha yakındır ve çoğunlukla kişisel ilişkiler üzerine yoğunlaşmıştır; ikinci halka çeşitlidir, Birkaç mil uzaklıktadır ve doğal manzaralar, dahası, kolektif olaylar, kriket ve yabancı akdiken çiçekleri üzerinde durur. Ancak her iki durumda da B'den S'e giden yol-kitabın başlangıcında olmasına rağmen-burada yok olmaktadır: anlatı mekanı burada doğrusal değil, dögüseldir. Şaşırtıcı olan, Avrupa Roman Atlası'nda on dokuzuncu yüzyıl edebi türlerinin haritasını çıkarırken, her türlü şekilde karşılaşp-doğrusal yörüngeler, ikili alanlar, nirengiler, çok yönlü hikâyeler-asla dögüsel bir örüntüyle karşılaşmamamdı. Bu halkalar dünyada nereden geliyor?"⁷⁶

Rudolf Arnheim ise bu konudaki fikirlerini şu şekilde açıklamaktadır. "Bir sistem, mekandaki enerjisini yaymak için özgür olduğu zaman... Bir ışık kaynağından yayılan ışınlar gibi yöneylerini her tarafa yayar."⁷⁷ Sonuç olarak o model, merkezi kompozisyonun bir prototipini oluşturur.

Braudel ise burada özellikle prototiplerde mentalitenin değil ideolojinin önemli olduğuna vurgu yapar. O'na göre haritalandırma da önemli olan şey mentaliteden çok ideolojidir. "Bir mentalite haritasından doğan fiziksel alanın maddi alt-katmanından doğan bir ideoloji haritası. Şükür ki, şeyler o kadar da düzenli değil, ancak düzenli olduklarında oldukça ilginçler."⁷⁸

Bu bağlamda edebiyat harici bir alana karşılık gelen çalışmalar üreten Marina Grnizic ve Slavoj Zizek' in özellikle doğu bloku ülkelerini, Balkan coğrafyasını kapsayan çalışmalarında da haritaları belirleyen şeyin ideoloji olduğunun altı çizilir.⁷⁹:

"Eski çağların taşraları gibi, Roma'ya maruz kalmış, fakat vatandaşlığı reddetmiş, orada olmayanla tanımlanan taşralar 'negatif' varlıklardır; bu aynı zamanda taşra romanlarının neden haritalanamayacağını gösterir: Orada olmayanı

76 Franco Moretti, **Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller Grafikler, Haritalar, Ağaçlar**, Çev: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora Yay., İstanbul, 2006, s. 49

77 Rudolf Arnheim, **The power of the center. A study of composition in the visual arts.**, Berkeley and Los Angeles, 1988, s. 4

78 Moretti, **y.a.g.e.** s. 59

79 Çalışmanın 5.bölümünde bu konuya detaylıca değineceğiz.

haritalanamayamazsınız.”⁸⁰

Haritalamayan formlar vardır. Bu zaten neden yeni bir kartografiye ihtiyacımız olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Moretti' nin verdiği taşranın haritalanamaması örneğindeki gibi, mikro öykülerin, genel tarihsellik ve kapsayıcı, kuş bakışı bir bakış ile tarihlere dönüştürülemeyeceği açıktır. Şimdi artık hem o taşraların yön bilgisine sahibiz hem de lokal ve mikro alanların tarih için önemi eskisinden daha fazla. Bu bakımdan yeni harita ihtiyacımızı karşılayacak alan sadece coğrafi bilimler olamaz. Evet coğrafya, kartografi için yararlı bir referanstır, ancak kısıtlıdır, toplumsal ve psikolojik etmenleri her şekilde açıklayamaz. İşte bu yüzden genişleyen bir Teori alanı söz konusu olmalıdır.

Moretti, günümüzde edebiyatın okuma alanlarını genişletmek adına kullandığı yöntem olan haritanın ne işe yaradığını şu şekilde özetler.

*“Edebi haritalar ne işe yarar...Başta, analizler için metin hazırlamanın iyi yollarıdır. Siz bir biçim seçin -yürüyüşler, davalar, lüks eşyalar, her neyse, sonra onları oluşumunu bulur, onları bir mekana yerleştirir...ya da diğer bir deyişle: metni birkaç öğeye indirgeyerek, onları soyutlar ve tartışmakta olduğu haritalar gibi yeni, yapay bir nesne yaratırsınız. Biraz şansla, bu haritalar, parçalarının toplamından daha fazla olacaktır: alt düzeyde görülemeyen 'yeni ortaya çıkan' nitelikler taşıyacaktır.”*⁸¹

2.5. Jacques Derrida ve Arşiv Tutkusunu

Arşiv, mutlak titizlikle ve yöntemli bir şekilde verileri saklayan ve koruyan bir bilgi toplama modeli olarak kabul edilir. Arşivleme süreci; artık var olmayan bir

80 Franco Moretti, **Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller Grafikler, Haritalar, Ağaçlar**, Çev: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora Yay., İstanbul, 2006, s. 49

81 **y.a.g.e.**, s. 59

şeyi korumak için, tıpkı ona bir anıtmış gibi değer verilerek yapılan, bu sebeple de neredeyse bir görev mantığı ve saygıyla gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu bakımdan arşivin hep geçmiş yaşanmış ile olan ile kapanmamış bir hesabı, arşivcinin ise izlerin peşinde hep geriden gelişi söz konusudur. Arşivci geçmiş ile şimdikiyi bağlayan bir sürecin arasında durur.

WhiteChapel galerisinin arşiv küratörü Nayia Yiakoumaki⁸² “in an Archive Fever” başlıklı makalesi ile arşivin geleneksel kanonları üzerinden Derrida referanslı bakışın günümüz kurumsal arşiv yapılarının işleyişleri, küratör ve sanatçıların bu alandaki ilgilerine ilişkin, güçlü bir referans ivme olarak etkisini araştırır.⁸³

Jacques Derrida'nın söz konusu metni bir yapı söküm pratiğine dayanır. Bunun yanında günümüz için önemli değişiklikler geçiren arşivleme pratikleri adına da önemlidir. Derrida Bu metinde arşiv ve arşivsellik nosyonlarına ilişkin bir yapı söküm gerçekleştirir. Bunu da Sigmund Freud üzerinden yapar. Metin, içerik olarak Freud'a dolayısıyla psikanaliz'e ve arşiv ile psikanalitik bir ilişkiye odaklanır. Bununla beraber günümüzün yeni iletişim olanaklarının özellikle internetin, arşiv alanına getirdiği durumu tartışmaya açar.

Doç Dr. Halil Nalçaoğlu, “Arşivsellik’in”kapanışı: *Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet*”⁸⁴ başlıklı 4.02.2009 tarihli konuşma metninde, tıpkı küratör Nayia Yiakoumaki gibi referansını Derrida'nın bu metninden alır. Söz konusu metinde: “...Derrida, *Freud'un Moses and Monotheism* adlı kitabından ve *Yosef Haim Yerushalmi'nin bu kitaba verdiği yanıtın (Freud's Moses: Judaism Terminable and*

82 **Nayia Yiakoumaki**, Curate the Archive, or Archive the Curator examines institutional archives and curatorial potential (Arşivi kürate et ya da Küratörü Arşiv et, Kurumsal arşivler üzerindeki ve küratoryal potansiyel) başlıklı tez çalışmasını Goldsmiths, University of London da gerçekleştiren araştırmacı, küratör. Whitechapel Galeri'de halen arşiv küratörlüğü yapmaktadır. Ayrıntılı bilgi için: <http://www.gold.ac.uk/art/research/student/ny/01/>

83 Jacques Derrida, **Archive Fever: A Freudian Impression**, Chicago & London: University of Chicago Press 1996

84 Halil Nalçaoğlu, “Arşivsellik’in” Kapanışı: **Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet**, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

Interminable) yola çıkararak, arşiv ve arşivsellik nosyonlarının yapı sökümüne”⁸⁵ girişmektedir. Derrida söz konusu metnini 1995 yılında yayımlar. Sonrasında ise kitap haline getirilişi 1996'yı bulur. Bütün bu süreç zarfında internet kullanımının, daha metin ve fotoğraflık imgelerin paylaşımı düzeyinde ve veri paylaşım hızlarının ise bugünün limitlerine erişmemiş olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Nalçaoğlu; Derrida'nın 1995 yılında, daha erişim teknolojilerinin başlangıç aşamasında belirttiği görüşlerine benzerlik taşıyan diğer bir görüşten söz eder. Bu diğer görüş Martin Heidegger'e aittir ve 1967 yılında daha internetin doğmadığı zaman diliminde söz konusu edilmiştir.

*“Belki de tarih ve tarihin bize sundukları (Überlieferung, gelenek?) tek tipleşmiş enformasyon deposundaki yerini kolayca alacak ve böylece denetim altındaki insanlığın kaçınılmaz olarak muhtaç olduğu planlamanın hizmetine sunulacak. Bu enformasyon telaşı içinde düşünme sonlanacak mı, yoksa düşünmenin kökenleri tarafından sunulan kendisinden bile saklanmış bir yeraltı geçidi (Unter-Gang) onun misyonu için korunmuş mudur, bir soru olarak kalacak.”*⁸⁶

Derrida'nında “düşüncenin kalıcılığı ve düşünme eyleminin kendisinin de gelecekteki temsili konusunda”, Heidegger gibi karamsar düşünceler taşıdığından söz eden Nalçaoğlu, bu nedenle de iki düşünürün kaygı ve sezgilerini oldukça yakın bulur.

*“Görüldüğü gibi Derrida, Heidegger'in neredeyse kırk yıl önce yarı-karamsar bir öngörü olarak koyduğu görüşü adeta yankılıyor. Sanırım bu kalıcılık, hayatta kalma, hafıza, hatırlama meselerine ciddi bir bakış ortaya koymak için önemli bir dönemeçteyiz. Bu dönemeç internetin, genel anlamda arşiv ve arşivsellik, düşüncenin, düşüncenin kalıcılığının sorgulanabileceği bir çağın açılışı anlamına geliyor. Ve elbette bir çağın da kapanışından söz ediyoruz bütün bunları söylerken.”*⁸⁷

Arşivleme eylemi Derrida' ya göre ana omurganın (burada omurga olarak söz

85 Halil Nalçaoğlu, “Arşivsellik” Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

86 y.a.g.e.

87 y.a.g.e.

edilenin fiili yapıya karşılık geldiğini ve bunun da arşiv kurumu olduğunu (düşünelim) hareketini arşive odaklı eş zamanlı olarak gerçekleştirmesiyle mümkün olur. Nayia Yiakoumaki bunu şöyle açıklar: “*Kurumsal arşivlerin buna benzer bir işlevi vardır ve kurumların arşivcileri öğeleri toplarken aynı zamanda da kurumlar da hemen operasyona girerler.*”⁸⁸ Bilginin toparlanma ve tasnifleme eylemi eş zamanlı gelişir. Arşiv kurumu bu noktada hem fiziki bir varlık hem de düşünsel bir şekilde genişleyen muğlak zemine karşılık gelir. Derrida'nın düşüncesinden hareketle Yiakoumaki' de hem eylemsel olanı hem de fiziki olanı kapsayacak şekilde bu zemine vurgu yapar.

Nalçaoğlu ise Derrida' nın sözünü ettiği arşiv içerisindeki hem fiziki hem eylemsel olanı; hafıza, hatırlama ve unutmayla ilişkilendirir. “*Hafıza ve hatırlama, unutmama ve bastırmayı; arşiv ve arşivsellik koskoca bir zaman kategorisini, yani geçmiş, geleceği,...aynı zamanda ölümü, ölüm güdüsü ve haz ilkesini, ölümsüzlüğü, tekrarlanabilirliği ve dolayısıyla yazı ve arke-yazı kavramlarını, bunlardan dolayısıyla ark, arkhe, ilke gibi kökenbilimsel uzantıları; internet, mekansızlığı ve mekansızlığın “genel ağ” topoğrafyasını ve böylece mekan kavramını devreye sokar.*”⁸⁹

Derrida' nın bu alandaki çalışması, arşiv kelimesinin etimolojisinin eliptik bir arşiv taraması ile işe başlar. Bu etimolojik soruşturma zaten arşiv kavramının kökenlerini tanıtmayı ve otoriter bir prensip ile bağ kurmayı hedeflemektedir. Derrida, derin anlamsal bağlantıları izleyerek (bunlar 'arkhe'⁹⁰ olarak ortaya atılan her biri kökene ve kurallara dayanan şeylerdir.) Burada ilgili olan şey arşiv kavramının hukuk ve kökenin bir arada ikamet etmesi olarak ortaya çıkarılmasıdır.

“Arkhe hem ilksel bir başlangıç (commencement), bir ilke, ontolojik bir ilk yere işaret eder, hem de bir erke, bir erk sahibine, erk sahibinin emrine

88 Nayia Yiakoumaki, **In an Archive Fever**, April 2002, http://www.art-omma.org/NEW/issue10/text/theory/10_In%20an%20Archive%20Fever%20by%20N%20Yiakoumaki.htm

89 Nalçaoğlu, **a.g.e.**

90 Arkhe: Antik Yunan'da “başlangıç”, ilk. http://www.felsefe.gen.tr/arkhe_nedir_ne_demektir.asp

*(commandement) Bu anlamda aynı terim içinde iki düzen geçerlidir: ilk olmaktan ötürü sıralama düzeni; erk olmaktan dolayı bir emir düzeni. Yani Arkhe terimi ile hem kendiğiliğinden bir başlangıç söz konusudur, hem de ve "hatta daha öncesinde bir emir."*⁹¹

Bu noktada Nayia Yiakoumaki'ye göre Derrida'nın "arşivin arkaik fonksiyonunu incelemesine" dayanan" yönteminin altını çizmek gerekir. Günümüz sanat müzeleri içinde düzenlenen kurumsal arşivlerin karşılaştırmalı çalışma ve analizine referans verebilir şekilde incelemeye alınabilir. Bu nokta da Kurumsal yapıların bu sıralama düzeni içerisinde hem tarih yazımına ilişkin belirleyicilikleri bu durumda gündeme getirilebilir hem de olan tarihsel olaylar, gerçekleşen aktiviteler üzerinden ürettikleri ilk belgelerle ürettikleri yeni kayda geçmiş belgeleri üretebilmesi.

Arkhe teriminin önemine tekrar dönersek: Derrida, internet ile dönüşen çağımızı, arşivsellik içinde barındırdığı bu ilksel (arkhe) yarılmanın gerçekleşmesini sağladığı için, hafıza yitiminden çıkış çağı olarak görür. O'na göre işte bu İlksel yarılma sayesinde arşivin yalnızca gerçekliği kurduğunu değil ama aynı zamanda sürekli kurduğunu arşivin geçmişle değil çok özel bir gelecek kipine ait olduğunu anlayabiliriz. İşte bu nedenle günümüzde arşiv yarılmış ve klasik arşivin hukuksal resmi yapısından dönüşüme uğramıştır. Günümüzde arşiv durağan değildir. Daha çok belirsizliğe işaret eder. Belki de bu sebepten ötürü Derrida metininde karamsar bir ifade takınır. "*Söz konusu olan şey... Bütün arşivler açılıp, her şey ortaya dökülse bile, bundan hiç bir şey çıkmayacağıının anlaşılmasıdır.*"⁹²

Derrida'ya göre arşivin fonksiyonları hem nomolojik (hukukun belgeleri) hem de topolojiktir (hukunun yeri) yapıcı inşacı içeriği nedeniyle nomolojik, fiziki mekânsal varlığı dolayısıyla da topolojiktir. Sonuç olarak arşiv bir mahaldir bu gücün kullanıldığı yerdir.

91 Halil Nalçaoğlu, "**Arşivsellik'in** Kapanışı: **Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet**, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

92 Jacques Derrida, **Archive Fever: A Freudian Impression**, Chicago & London: University of Chicago Press 1996

“Arşiv, tanımı gereği yaşanan olayların yaşandığı ana ait orijinal belge nesnelere içinde barındıran bir yer, bir topos olarak tanımlanabilir. Böyle bakıldığında, tekrarlanabilir, yeniden kurulabilir olan bütün izler arşiv tanımı içine girer. Öte yandan, gerçek ve biricik arşiv olarak kabul edilebilmesi için bir otoritenin mevcut bütün izler arasında seçim yapması, belli izlerin yaşananları en iyi ifade etmesine karar verip bunları saklaması gereklidir. Buna arşivin içerdiği şiddet ya da arşiv travması da diyebiliriz. Tek kavram, arşiv kavramı altında toplanan bu iki düzen, bir yandan arşivin varlık nedenidir, diğer yandan da bu işlev arşivin arşivselliğinin altını oyar.”⁹³

Bu noktada Derrida'nın psikanalitik yönden arşive bakışı devreye girer. Derrida psikanalizin geleceği konusunda iki düzenden söz eder. Bunlardan birincisi psikanalizin nesnesi (psişe) ikincisi ise psikanalizin kendisidir. Yani nesnel bir olgu ve o nesnel olguyu yaratan düzenin çevreledikleri, bunların hepsi arşivin içeriğini oluşturabilmektedir. Söz konusu ikililik durumu Derrida'nın ifadelerinde önemle vurgulanır. *“Birinci, yani psişik aygıtla ilgili düzen, doğrudan yaşantuların “ ham malzemenin”, hafıza içine depo edilmesinin dinamiklerine (phsis, topos) işaret eder. İkinci düzen ise kurum olarak psikanalizin (nomos, thesis) düzenidir.”⁹⁴*

Nomolojik olan, arşivin kendi kurumsallığıyla ilgili olan malzemedir. Burada Derrida psikanaliz -alanını söz konusu alırken. Bu alanın kendisi hem arşivlenecek şeyi hem de arşivin kendisini ilgilendirir. Bu ikili durum eş zamanlı olarak birbirinin içine geçmelidir. Bu durumu Sanat arşivi adına bir örnek üzerinden açıklarsak: 1995 tarihli Mladen Stilinovich'e ait “An artist who cannot speak english is no artist” yapıtı bir topolojik duruma karşılık gelebilir. Ancak bu yapıtın iletmediği mesaj yanı durumun kendisi yaşanan bir süreç olarak “İngilizce bilmeyen sanatçının Sanatçı olarak kabul görmemesi” (ironik bir cümle ancak toplumsal bir değer bulma eleştirisi) nomolojik bir süreçtir. Yani biz Mladen Stilinovic'in bu çalışmasını sadece fiziki varlığı üzerinden kayda geçiremeyiz. Bunu becerebilmek için bütünlük o nomolojik alanın yaşanan olaylarının (Doksanlı yıllar Avrupasının uluslararası sanat

93 Halil Nalçaoğlu, “Arşivselliğin” Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet, 2009
http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

94 y.a.g.e.

ortamındaki temsil değerlerinin) bilgisine sahip olmak ve diğer topolojik verimiz eşliğinde kayıt altında tutmak zorundayız.

“Arşivin arşivlenmesinin teknik yapısı, arşivlenebilen içeriğin yapısını da belirler, hatta bu içerik daha ortaya çıktığı noktada ve gelecekle olan ilişkileri bakımından. Arşivleme olayı kaydettiği kadar üretir de. Bu şu anlama gelir, eğer e-mail geçmişte mümkün olduğu andan itibaren, (psikanaliz) Freud ve pek çok psikanalizin öngördükleri şey olmayacaktı.”⁹⁵

Üçüncü katman olarak ele alacağımız düzen ise, ikisinin iç içe geçmişliğinden ortaya çıkan şey olan Topo-nomoloji’dir. Bu düzen, bilginin hızlı aktığı e-mail trafiğinin, (Derrida özellikle e-mailin özel ve kamusal kişilikler ve bu alanlar arası zemini ne kadar birbirine karıştıran bir alan açtığını dile getirmesi önemlidir.) iletilerin transferinin, el değiştirmesinin çabuklaştığı günümüzde daha da açığa çıkan bir yapıdır. Sınırlar artık keskinliği yitirmiş ve modern dönemin arşivlerinin keskin olarak ayırabildiği alanlar birbirlerinin içerisine girmiş ve eş zamanlılıkları giderek artmıştır. Aynı anda birden fazla yer, coğrafya ve konumun takip edilebilirliğin sağlandığı bir veri akışı buna yol açmaktadır.

Nalçaoğlu; Arşivin yaşanmış olanın izlerini depoladığından söz eder. *“Ancak, yaşanmış olanın izleri, aksiyomatik olarak olay yaşanıp, bittikten sonra arşive gider. Yine aksiyomatik olarak henüz içinde bulunduğumuz an, söz gelimi şimdi ve burada süre giden bu konuşma, bir arşiv malzemesi değildir. Ne zaman ki konuşma biter, ben konuşma metnini görevlilere teslim ederim ya da görevliler konuşma kayıtlarını deşifre edip benim konuşmamı metinleştirirler, standart modern arşivsellik işlev görmeye başlar.”⁹⁶*

Modern Arşivsellik söz konusu olduğunda kapanış, bitme, tamamlanma olguları kesin ve nettir. Derrida ise söz konusu ettiği yarılma ile kapanışın başka bir şeye işaret ettiğinden söz eder. *“ufukta beliren bir sınırdan ve bu sınırın tanımladığı*

95 Halil Nalçaoğlu, **“Arşivsellik” Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet**, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

96 **y.a.g.e.**

olup bitenlerden söz etmek gerekiyor” Yani belki de bilgiye ulaşmak ne kadar kolay olursa ve bilginin sonlanmayacağına inancımız ne kadar artarsa, internet ve bilgi erişiminin sınırsızlığı sayesinde, Derrida'nın vurguladığı arşivsellüğün kapanışına daha çok yaklaşıyoruz. Buradaki kapanış ise “...bu arşiv işlevine, arşivin yaşananları şimdiki zamanın düzleminden başka bir düzleme, daha açık bir ifadeyle bir alt düzleme göndermesiyle ilgilidir.”⁹⁷

Sanat müzelerindeki arşivlerin temel yapılanması ve kısmi düzeninde, kurumsal kontrol mekanizmasının etkisi büyüktür. Buna neden olan şey bu mekanizmanın, erişilebilirlik, kullanıcı ile etkileşim, bilginin yayılımı gibi konulardaki belirleyiciliğidir. Küratöryal uygulamalarla beraber müzecilik arşivleri üzerindeki dış müdahale olasılıkları, erişim ve malzeme ile etkileşim konusunda oldukça sınırlandırılmıştır. (belirlenmiştir.) Tüm bu sınırlar ile birlikte görsel arşivlerin oluşumları ve bozulmaları içerisinde, küratöryal pratiklerin potansiyellerine bakmak gerekmektedir. Bu gibi durumlarda küratöryal potansiyellerin açığa çıkarabilmesi belki de arşivin araştırma süreci ve erişimi için öngörülmüş metodolojinin ters yüz edilmesi ile gerçekleşecektir. Müzelerin entegrasyon politikaları, çoğu zaman özel ve kamusal alanı kendine mal etmeleri, sonucunda kurumsal arşivlerinde, daha işaretlemiş ve daha sınırlanmış olurlar.

“Bu Mesken, bu mekan(Arşivler) ki ebediyen yaşar, özelden kamusala kurumsal geçişleri işaret eder...”⁹⁸

Burada sözü geçen derin ilişkiler; özelin gizlenmesi(saklı tutulması) ve kamusal alanın görünürlüğüdür. Arşivlerin ve müzelerin ana yapısında bu durumlar, özelin saklı tutulması, kamusal teşhir v.d. usulüne uygun bir hale getirilmeye çalışılır. Bu bakımdan arşivler ve müzeler aslında dalgalanan, eş zamanlı olarak hem özel ve hem sınırlanmış bölgelerdir. Aynı zamanda da herkese kapılarına açarlar.

97 Halil Nalçaoğlu, “Arşivsellüğün” Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

98 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: University of Chicago Press 1996, s. 3

Kamusal ve özel alanlar arasındaki bu sürekli geçişler bir belirsizliğe işaret eder. bu belirsizlik özel veya kamusal zeminlerin dışlayıcı karakteristiklerini teşhis etmekte zorluklara sebep olan bir şeydir. (Temel soru kamusal alan nerede başlar nerede biter? Özel alanın sınırları ne kadardır?) Arşiv bu geçişler sebebiyle derinden etkilenir ve koşulsuz doğasını kaybeder, beraberinde gelen yeni durum bir geçiş yaratır. Bu noktada küratör bu alanda kendi müdahalesi için önemli bir yer tutabilir. Arşiv hem ortak bir alan ve hem de tam tersi özel bir konut vardiya üzerinden herhangi bir şey kaybeder mi veya kazanır mı bunu düşünmemiz gerekir. Bu süreç arşive kesinlikle gizemli doğasını kaybettirir, fakat aynı zamanda da kazandığı bu açıklıklık sayesinde önceden gizlenmiş verinin ve bilginin erişimine büyük katkı sağlar.

Arşivler sanat adına bu nedenle hem sınırlayıcı hem de herkese açık olmaları ile özgürleştiricidirler. Ancak diğer bir yönden arşivlerin tasnif edici olmaları, onları sınırlayıcı kılar ve bu nedenle de işaretlemeye netleştirmeye yönelik bir özellik kazanırlar. Bu özellik özgürleştiriciliğin tartışılmasına ve sınırlarının ne olduğu sorusuna yol açar. Burada yaşanan şey bir bakıma, arşivler ve müzelerin (ayrıcalıklı topolojiler) belirleme, muhafaza ve ifşa etmeye ilişkin sınırlarda gezindiği bir oyundur. Bu da arşive verilmiş otorite gücünü açıkça ortaya serer.

2.6. Hal Foster ve Modernizmden Günümüze, Arşivin Genişleyen Alanı

Hal Foster “*Modern Sanat Arşivleri*”⁹⁹ adlı metninde; sözün dış görünüşünü belirleyen, belirli bir dönemin belirli ifadelerini yapılandıran bir sistem anlamında arşivden söz eder.

Yazar; arşivi 1850-1950 tarihleri arasındaki süreç üzerinden modern sanat pratiğini, modern sanat müzesi ve tarihi içerisindeki rolünü, dönüşümleri bakımından

99 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim yayınları, İstanbul, 2004, 198 S.

Yukarıda sözü geçen metin, kitabın “Sanat ve Arşiv”adlı ikinci bölümünün ilk metnidir.
s. 89-112

incelemeye alır. Burada yapmak istediği şey; Modern Sanatın üretimi (pratik), sergilenmesi/tasnifi (müze), anlatımı (tarih) ve tüm bu durumları kapsayan bir bellek yapısını söz konusu yüzyıllık süreç üzerinden incelemektir. Foster, bu tarihsel dönemin söz konusu bellek yapısındaki “görme diyalektiği”ni tasvir etmekten söz eder. Bunu yapmak içinde üç adet eşleştirmeli referansa başvurur. Üç kanonik metin ve üç adet aktif figür seçer ve çözümlemeyi bu örnekler üzerinden yapmayı uygun görür. Ancak Foster bu seçtiği figürlerin erkek ve metinlerin ise kanonik olmasının günümüz sanatı ve eleştirisinin üretim ve yorumlama pratiklerinde çok doğru ve geçerli olmadığını altını çizer. Bugünün sanat eleştirisinin ve tarihinin modernden siyasal ve stratejik açıdan aşırı bir şekilde ayrıştığını belirtir. Hatta bir amacının da bu büyük farklılaşmaya dönüşüme işaret etmek olduğundan bahseder.

Tarihsel sırasıyla eşleştirmeler aşağıdaki gibidir:

- 1- Charles Baudelarie “1846 salonu” metni - Claude Manet – (19yy.)
- 2- Marcel Proust – Vallery – (20 yy. başı)
- 3- Erwin Panofsky – Walter Benjamin – (II.dünya savaşı öncesi dönem 1930'lar)

1.Eşleştirme:

“Baudelarie burada, bir sanat geleneği içindeki büyük bir eserin, o geleneğin içindeki büyük bir eserin, o gelenek içerisinde büyük öncülleri hatırlatması, onun oluşturduğu temele dayanması gerektiğini söylemek istiyordu.”¹⁰⁰

Foster bu noktada Baudelarie' in resim sanatını bir referanslar sistemi dahilinde ele alması gerektiğine dair inancına ve sanatçının geçmişin yapıtlarına göndermelerde bulunarak, sağlam temellerin takipçiliğini yapısı gerektiği vurgusuna dikkat çeker. Baudelarie' e göre, sanatçı bunları yaparken de ezilmemelidir. Ancak güzele dair bir bellek geliştirmek adına daha önceden üretilmişlere çeşitli yenilikler

100 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 91

de getirebilmeyi başarmalıdır. Foster'ın altını çizdiği şey 19yy.da Baudelarie'in: *“Bellek, resmin asıl mecrasıdır.”*¹⁰¹ görüşüdür.

Foster'a göre bu türde bir ima zaten sanat-tarihseldir ve sanatın bellek mekanı olarak müzeyi işaret etmektedir. Bir değer olarak ‘güzel’in belleğinin üretilmesi, saklanması, bir gelenek olarak sürdürülmesi ve bir arada tutulması; bizi bu noktada müzenin sınırlarına ve kurumsallaşan bir çalışma sistemine götürecektir.

*“Başka deyişle, “güzele dair bir bellek geliştirme tekniği” bu dönüşümlerin gerçekleştirildiği atölye ile, bu dönüşümlerin başkaları için etkili hale geleceği sergi ve müze arasında kurumsal bir aktarım gerektirir (bu aktarım elbette Salon eleştirileri, eleştiri okurları, karikatürler, dedikodular gibi çeşitli söylemler aracılığıyla daha da dolayımlanır.”*¹⁰²

İşte Claude Manet bu noktada devreye girer. (19yy. Ortalarından sonra) Manet resme getirdiği gelenekten beslenen fakat o kurgusal yapıyı içerik olarak alt üst eden kimi üretimleriyle (Kırda Kahvaltı, 1863), Baudelarie' in idealini, büyük ölçüde bozar. Foster bu tabloda Manet' in göndergeselliği sadece ilk referanslara, Rönesans'ın aydınlanmacı kodlarına değil aynı zamanda ardıllarına yönlendirmesi, hatta sınır tanımaz şekilde, “manzara”, “portre”,“ölü doğa” ve “nü” yü bir arada radikal bir şekilde kullanması önemli bir dönüşüme işaret eder. Bellek ve gelenek ile ilgili referanslar Manet'in üretimlerinde de vardır ancak. Söz konusu resim bu haliyle müzenin ve ideolojinin akslarını yerinden oynatacak yeni tartışmanın alanını zorlamaktadır.

Foster' in burada işaret ettiği iki şey; 19yy. Ortalarını ve sonrasını kapsayan bu süreçte sanat/bellek ilişkisinde sanat eserine tarihsel sürdürülebilirlik adına biçilen rolün ne kadar önem taşıdığı ve belleğin ihtiyaç duyduğu yerin ise ana mimari yapı yani müze olduğu inancıdır. *“Ancak, bu bellek yapısı aynı zamanda da çok da*

101 Baudelarie'in 19yy. sanatı ve modernizmin başlangıcı üzerine geliştirdiği görüşler hakkında detaylı bilgi için bkz: Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berkay İletişim Yay., İstanbul, 2003

102 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 92

sınırlıdır, neredeyse sadece resmi merkeze almaktadır ve çok dar bir coğrafyayı kapsar(çoğunlukla Paris ile Roma arasında yer alan, zaman zaman Hollanda ile İspanya'dan da yolu geçen bir güzergah izler, bununda bütününi kapsadığı söylenemez.)”¹⁰³

2.Eşleştirme:

Bu eşleştirme Theodor Adorno'nun 1953 tarihli “Valery Proust ve Müze”¹⁰⁴ başlıklı makalesine dayanır. Baudelerie ve Manet'nin tartışması üzerinden elli yıla yakın bir süre geçmiştir. Adorno'nun bu metninde “Valery, müzenin, “geçmişin sanatını ölüme yolladığımız” yer olduğu düşüncesini temsil eder.” Buradan yola çıkarak müze ve mozole kelimelerinin fonetik bağına işaret eder ve arada aslında bundan öte bir benzerlik olabileceğinin altını çizer. Karşılaştırma yaptığı diğer figür olan Marcel Proust ise T. Adorno' nun şemasında şu şekilde ortaya çıkar:

*“Proust tam da Valery'nin durduğu yerden - “eserin ölümden sonraki hayatı”yla işe başlar: Onun hareket noktası, atölyedeki sanat üreticisi değil, müzedeki izleyicidir. Proust'un idealist izleyicisi için müze, atölyenin fantasmagorik mükemmelliğe ulaşmış hali, sanat üretiminin maddi dağınlığının damıtılıp süzüldüğü tinsel bir yerdir.”*¹⁰⁵ Bu noktadan hareketle Proust'a göre müze tinsel idealizasyon ve rekabet alanı olarak görünür.

Foster tüm bunların Oidipal bir mücadele olduğuna vurgu yapar. Baudelerie ve Manet'de ‘güzel’e ilişkin olarak başlayan; sonrasında rekabete, iktidarın temsiline kayan, bu belleğe ilişkin tarihsel sürecin altını çizer. “Eşleştirmelerdeki ilk adlar, “güzel’in bellekte yeniden canlanması üzerinde durur, ikincilerse o canlanmanın müzede şeyleşmesi üzerinde. Ancak aynı nedenle, Valery ile Proust'un sanat müzesine ilişkin yorumları arasındaki karşıtlık, Baudelaire ile Manet' nin sanatsal bellek

103 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 95

104 Theodor W. Adorno, **Valery, Proust ve Müze**, Çev: Tanıl Bora, “Müze ve Eleştirel Düşünce:

Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 2”, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2006, s. 185-201

105 Foster, **a.g.e.**, s. 95

modelleri arasındaki keskinlikten daha sert değildir.”¹⁰⁶

Adorno'nun metninde Valery ile Proust karşılaştırmasının altında yatan şey aslında bir bakıma yeniden doğuş ile ilişkilendirilebilir. Proust atölyeden çıkartılıp kayda geçirilen ve diğer kayda geçmişler ile beraber parlak ışıklar altında sunulan yapıtlara ilişkin bu süreci, izleyici ve sanat dünyası eşliğinde bir yeniden doğuşa yaklaştırır. Valery ise bu süreci olumluamaz. Yapıt için tamamlanmışlığa, ölüme referans verir ve müzeyi de anıt mezara benzeterek bir çürümenin imasını yapar. Buradaki çürüme-zombileşme durumunu Adorno ise “şeyleşme” olarak adlandırmaktadır.

Hal Foster'a göre işte her şey bu şeyleşmenin yarattığı krizler üzerinden gelişmiştir *“Sanat tarihi, her zaman örtük şekilde varsayılan, kimi zaman çarpıcı biçimde dile getirilen bir krizden doğmuştur. Sanat tarihi disiplini, geleneğin fragmanlara ayrılması, şeyleşmesi sonucu ortaya çıkan bu krizin üstesinden gelmek için, fragmanları yeniden birleştirme, yeniden canlandırma yönündeki bir kurtarma hareketine girişmiştir.”¹⁰⁷*

Bu bellek krizleri, müzenin ve sanat tarihinin olduğu kadar bu ikiliye önemle bağlı olan arşivler için de önemli işaret noktaları olmuştur. Burada Foster Vallery ve Proust' un müze üzerindeki karşıtlıkları üzerine diğer bir ikiliyi devreye sokar. Bu kişiler sanat tarihçileri Heinrich Wölfflin ile Aby Warburg' dur. Wölfflin bir sanat tarihçisi olarak, sanatın geçmişinde var olduğunu iddia ettiği türde bir “gelişmeye” artık rastlanmadığı kaygısını taşır. Warburg' da bu kaygılara benzer şeyler hissetmeye başlar. Bu kaygı aslında normaldir. Çünkü o dönemler 1.dünya savaşının ve belleğin tarihin büyük bir şekilde silinip yeniden yaratılmasına ilişkin yıkımların bölünmelerin yaşanacağı yıllara karşılık gelir. Bu süreç sanat alanında soyut dilin, hazır nesnenin, tarihsel devamlılığı ve aktarımı alaşağı eden sanatçı çıkışlarının oluşması ile belirmiş ve bu iki tarihçinin söylemlerine terimlerine aykırı bir sürece

106 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 95

107 y.a.g.e., s. 97

geçiş sağlamıştır.

1915 yılında Birinci dünya savaşı öncesinde çalışmalarını “Sanat Tarihinin Kavramlarını” adlı kitaba dönüştüren Wofflin: Belki de bize savaş öncesi dönemin duyusal deneyimlerin bir dağarcığını sunuyordu. “...Birinci dünya savaşı ile paramparça olmaya mahkûm bir duyarlılığın belgelendiği bu arşiv, hatta Avrupa sanatının, gelecek nesillerce öğrenilmek üzere muhafaza edilmesi için yazıya dökülmüş bellek yapılarından biridir.”¹⁰⁸ Wofflin bu kitapla, tüm bu birikimin (belki de o savaş sonrası hem fiziken hem de ifade olarak ölümle yakınlaşacak bir üretim sürecinin) kaydını tutmuştur. Ancak yazarın kitabı, yeni sanat formlarını konu etmediğinden, o dönem için yaşamamış, bir bakıma yayınlandığı tarihte epistemolojik açıdan ölü doğmuştur.

“Warburg'da aynı tarihsel krizin etkisindeydi...Ekim 1918'de (Tam da Almanya'nın savaştaki yenilgisyle örtüşen bir tarihte) düştüğü ruhsal bunalımın ardından bir akıl hastanesine kapatılmıştı.1923 yılında hastaneden çıktıktan sonra, bir Yahudi olarak yeni doğmakta olan faşizm tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. “Antikitenin ölümünden sonraki hayatı”, kuşkusuz Warburg'un öldüğü 1929 yılından dört yıl sonra iktidara geçen Nazilerle birlikte bambaşka bir anlam kazandı.”¹⁰⁹

Foster'a göre Bu yaşanan şiddetli belleksel kırılma ile devamlılık ilkesi tamamen kesintiye uğramıştır. Bu kesinti sonrasında ise üçüncü eşleştirmenin zamansal çizgisine yöneliriz.

3.Eşleştirme:

Foster bu eşleştirmede “hümanist bir disiplin olarak” sanat tarihinden söz eder. Bu bağlamda bir sanat tarihçisi Erwin Panofsky ile kuramcı Walter Benjamin eşleştirmesini örneklemektedir.

108 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 98

109 y.a.g.e., s. 99

Foster'ın burada önemseydiği durum: Panofsky'inde benzer şekilde Adorno'nun şeyleşme kavramına ve Proust'un söz konusu ettiği yeniden canlanma diyalektiğine işaret etmesidir. *“Arkeolojik, araştırma, estetik yeniden yaratma olmaksızın kör ve boştur” diye yazar Panovksy, “estetik yeniden yaratma da, arkeolojik araştırma olmaksızın usdışı, çoğunlukla yanlış yönlendirilmiş olacaktır. Ama bu ikisi, “birbirleri üzerine yaslanarak”, “bir anlam ifade edern sistem'e, yani bir tarihsel özete dayanak oluşturabilirler.”*¹¹⁰

Bu idealist söylem, tarihçiyi bir hümanist olarak sunmaktadır. *“Beşeri disiplinlerin görevi...kendisi müdahale etmese elden kaçacak bir şeyi yakalamak değil, ölü kalacak bir şeyi canlandırmaktır.”*¹¹¹ İfadesini kullanan Panofsky; geçmişin fiilen canlanmasının mümkün olmadığını bilincindedir. Bu bir üst seviyedir. Ancak geçmişin yeniden canlanmasının, yaşamasının sanat tarihi içerisinde, fragmanların birleştirilmesi ile sağlanabileceğini savunur.

İkilinin diğer figürü Walter Benjamin'in tarihselliğe ve belleğe bakışı ise aksi yöndedir. 1940'da kaleme aldığı *“Tarih Felsefesi Üzerine Tezler”*, ile Panofsky'nin formülasyonunu ters düz eder. *“Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek, o geçmiş “gerçekte nasıl olduysa öyle bilmek değildir...Tehlike anında parlayıverdiği konumuyla bir anıyı ele geçirmektir.”*¹¹²

Walter Benjamin 1936 tarihli *“Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri”* isimli makalesinde geleneği yeniden canlandırılmasından onun tekrar iyileştirilip düzene sokulmasının aksine, artık geleceğe ait fragmanların *“ritüele olan asalakça bağımlılıktan”* kurtarılmasını önemser. Panofsky' nin şeyleşme ile yeniden canlanma diyalektiğini yeniden canlanma lehine çözmeye çalışır ve kurumsal, müzeci bir pratiğe yaklaştırır. Benjamin ise bu diyalektiği *“şeyleşme”* lehine, *“şeyleşmenin”* bir artı değer, kırılma yaratabileceği yönünde kullanmak istemiştir. Yani bu bozulmanın

110 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 99

111 y.a.g.e., s. 99

112 y.a.g.e., s. 100

yeni bir açılma dönüşüm yaratabileceğini savunmuştur. Belki de bu şekliyle özgürleştirici kılınacaktır.¹¹³

Foster buraya kadar modern sanat pratiği içerisinde üç farklı arşiv ilişkisini bu eşleştirmeler ile ortaya koymaya çalışmıştır. “Eşleştirmelerdeki ilk adlar, farklı yollarla da olsa, sanatın bütünlüğünü tasavvur ediyorlar; ikinci adlarsa-bilerek ya da bilmeyerek-sanatın sadece fragmanlardan müteşekkül olduğunu gözler önüne seriyorlar.”¹¹⁴ Benjamin'e göre ise bu fragmanlaşmanın baş aktörü artık mekanik röprodüksiyondur. Röprodüksiyon müze için yeni bir tasnif gücüne bütünselliğe hizmet etse olanak tanısa da, aynı zamanda müzenin de sonunu getirmektedir. Bu sayede “Sanatın “kült değeri” ortadan kalkmakta, onun yerini sanatın “teşhir değeri” almaktadır. O'nun keskin deyişiyle artık: “sanat artık piyasa ile müze için üretilmektedir.”¹¹⁵

İşte bu nokta; günümüzün sanat eleştirisi için öncül bir kırılma niteliğindedir. Bu söz konusu yeni fark edilen değerler, aslında müzenin de bir bakıma “kült değeri”ni ortadan kaldırmaktadır. Bu süreç kapitalizm ve dönüştürdüğü iktidar, güç olanaklarının sayesinde sanat piyasasının resmi bir temsiliyet kazanması ile süre gelecektir.

Benjamin eski ya da yeni ritüelleri savunmaz, sanatın yeni bir siyasal işlev kazanmasından yanadır. Arşiv ilişkisine dair diyalektik değerlendirmesi bu şekildedir. Benjamin'in değerlendirmesi; Arşiv ilişkilerindeki her kaymanın aynı anda hem yeni imkânları önünü açtığını hem de engelleyici olduğunu, eskiye karşı çıkarken bir yandan da onu aştığını göstermeyi hedeflemektedir.

Malraux bir tarihçi olarak dönemdeşi Benjamin'in sözünü ettiği arşivsel dönüşümün farkına varan diğer kuramcıdır. Ancak Benjamin'den farklı sonuçlar

113 Benjamin' i Sol dünya görüşüne yakın bulmaları bu sebeptendir.

114 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 100 s

115 y.a.g.e., s. 102

çıkaran ve çoğaltılabilirlik kazanan sanat eserinin, yeni bir özgünlük alanını saptayabileceğini, hatta oluşturabileceğini savunur.

“Çoğaltılmış sanat eseri bir nesne olarak bazı özelliklerini yitirebilirdi, ama aynı nedenle başka özellikler kazanmaktaydı.....Benjamin'in mekanik röprodüksiyon yüzünden müze mefhumunda gerçekleşen belirleyici bir kopuş diye yorumladığını Malraux müzenin sınırsızca genişlemesi olarak değerlendiriyordu.”¹¹⁶

Foster buradan hareketle, üçüncü tarihsel bölgeye bir ekleme yapar. Diğer bir eleştirel düşünceye ve dördüncü bir arşiv ilişkisine yönelir. Bu süreç, söz konusu dördüncü bölge; İkinci dünya savaşı sonrasındaki krizler ile birlikte ortaya çıkan tüketim toplumuyla ilişkidir. *“...bu ilişki İngiltere'de Independent Group, Fransa'da sitüasyonistler, ABD'de Rauchenberg ile Warhol gibi sanatçılar, Almanya'da Gerhard Richter ile Sigmar Polke tarafından farklı şekillerde kayda geçirilecektir.”¹¹⁷* Tüm bu isimler, bellek ve enformasyonun, tüketim ile eş zamanlı olarak çoğalması sonrası bir dönemin habercisidirler.

Foster bütün bu dönüşümlerden sonra “görme diyalektiği ile arşiv-bellek ilişkisini” günümüz sanatına yönelir. Günümüzde elektronik enformasyonun yol açtığı yeni bir bellek arşiv ilişkisi söz konusudur. Foster burada yeni bir boyutun varlığı mümkün mü sorusunu gündeme getirir. Acaba bu yeni süreci beşinci aşama olarak değerlendirebilir miyiz?

“Eğer öyleyse, bu ilişki, Benkamin'in mekanik röprodüksiyonu gibi geleneği daha da parçalayıp aura'yı daha da fazla tahrip mi ediyor; yoksa Malraux'un hayali müzesi gibi stiller arasında daha fazla yakınlık keşfedilmesini, sanatsal değerlerin daha çok teşvik edilmesini mi sağlıyor? Yoksa bu karşılıklı, bu terimleri, bütün bu diyalektiği bir şekilde geçersiz, günü geçmiş hale mi getiriyor? Dijital bir yeniden düzenleme, sanat pratiği, sanat müzesi ve sanat tarihi için nasıl bir kültür epistemolojisi ön görüyor?”¹¹⁸

116 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 103

117 103y.a.g.e., s. 103

118 y.a.g.e., s. 105

Foster'in bu noktada iki savunu ortaya atar:

Birincisi bir taraftan arşiv ve tasnifteki bu yeni dijital düzenleme, sanat ürünlerini giderek hızlı bir şekilde enformasyona dönüştürürken, sanatın nesnesini fragmanlara ayırmasıyla söz konusu olan aurasının bütünüyle yok edilmekte olduğu inancına dayanır. Diğeri ise üretilmiş esere dair nesnel auranın yok olması inancının, üretimi ve yaratımı kilitlemeyeceği, aksine bu sayede üreticisi sanatçıya olan talebimizin artacağını ve bu sayede yeni üretimler yaratılmasının teşvik edilmesinin mümkün olabileceği bunun önemli bir telafi olacağı inancıdır.

Evet dvd'ler, internet sitelerinden takip edilebilen filmler, film paylaşım siteleri sonucunda sinemaya gitme sayımız azalmıştır. Ancak bu sinema bilgimizde veya sinema filmi izleme sayımızda da bir eksilme anlamına gelmemektedir. Günümüzde artık sayıca daha çok sanat kitabı, sanat yayını kitap, dergi ve dijital alanın kattığı yeni formatlar eşliğinde, dijital düzenin sunduğu olanaklar sayesinde bizlere ulaşmaktadır. Bu sayede sanatın hem pedagojik hem kültürel bir değer olarak paylaşımını bir pozitiflik olarak ele alabiliriz.

Önceden bilinmeyen bir sanatçıya ait bir sanat eseri; röprodüksiyon olarak, dijital veya basılı kopyalar halinde ne kadar çok görülür, beğenilir ve bu şekilde takip edilirse onun sanatsal değeri (Foster' in değişimiyle kült değeri), bu sayede artmaktadır. Günümüz müzisyenleri, video-sanatçıları, film yönetmenleri birçoğu üretimlerini çoğaltılabilir yeni bir zeminde paylaşımına sunuyor. Hatta bu paylaşımlar bazen bu dışarıdan takip yöntemiyle daha kolay yoldan izleyicisine ulaşabilmektedir.

“Elektronik arşivin, müzeye ait hedeften sapmadığı, onu az çok aşığı söylenir; bu arşivin bizi yeniden sanat eserine götürdüğü onun aurası'nu arttırdığı söylenir. En azından işlev düzeyinde, bu arşiv, sanat tarihinin temel kurallarıyla da çelişmez, zira ikisi de eğilim itibariyle ikonografiktir.”¹¹⁹

Söz konusu bu aura yitimi belki de bir bakıma müzenin, batı merkezli

119 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 106

kanonik ve izole, oidipal iktidarına dair aurası'nın yitimi olarak da değerlendirilebilir. Bu genişleyen havuzlar sayesinde, klasik yöntemlere bağlı heykel, resim gibi geleneksel yöntemlerde sanat üreten insanların sayıları azalmamış, tartışmaların aksine resim ve heykel gibi klasik sanatlar günümüz sanatı içerisinde etkisini yitirmemiştir. Bu yeni mecralar alanlar sayesinde ismi duyulmamış ve hala geleneksel malzemeyi kullanan ve bunu merkez coğrafyalar dışında sürdürmeye çalışan pek çok sanatçının üretimlerinin takip edilebilmesi sağlanmıştır.

“Müze, neredeyse her yerden erişilebilen elektronik arşiv karşısında, belleği harekete geçirme işlevini kaybederken, görsel deneyim sadece teşhir formuna değiş gösteri olarak inşa edilen müze mantığına da teslim oluyor: Marka değeri ve kültürel sermaye adına medyada dolaşıma giren bir imge olarak müze.”¹²⁰

Foster, Foucault'un Malraux'un düşünsel boyutlarda tasvir edilen ideal arşiv ve müzenin kavramsal halleri ile günümüz sanatının bulunduğu yapı için daha yakın ve işlerlik gösterebilecek öneriler getiren Benjamin'in tavrını şu şekilde karşılaştırır: *“Malraux için olduğu gibi Foucault için de bu hayali modern sanat müzesinin temeli söylemseldir: Sadece fikirlerle yaratılmıştır Stil, Sanat ve Müze fikirleriyle. Benjamin bu söylemsel değerlendirmeye yetinmez, yalnızca fotoğrafik reproduksiyonun değil, “teşhir değerini”nin de maddi rolünü vurgular. Bu terimle kastettiği, sanat kurumuna nüfuz edip hem eseri hem de bağlamsal çerçevesini dönüştürdüğü şekliyle mübadele değeridir”¹²¹*

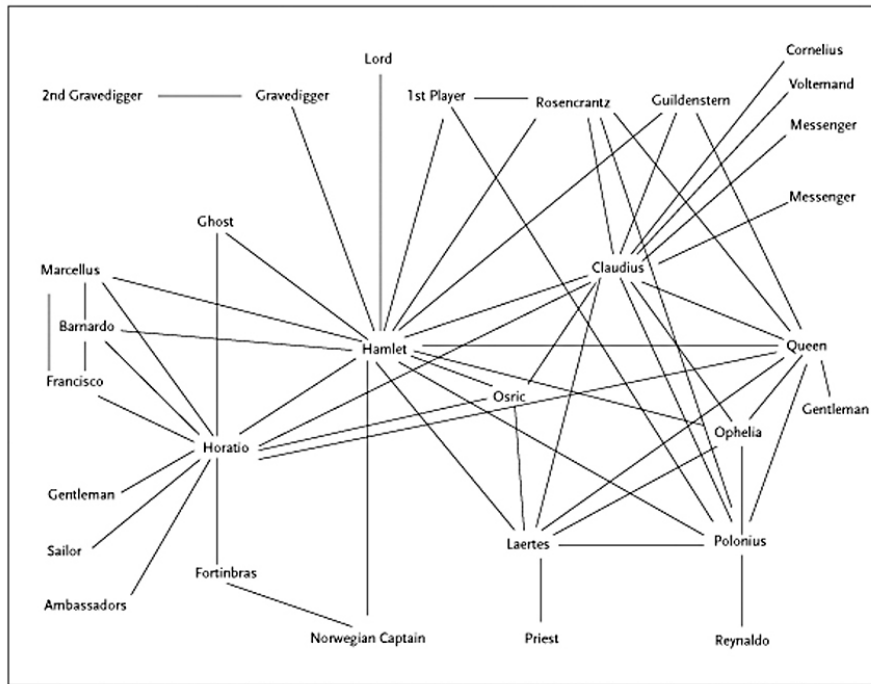
Yazara göre Bauhaus bu noktada örnek gösterilebilir. Bauhaus' un üretim ve pedagoji alanında sanat ve tasarıma yaptığı açılım, sanat/müze arasındaki meta değerine ve bu hale üzerinden işletilen arşivsel değerlere karşı alternatif bir duruş ve meydan okuma olarak alınabilir. Fakat bu çaba bir bakıma diğer kanaldan da söz konusu teşhir değer sistemini yeniden tanımlarken kapsayıcı bir modele dönüşerek (bütün göstergeleri, formları, nesnelere içine alacak şekilde) genişlemesini kolaylaştıran önemli bir etken olmuştur.

120 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004, s. 107

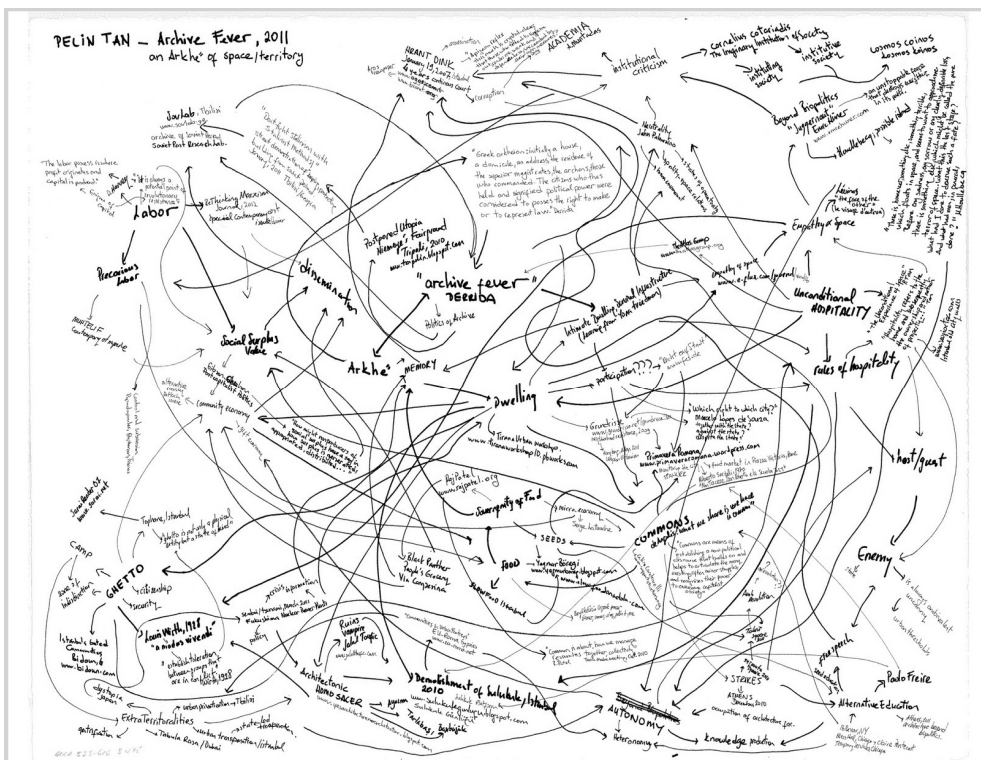
121 y.a.g.e., s. 106

Burada Foster'in ifade ettiği Şey günümüz için çok önemlidir: “*O halde Bauhaus sanata ilişkin eski düzenlemeleri ihlal etmiş, ama bunu yapmakla kapitalist tasarımın yeni egemenliğini, metalaŐmıŐ göstergenin yeni siyasal iktisadını krklemiti.*”¹²²Yazarın ısrarla vurguladığı Şeylerden biri de artık bu sözü geçen siyasal iktisadın, kültürel, toplumsal alanlara etki ettiği ve bu alanların kurumlarına hakim olduğu gerçeğidir.

122 Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, ev: Elçin Gen, İletişim Yay., İstanbul, 2004s. 106, 107



Resim 2: Franco Moretti, The Hamlet Network (Hamlet Ağı)
 bkz: figure 1: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>



Resim 3: Pelin Tan, Archive Fever, 2011
<http://briefhistories.blogspot.com/2011/04/archive-fever-by-pelin-tan.html>

3.BÖLÜM

KURUMSAL ELEŞTİRİ VE ALTERNATİF BELLEK ÜRETİMİNDE ÖNCÜL HAREKETLER

Carol Duncan ve Alan Wallach “*Evrensel Müze*”¹²³ başlıklı metinlerinde, en bilinen müze olan Louvre'un kime ait olduğu sorusunu gündeme getirirler. Buradaki soru ironiktir: Halka mı, Hükümdara mı? Bu soru siyasi ve bürokratik düzeyde önemlidir. Yazarlar her ne kadar burada 1830 ile 1840'lı yıllar arası iktidar ve müze ilişkisini sorgulasalar da bizi ilgilendiren konu, bu ifadenin müze ve birikimin mülki ve meta değerinin günümüz sanatı için neye karşılık geldiğidir.

Saraya ait müze, Ulus/Devlete ait müze, ideoloji ve müze, şirket ve sermaye destekli müze... İdeolojinin deformasyonu ve reklâm ilişkisi olarak Müze gibi tanımlar getirilebilir.

Carol Duncan ve Alan Wallach'ın makalelerinde ideolojinin el değiştirmesi ve müzenin belleğinin dönüşümü adına örnek olabilecek bir olaydan bahsederler: “ *III. Napoleon Louvre'unda... İmparatorun büyük bir depdebe ve merasimle Yasama Meclisi'ni topladığı, yeni inşa edilen Zümreler Salonun'da, Charlemagne ve I.Napoleon' un hayaletleri, Fransa figürüyle birlikte, tavanlardan ve duvarlardan oturumları izleyecekti. İmparator devrildiğinde, tavanı da onunla birlikte silinip gitti. Zümreler Salonu 1880' lerde müze tarafından devralındı ve Fransız ekolünü onurlandıran çok ince yeni süslemelerle dolduruldu*”¹²⁴

Müze bir ideoloji mekanı olarak bir belleği ikonlaştırırken diğer belleği yok sayar ya da hafızadan siler. Burada silinen genellikle kendi ideolojisinin veya birikiminin içerisinde yer almayan olur. Özellikle politik yönleri ile ön plana çıkan

123 Carol Duncan, Alan Wallach, **Evrensel Müze**, Çev: Renan Akman,

“Müze ve EleştirelDüşünce:Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2”, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2006, s. 49-86

124 y.a.g.e., s. 73

sanatçıların 60'larda müze karşıtı ve sanatın kamusallaştırılması üzerindeki girişimleri özellikle Hans Haacke'nin kurumsal eleştiri biçimi olarak sanatı ve arşivleri kullanması bu tip bir hafıza dönüşümü ve kurumsal meşrulaştırma ilişkisi ile alakalıdır.

“Müze ortamı sanat deneyimini sanat tarihi kalıbı içinde eritir ve genellikle diğer anlamları dışlar. Özgün işlevlerine gönderme yapan tüm unsurlarından arındırılan portreler, altar panoları, alegorik heykeller ve diğer sanat ürünleri, her biri sanatçıya, tarihlere ve milliyete özel bir dikkat gösterilerek etiketlenmiş bireysel kültürel utkular haline gelir.”¹²⁵

Burada söz konusu olan şey; müzelerin koleksiyonlarındaki çalışmaları toplumsallıklarından arındırmaya yarayan bir eritme metodudur. Bu metod; seçilen yapıt haricinde, o bağlama ve toplumsala ait olup da tasnif edilmeyen şeylerin devre dışı bırakılmasını sağlamaya yaramaktadır. Sonrasında ise özenle seçilerek çerçeve içerisine alınmış sanat eserinin (ganimetin) aşırı yüceltilerek bulunduğu, çıkarıldığı toplumsal yerden ayrıştırılmasını yani tekleştirilmesini sağlamaktadır.

“Özetle Louvre devleti ve devletin ideolojisini cisimleştirir”¹²⁶ Bu tıpkı Greenberg' in ve dönemin yeni müzelerinin Amerikan menşeyli “Soyut Dışavurumculuk” ile yeni bir ideolojik temsilin oluşturulmasına benzemektedir. İdeolojilerin kurumsal güç ve iktidarların tarih yazımı üzerindeki etkisi oldukça önemlidir. Bu süreç postmodernizm sonrası çok uluslu yeni politikalar ve ulusal kimlik sınırların tanımının yeni medyalar ile tekrar çizilebildiği genişletildiği bir dönemle dönüşüme uğramıştır. Bir bakıma hem bu döneme kadar göz ardı edilen gruplar, zor tabir edilen coğrafi bölgelerden sanat üretimi ile kendi ideolojilerini gündeme getirebilmişler ve paylaşımına sokabilmişlerdir. Bu nedenle kapsayıcı ve özgürleştirici olarak yorumlanabilecek bu zemin kayması, sanatçıların ulus temsillerini, serbest dolaşım ilkesi ile aidiyet düşüncesi bakımından deformasyona uğramış ve alt türlerin merkezi ana akım güç sahibi iktidarların harici bölgelerden

125 Carol Duncan, Alan Wallach, **Evrensel Müze**, Çev: Renan Akman, “Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 2”, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2006,s. 76
126 y.a.g.e., s. 76

kendi tarihlerini yazabilmelerine olanak tanımıştır. Güç ise; merkezlerin muhafazakâr, ulusal söylemlerinden, uluslararası, liberalleşen, şirketleşen bir eksene kaymış ve el değiştirmiştir.

Bu iktidari güç, yönetsel yapı ile sanatçı arasındaki mücadele, didişme 60'larda batı Avrupa, Amerika gibi ülkelerde var olan oluşumlar gündemdeyken özellikle 80 sonrasında Balkanlar, Asya, Güney Amerika gibi bölgelerinde kendi sanat dinamiklerinin bulunduğu, bu anlamda mücadelelerinin olduğu söylencesi gündeme gelmiş, sonrada bu söylence fiziki görünürlük kazanmıştır. Artık herkesin kendi tarihini yazabileceği bir açık kaynak dönemin içerisinde yaşıyoruz. Bunun dezavantajları olarak zemin ve anlatımın artık gerçekliğine olan inancımız giderek zayıflamakta ve de o kadar çok yazılmış tarih birikintisi ile karşılaşyoruz ki kendi eksenimizin kaydığını görüyoruz. Örneğin Küratör Hans-Ulrich Obrist' in Ermenistan Ashnak doğumlu sanatçı Hamlet Hovsepian¹²⁷ ile yaptığı röportaj ve WHW' nin küratörlüğünde gerçekleştirilen 11. İstanbul bienali¹²⁸ çerçevesinde bu sanatçının işlerine yer verilmesi, Avrupa merkez akım sanat takipçisine geçte olsa bir sanatçıyı daha fark ettirdi. Bu sergilemeler ve röportajlar ışığında, 60'larda merkez batı dışında; Bruce Nauman, Joseph Beuys ve Chris Burden gibi performans ile video dokümantasyonu bir araya getiren işler üreten, benzer konu ve durumlara eyilen, dönemin ruhunu taşıyan ancak o dönemlerde uluslararası kayda girmemiş olan bir sanatçının daha varlığını öğrendik. Tıpkı Mladen Stilinovic' in seksenli yıllarda lokal bölgeleri kapsayan popülerliğinin, İrwin grubunun Doğu Sanatı Haritası projesi sayesinde görünürlük artışı yaşamasından ve Marina Grizinic gibi kuramcılarının, sanatçının işlerini merkeze alan metinler üretmesi sonra, ancak uluslararası vitrinde

127 Hans Ulrich Obrist, **Obrist in conversation with Hamlet Hovsepian**, Res art world / word art, artmagazine, no:6, 2010, s. 30-38

128 Whw'nin gerçekleştirdiği 11. İstanbul Bienali; Brecht üzerinden Marksist bir estetiğin ışığında tasarlandığı bir sunum kapsamında ana akım dışı kalmış kimi doğu Avrupalı sanatçıların 70'li yıllarda üretim göstermiş kavramsal sanat ve performans ve aktivist sanat sularında gezinen çeşitli çalışmalarını yeniden gündeme getirmiş ve dönemin rengini tasnif dışı bırakılan bölgelerden örnekler ile bakılmayan yönden örneklerle göstermeye çalışmıştı. Bu söylem onları bir bakıma ilüstratifleştirerek pedagojik bir kodlama sistemine hapsedse de (kimi yerde ruhlarını ve kendiliğindenliklerini zedelese de) konumlandırmaya yönelik bir tarihsel zemin arayışı her ne olursa olsun önemlidir.

sunumunun gündeme gelmesinde olduğu gibi. Tüm bu süreçler Stilinovic' in 12.Documenta' ya, 9.ve 11. İstanbul Bienaline çağrılmasına yol açmıştır.

3.1. Birer Kurumsal Eleştiri Kaynağı Olarak Sanatçı Müzeleri, Arşivleri

“Müzelerde sahne arkasında yürütülen faaliyetler de, kamusal alanlardaki teşhir tarzları kadar önemli olagelmıştır. Bildiğimiz anlamda müzeler ilginç bir karşıtlığı somutlaştırır: Gösterme ile saklama arasındaki karşıtlıktır bu zira müzeler sergileri için yaptıkları seçimlerde bazı nesnelere sergilemeye karar verirken bazılarını depolarında bırakırlar. Düzenleme dizgeleri oluşturmak da, en az toplama ve biriktirme itkisi kadar, insan doğasına özgü bir özelliktir. Sanatçılar, çalışma süreçlerinin bir parçası olarak, envanter çıkarma ve arşiv oluşturma yönündeki kurumsal pratiği sık sık taklit eder.”¹²⁹

Dolayısıyla, müze ve sanatçı ilişkisinde, sanatçının kendisini kurumsal eleştiri karşısında bir kurumsal güçmüş gibi yeniden inşa etmesi ve gardını, pozisyonunu bu yönde geliştirdiği stratejiler sayesinde almasına ilişkin kronolojik noktalar belirlemek gerekmektedir. Bu noktalar sırasıyla; Duchamp'ın taşınabilir müzesi ‘Valiz’deki Kutu’(temel referans noktası), Fluxus hareketi içerisinde ‘Fluxus Kutuları’ sonrasında Andy Warhol' un arşivcinin (günelik bellek koleksiyoncusunun) rolünü üstlendiği projesi ‘Zaman Kapsülleri’ne kadar uzanıp, en son olarak da küratör Hans Ulrich Obrist'in Nanomuseum' projesine karşılık gelmektedirler. Buradan hareketle kurumsal eleştirinin, arşiv/bellek/dokümantasyon pratiklerinin 1960 sonrasında üretim gösteren bazı sanatçılara özellikle bu eleştirel pozisyonu belgelemeci ve istatistikî bir dili kullanarak sanat kurumuna doğrultan Hans Haacke' yi incelemek gerekir. Haacke'nin referansları bugün bile geçerli ve ilham verici stratejiler barındırır. Martha Rosler, Banu Cennetoğlu gibi günümüzün kavramsal köklerden beslenen sanatçıların çalışmalarını da bu bağlamda incelenebilir.

129 James Putnam, **Kutuyu Aç**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 26, 27

3.1.1. Valizdeki Kutu

Bu çalışma, Marcel Duchamp'ın o zamana kadar gerçekleştirdiği sanat üretimlerinden seçtiği bir dizi yapıtın, küçültülmüş replikalarını ve çoğaltılmış renkli röprodüksiyonlarını içine alan, taşınabilir bir galeri/müze olarak tasarladığı kumaş kaplı karton bir kutudur. Bu kutu ayrıca özel seçilmiş bir valiz içerisinde saklanmaktadır.

Duchamp 1955 tarihinde bir televizyon kanalına verdiği roportajda 'Boite en Valise'i şöyle tanımlar: *“Burada da yeni bir ifade biçimi için içindeydi. Amacım resim yapmak yerine, hoşuma giden resimleri ve nesnelere yeniden üretmek ve mümkün olduğunca küçük bir mekanda bir araya getirmektir. Nasıl yapacağımı bilmiyordum. Önce bir kitap düşündüm, ama fikir hoşuma gitmedi. Daha sonra bunun bir kutu olabileceği aklıma geldi; bütün eserlerimi bir araya getiren küçük bir müze gibi olacaktı, tabiri caizse seyyar bir müze olacaktı.”*¹³⁰

Sanatçı bu fikir üzerinde çalışmaya 1936 yılında başlamıştır. Uzun yıllar süren çalışma, Duchamp'ın “kurumsal eleştiri” kapsamında sanatın meta/kopya/aura gibi ana kavramlar üzerindeki değerlerini sorgulayan ilk örneklerden birini üretmesini sağlar. Duchamp 1941 yılında Amerika, New York'da bu taşınabilir müzesinin (aynı zamanda arşivinin) ilk versiyonunun üretimi tamamlamıştır. 20 adet numaraladırılmış edisyon olarak üretilen bu ilk versiyon dönemine göre çok önemli olacak bir saptama ve sorgulama geliştirmeye yetmiştir. Bu çalışmada sanatın fragmanlar olarak edisyonlara bölünmesini sorgulayan bir çıkış söz konusudur. Duchamp bu türde bir sanat yapıtı üreterek, sanatın kurumlarının sergileme, arşivleme, tanıtma, saklama, koruma ve sahiplenme gibi önemli kurumsal faaliyetlerini bir bakıma taklit eder. Bu strateji ile de müzenin ele geçirdiği iktidarı (gücü) yeniden sanatçının üretimi içerisine geri çağırır. Söz konusu olan bir yapıttır ama yapıt aynı zamanda bir sergileme alanı, sergileme süreci ve müzeye kuruma

130 Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 220

işaret eden bütün bir alanı kapsamaktadır. Bununla beraber hem de taşınabilir boyutlarıyla ve 20 adet edisyon olarak. Bu haliyle Müzenin kendi tekillik - biriciklik ilkesini de sorgulayıp, müzenin (yapıtlar için bir mozole, kale ve işaretlenmiş mekan olarak baskınlığını) tartışmaktadır.

“Boite en Valise”, sanatçı ile sanat kurumu arasında günümüze değin süren tartışmalı sürecin “kurumsal eleştiri ve sanat” meselesinin bir habercisi olarak referans kaynağı olarak sanat tarihine kazanmıştır.

“Duchamp'ın eseri sanat piyasası üzerine, eseri ticari numunelere indirgenmiş sanatçının bir satış elemanına benzemesi üzerine keskin bir yorumdur. Ama bu yorumun bir biçimde altını oyan başka bir şey vardır: valizdeki nesnelere “aurasını”, yani yeniden üretim sürecinin ortadan kaldırdığı niteliklerini yeniden kazanmış röprodüksiyonlardır.”¹³¹

Sanatçı ile kurum arasındaki bu eleştirme, uzaklaşma (sanatçı tarafından) ve sonrasında kapsama alanı içerisine tekrar sokulma, sınıflandırılıp, tasnif edilme (müze tarafından) pratikleri, heyecanlı bir kovalamaca oyununa karşılık gelir. Ve bu oyun genişleyen bir zemin üzerinde günümüzde hala sürdürülmektedir.

3.1.2. Fluxus Kutuları

Fluxus akımının kurucusu Georg Maciunas tarafından ortaya atılan ve zamanla katılımcı sanatçılar tarafından destek gören bir projedir. Proje Fluxus faaliyetlerine 1964 yılıyla beraber, sanatçıların işlerinin içerisine yerleştirildiği “Fluxus Çantaları” olarak programa dahil edilir. Bu üretimler, Fluxus Kutuları, Fluxkits ve Fluxboxes olarak da adlandırılmaktadır.

Fluxus Kutuları'nın prensibi taşınabilir boyutlarda genellikle ahşap veya plastikten küçük kutuları ve onların içerisinde sanatçılar tarafından organize edilmiş

131 Beatriz Colomina, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul 2011, s. 221

bir dizi materyali kapsayan çalışmalardan oluşmasıdır. Kutuların içerisinde, her bir sanatçı tarafından bir araya getirilmiş pek çok çeşitte malzeme bulunmaktaydı. Oyunlar, metinlerin yazılı olduğu kartlar, buluntu objeler, oyuncaklar ve gündelik kullanıma dair çeşitli nesnelere gibi. Bir çeşit sanatçıya editör, koleksiyoner rolünü yükleyen bu yapı sayesinde çalışmaların her biri bir materyal koleksiyonuna ve kutusuyla da taşınabilir bir sergi salonuna, müzeye gönderme yapıyordu.

Referans olarak Duchamp'ın Valizdeki Kutu'su na atıflar barındıran bu Fluxus retim pratiğinin bir diğer göndermesi ise Robert Watts'ın 60'lı yıllarda performans ve gösterimlerde beraberinde taşıdığı çanta olduğunu söyleyebiliriz. Fluxus'un bu stratejiye önem verdiği süreç 1965 yılına karşılık gelir, grup Macuinas'ın öncülüğünde bu dönemde nesne, obje ağırlıklı üretimlere yoğunlaşacaktır.

Fluxus Kutularındaki temel referanslardan biride aynı zamanda “Multiples” kavramıdır. Türkçe anlamı olarak “oğaltmalar” (oğaltılmış nesnelere) olarak ifade edebileceğimiz bu terim bir dönem Fluxus akımı içerisinde yer alan Joseph Beuys'un üretimleri konusunda önemli kavramlardan biri olarak da karşımıza çıkar.

3.1.3. Bellek Kutuları

Bellek Kutuları¹³², Andy Warhol'un yaşamının son otuz yılını kapsayan bir arşiv projesidir. Sanatçı yetmişli yılların başından ölene dek, bu döneme ilişkin, popüler kültüre dair materyalleri, bunun içerisine her türlü evrak, belge, taşınabilir nesne v.b. dahil, saklamak istediği her Şeyi karton kutular içerisinde istiflemiş ve her birini doldukları zaman numaralandırılmış haliyle saklamıştır.

“Andy Warhol 1974 yılında Zaman Kapsülleri yaratmaya başladı; akla gelen her çeşit sıradan nesneyi takıntılı bir Şekilde toplayıp biriktirdi. Bunlar, standart boyutlardaki mukavva kutulara konuyor, dolan kutular kapatılıyor

132 Bu alışma , Zaman Kapsülleri (Time Capsules) ve Zaman Kutular (Timeboxes) olarak da adlandırılır.

etiketlenerek New Jersey' de bir depoya yollanıyordu. Kutularda Warhol' un eline geçen her çeşit nesne yer alıyordu: Dergiler, davetiyeler, fotoğraflar, açılmamış mektuplar ve bazende giysiler. Zaman Kapsülleri bugün Pittsburgh' daki Andy Warhol Müzesi'nde saklanan arşivlerin en önemli parçalarından biri.”¹³³

Toplam 650 kutuyu kapsayan bu arşiv çalışması halen Andy Warhol müzesinde sergilenmektedir. Bu kutulardan şimdiye kadar 450 adedi açılmıştır ve geriye kalanlar ise zamanla açılmaya devam etmektedir. Warhol müzesi tarafından Warhol' un ölümünden sonra arşiv departmanı kapsamında yürütülen bir dizi çalışma sayesinde bu kutuların içerikleri birer birer gün yüzüne çıkar. İlk geniş kapsamlı sunum, Frankfurt' Modern Sanat Müzesi'nde “Andy Warhol's Time Capsules”(Andy Warhol'un Zaman Kapsülleri) başlığıyla 2003 yılında gerçekleşen sergidir. Bu sergide söz konusu kutuların sadece on beş adedinin açılmış halleriyle izleyiciye sunulması sağlanır. Frankfurt Modern Sanatlar müzesinde gösterilen on beş kutu, üç katlı mekanın yedi sergileme salonunun tamamına yayılacak şekilde bir muhteviyat içermektedir. Warhol tarafından toplanıp bir kutu içerisine kapatıldığında sonuç itibariyle standart bir kahverengi koliye, birer tasnif numarasına dönüşen, birbirinin tıpatıp aynı boyutlar, renklerle bir depoda biriktirilen bu (monoton objeler(kutular), açıldıktan sonra ise içerisinde barındırdıkları kültürel enformasyonla bizi birer bellek testine maruz bırakırlar. Aynı zamanda da bir dönemin rengarenk ruhunu topluca gözler önüne sunarlar. Kutuların belkide en önemli özelliği paketlenildiği ve sanatçı tarafından numaralanıp arşiv nesnesine dönüştüğü andan itibaren kimsenin içerisinde ne olduğunu bilmemesidir. Burada önemli olan nesnenin o dönem için maddi-manevi, gündelik değeri değildir. Aksine önemli olan şey, tarihsel süreç ile ve etkileşim gösterdiği toplumsal kültürel alan ve üzerinden geçen sosyolojik olaylar ile yaşanan dönüşümler sonrasında, ortaya yeniden çıkarıldığında, evrildiği dönüştüğü yeni bir değer bütünüdür.

Warhol burada bir arşivci rolüne soyunmuştur ancak seçicilik ve en değerli

133 James Putnam, **Kutuyu Aç**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 28

olana ilişkin bir toplayıcılık, meta koleksiyonerliği yapmamıştır. O döneme ilişkin değerli görülebilecek ve değersiz olabilecek her şeyi kendi içerisinde ilişkilendirerek bir tasnif dizgesi üretmiş ve üzerilerini kapatmıştır. Hatırlamak için unutmayı sağlamış, sonrasında da unutilan bu değerleri tekil şekilde bize sunmayarak toplumsal ve dönemsel bağlamı da sorgulatmıştır. Arşival çalışmanın bu noktadaki başarısı da bu özelliklerinden gelmektedir.

Warhol'un arşivle ve arşiv küratörlüğüyle olan ilişkisi bellek kutuları ile sınırlı değildir. İlgi çekici bir diğer projenin hikayesi ise 1969 yılında aldığı bir davete dayanır.

“Warhol 1969'da Rhode İsland Tasarım Okulu'nun oluşturmasına neden olan öncül etkinlik aslında bir serginin küratörlüğünü gerçekleştirme adına davetiyle okulun Providence'taki Sanat Müzesi koleksiyonundan seçilecek eserlerden oluşan bir serginin küratörlüğünü üstlendiği zaman, saklanmış ve depolanmış nesnelere karşısında hissettiği bu büyülenmeyi bir kez daha, üstelik dozunu arttırarak ifade edecekti. Buzluğun Talanı başlığını taşıyan sergi, John ve Dominique de Menil'in tasarladığı bir sergi dizisinin parçasıydı; dizinin amacı “müzelerin bodrum katlarında, halkın erişimine kapalı halde çürüyüp giden, alışılmadık, akla gelmeyen hazineleri gözler önüne sermektir. Warhol, teşhir için tek tek nesne seçmek yerine, birbirleriyle ilişkili gruplar halinde, müzenin deposunda bulduğu halleriyle sergilemeyi tercih etti; Mesela depoda bulduğu bütün iskemleleri çıkardı. Ayakkabı koleksiyonu için, müzenin küratörü bazı ayakkabı çiftlerinden iki adet yer alacağı ya da belli ayakkabı tiplerinin kötü numunelerinin sergileneneği uyarısında bulundu; ama Warhol koleksiyonunun tamamının sergilenmesinde ısrarlıydı. “Bazen Warhol'un sanat eserleri yerine “depolama işlemini” sergilemek niyetinde olduğu, bir dizi etiketin kendisi için o etiketlerin atıfta bulunduğu resimler kadar anlamlı olduğu hissine kapılıyorduk...Bu sergi daha sonra başka müzelerin de örnek alacağı, sanatçıların konuk küratör olarak davet edilmesi uygulamasına emsal oluşturması bakımından tarihsel öneme sahiptir.”¹³⁴

134 James Putnam, **Kutuyu Aç**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed: Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 28, 29, 30

3.1.4. Nanomuseum

Nanomuseum¹³⁵, bir kavramsal müze fikridir. 5.08cm x 7.63cm boyutlarında, katlanabilir bir ikiz çerçeveyi mekanı olarak kullanan ve bu sayede geçici olarak iki adet sanat yapıtını sergileyebilecek bir yapıyı barındırır. 1994 yılında küratör Hans Ulrich Obrist'in fikir olarak ortaya attığı ve uygulamaya geçirdiği proje ile bir dizi ünlü sanatçıya kişisel sergiler gerçekleştirme olanağı verir. Chris Marker, Yoko Ono, Christian Boltanski, Gabriel Orozco. Cerdır Price, Gilbert & George gibi ünlü sanatçıların işlerine ev sahipliği yapan bu küçük mekan, son olarak da Douglas Gordon'un gerçekleştireceği bir çalışma ile sürecini tamamlayacaktır. Ancak bu çalışma parodik bir şekilde gerçekleştirilememiştir. Gordon ve Obrist bu son proje kapsamında “dünyanın en küçük müzesi” olan Nanomuseum için kurgusal, temsili bir cenaze töreni düzenleyeceklerdir. Ancak Obrist'in bu taşınabilir müzeyi bir barda kaybetmesi sonucu bu son sergi gerçekleşmemiştir.

Bir sanat kurum eleştirisi ve parodisi olarak görebileceğimiz projenin ilgi çekiciliği; davet ettiği sanatçıların son derece tanınır ve önemli isimler oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu şekliyle günümüz sanat piyasası içerisinde hem kurumsal açıdan önemli markalara dönüş bu sanatçıların dünyanın en ufak taşınabilir mekanında sergilenmesini sağlamak, büyük markalara dönüşmüş müzelerin birer işletmeye hızlıca dönüşen bürokratik süreçlerinin sanatçıyı ve üretimlerini hapsedtiği iktisadi alandan kurtarmaya ilişkin muzip bir çabadır. Bir şirkete göre (şirketleşen müzeye göre) Gabriel Orozco önemli bir markadır. Bu markanın mekanı parıldatması adına harcanan maddi emek yüksek olacaktır, ancak bu maddi emeğin karşılığı reklam, prestij ve yayınlar, bilet ve diğer yan ürünler ile artı maddi bir kazanıma değere dönüşecektir. Kültür endüstrisininin kapital ile olan ilişkisi bu şekilde ‘büyük müze/büyük sanatçı/büyük markalar/büyük izleyici kitlesi’ üzerinden işlemeye devam eder. Obrist burada, bir fikri, bir düşünsel ışıltıyı, küçük bir mekan içerisinde çerçeveleyerek dikkati sanatçı ve küratörün diyalogu üzerine yöneltir. Müzelerin

135 NanoMuseum hakkında ayrıntılı bilgi için
<http://collectingstorytellingeng.tumblr.com/#1269254723>

yapıtları ve kendilerini parlatan büyülten prodüksiyonları sayesinde onları kayda bu meta değerleri üzerinden geçirme çabaları yerine, sanatçıların ve küratorün (ne kadar meşhur olsalar bile) kurumsal değerler olarak değil, bağımsız(özgür) insani bünyeler olarak görülmesi adına önemli bir projedir. Obrist; sanatçı ile diyalogu ve bu iletişim alanından refleksif şekilde doğan sürecin kayda geçirilmesini, sürdürülmesini önemseydiğinden, kayıt tutma pratiklerine dair sürecinde bağımsız bir yol izler. M uhatap olarak kendine bu alanın üreticilerini alır. Arşivini oluşturan kayıtları tek bir kurumsal yapının(müzenin) sınırlarında, o kurumsal yapıların belirleyiciliğinde ve sağladığı olanaklar ışığında üretmek ve sahnelemek yerine, doğal ve samimi olan bir alan içerisinden göstermeyi tercih eder.

2010 yılından itibaren, Nanomuseum, faaliyetlerine tekrar başlamış ve Pekin'de bir mağazanın vitrini içinde yeniden doğmuştur.¹³⁶ Aylık periyotlar halinde kişisel sergiler gerçekleştirilmiş ve bu küçük müze, alışveriş merkezlerinin ritminin, sirkülasyonunun, çeşitli sanatçılar için ilham kaynağı olması için bu yeni tüketimsel yaşam alanının merkezinde yer almayı tercih etmiştir. .Sergi için bir mağazaya girme fikri bir bakıma büyük müzelerin alışveriş merkezlerine benzediği günümüzde ilgi çekici bir geri bildirimdir. Müzelerin sanatçıların işlerine yönelik gerçekleştirdiği hediyelikler, tüketim malzemeleri, izleyiciler tarafından alışveriş hazzını yaşamaları adına müzelerin geniş dükkanlarında satışa sunuluyor. Burada ise tersi bir durum olarak sanatçı bir bakıma bizzat bu hediyelikmiş gibi gözükken çalışmayı üretiyor ve onu orada bu küçük müzenin bir parçası şeklinde sergiliyor. Sun Yuan& Peng You bir yeni yıl hediyesi konseptiyle ocak ayındaki ilk sergiyi gerçekleştirir. Yeni Nanomuseum'un, yeni endüstriyel kapital güç olarak gündeme geldiği bir çağda Çin'de, Pekin'deki bir dükkanda faaliyet göstermesi, Çin'in seri üretim, çoğaltım ve replika konusunda dünya ticaretinin, üretim kaynağı merkezi olması adına Obrist'in kurumsal eleştiri ve iktisadi yapı üzerinden geliştirdiği öngörünün bir kanıtıdır.

136 Nanomuseum'un Pekinde gerçekleşen etkinlikleri hakkında detaylı bilgi için bkz:
<http://theorangefedora.blogspot.com/2010/01/nanomuseum-reopens-in-beijing.html>

3.2. Hans Haacke' de Karşı Bellek Üretimi

Arşivci ile koleksiyoncunun en temel farkı; arşivci tarafından biriktirilenlerin seceresinin, mülkiyetinin, tarihçesinin çıkarılmasıdır.

Sanat eseri ve mülki değerlere dair secere çıkarma eylemlerinin sanatçı tarafından bir alternatif üretim biçimi olarak kurumsal yapılara karşı kullanılması; Hans Haacke'nin sanatında sıklıkla başvurduğu bir stratejidir.

“1960'lı yılların sonlarında Hans Haacke, sanat dünyası müzeler ve şirketler arasındaki ilişkileri açığa çıkaran hamilik ve sponsorluk sistemi içinde sanat ve sermaye arasında karlılık alışverişini gündeme getiren işler gerçekleştirdi.”¹³⁷

Haacke' de; sanat yönetiminin ve müzenin 60' lardan itibaren sorgulanan, tarih yazımı ve piyasa oluşturma üzerindeki etkisini, bilinçlice farkındalık ve yapıt üzerinden işleyen bu dönmüş kodlarla referans veren bir sanatçı duruşu söz konusudur. Bu kapsamda kendisini arşivci/koleksiyoncu/sanat tarihçisi rolüne büründüren bir sanatçı duruşundan söz edebiliriz.¹³⁸ Burada sanatçının işaret ettiği şey, metanın el değiştirmesi ve bu sürecin belleğine dair enformatik verinin sunulmasıdır. Bu yöntem Marcel Broodthaers'ın *“Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı”*¹³⁹, Marcel Duchamp' ın *“Valizdeki Kutu”*su gibi avangard örneklerden,

137 Emre Baykal, **Mücadele için Alan**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2,Ed: İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010 s. 14

138 Bu duruş günümüzün kavramsal köklerden beslenen sanatçıları için önemli bir referans teşkil eder.(İlerleyen bölümlerde çalışmalarımı inceleyeceğimiz, Martha Rosler, Banu Cennetoğlu ve Burak Arıkan örneklerinde olduğu gibi.)

139 *“Kurumsal eleştiri pratiklerinin öncü projelerinden biri olan “Muse d'Art Moderne, Departemend des Aigles” klasik resimlerin ropröduksiyonlarını sergileyerek, orijinal ve kopya kavramlarını; işin adında da kullandığı, güç ve zaferin simgesi kartal imgesini çoğaltarak hükümranlığa işaret ettiği kurumun fonksiyonunu ve sanatın kitlelere sunum yollarını tartışmaya açıyordu.”*

Emre Baykal, **Mücadele için Alan**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2,Ed: İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010, s. 14

Hans Haacke gibi kavramsal öncüler, sonrasında *Walid Raad*¹⁴⁰ (*Atlas Group Project*) gibi şu an yaşamakta ve üretmekte olan “kurumsal eleştiri”ye ilişkilendirilebilecek sanatçılarca sıklıkla tercih edilen bir yönelimi barındırır.

Sanat Kuramcısı Brain Wallis' in bu bağlamda Hans Haacke' yi inceleyen metninde¹⁴¹ O'nun eleştirinin sınırlarında gezindiği işi olarak “Seurat' ın “Modeller”i (Küçük Versiyon), 1888-1975 adlı çalışmasından hareket eder. Yazara göre, Haacke burada bir sanat tarihçisi rolüne bürünüyor ve George Seurat' ın küçük bir pointilist resmini satın alan insanların izini sürmeye koyulur. Kavramsal pratikten gelen bir sanatçı olan Haacke', 1975 tarihli bu çalışmada bir meta nesnesi olarak müzenin *başyapıtı*¹⁴² haresini yapıştırdığı bir “resim” ve “usta” kategorisinde metalaştırılan “ressam”ı merkezine alır. Bu eylemdeki amacı, yapıtın(Seurat'ın resmi) görsel varlığından çok seceresi ile yani, O'nu metalaştıran süreci, mülkiyetinin el ve yer değiştirmesi ile ilişkili kapsamlı bir araştırmaya girişmektedir. Bulguları da tıpkı bir arşivin, arşivci tarafından tasnif edilip dökümünün yapılması şeklinde izleyiciye, müze ve galeri içerisinden sunar. Burada Haacke'nin sıklıkla tekrarladığı bir metodolojinin olarak bir çeşit secere çıkarma eyleminin varlığından söz edebiliriz.

Haacke'nin yapıtı; Seurat'ın tablosunun fotoğrafik röprodüksiyonu ile birlikte on dört adet çerçevelenmiş belgeden oluşur. Bu dokümanlar, tablonun el değiştiriliş süreci, ücretsel değeri ve ona sahip olmuş insanların sosyal, ekonomik durumlarını belgeleyen metinlerdir. *“Haacke, tablonun sahipleri ve siyasi bağlılıkları hakkında bir araya getirdiği etkileyici biyografik veriler aracılığıyla şunu gösterir: Bir eserin anlamı ve değeri, müze teşhirlerinde ima edilenin aksine, ne zaman-ötesidir ne de özerk; tarihsel koşullara bağlıdır ve değişen sınıf çıkarlarıyla şekillenir”*¹⁴³

140 Detaylı bilgi için, 5.4. Mikro Tarihler; Atlas Grubu Projesi, alt başlıklı bölüme bakınız.

141 Brain Wallis, **Hans Haacke**, Çev: Engin Yılmaz, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 181- 186

142 İngilizcede Master and Masterpiece – olarak birbirini tamamlayan bu kavramın Türkçe tam karşılığı olmadığından anlatımda bir zedelenme gerçekleşir. Başyapıt ve Baş sanatçı diyebiliriz belki de.

143 Brain Wallis, **Hans Haacke**, Çev: Engin Yılmaz, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 182

Haacke yapıtıyla; kültür endüstrisinin üzerinden sanayi-sanat yönetimi ilişkisini sorgular. Kurumlar tarafından meşrulaştırılmış yapıtın, kapital ve meta değerini sorgulanmasını ve bir şekilde bu yapıların bize sunduğu, nesnel suretin arkasından sürdürülen ekonomik ve ticari gerçekliğin göz önüne serilmesini hedefler. Arşiv ve bellek ile olan ilişki bu noktada ön plana çıkar, sanatçı enformatik bilgiyi, metaya, görsel şölene alışagelmiş (müze sever, galeri sever) izleyici ile bunu marka olarak gündeme getiren müze-galeri gibi kurumun arasına sokar. Yapıtın ticarileştirilmesine ilişkin (kirli) süreci görsel kodlar ile dile getirir. *“Bu noktada Haacke'nin küçük tarihi, sanat eserlerinin mülkiyetindeki bir değişimi gözler önüne serer.”*¹⁴⁴

Bu örnekten hareketle, güncel sanat arşivini, enformatik bir alan olan secerelendirici boyutuyla ele almalıyız. Bu yapılanmanın referanslarını ve sunduğu veriler sanatçı ve kurumsal yapılar arasında en fazla tarihe ve üretim sürecine yönelik olmalıdır.

*“ Sanat tarihçisi için eserin şeceresi, sanatçıya kadar uzanan kesintisiz bir mülkiyet zinciri kurarak bir eserin sahihliğini belgeler; Ancak Haacke'nin çıkardığı secerede tablo önce miraz yoluyla bir veraset sistemi içinde tutulan, sonra Uluslar arası sanat piyasasında spekülatif alım satım nesnesine dönüşen bir meta olarak ortaya çıkar.”*¹⁴⁵

Bellek/arşiv/sanatçı ilişkisi adına ele alabileceğimiz diğer bir Hans Haacke' çalışması ise “Çikolata Erbabı”¹⁴⁶ dır. Çalışmanın almanca orijinal adı “Der Pralinenmeister” de “Meister”e yani türkçe karşılığı olarak “usta” “üstad” diyebiliriz yapılan vurgu ile Haacke'nin Seurat'ya ilişkin çalışmasıyla benzer şekilde “master and masterpiece” (usta ve başyapıtı) ilişkisine benzer bir zemin de gezinir. Burada Sanat Müzesinin direk alanı olan sanatın başyapıtları ve onun arkasından dolaşan meta değiş-tokuş serüveninin yerine, yine tüketim ve endüstriyel kültürün

144 Brain Wallis, **Hans Haacke**, Çev: Engin Yılmaz, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 183

145 **y.a.g.e.**, s. 183

146 **Çikolata Erbabı** (Der Pralinenmeister), 1981, 100x70cm., fotoğraflar ve çikolata ambalajlarının tasarımlarında içerisinde bulunduğu 14 parça serigrafik baskıdan oluşan çalışma.

Kapitalizm sonrası önemseydiği ‘usta’ ve ‘ustanın ürettiği çikolata’nın lezzeti/değeri ile markanın/şirketin değeri arasındaki serüveni gündeme getirilir. Haacke’nin her iki çalışmasındaki akslar, hem içeriden hem de dışarıdan bir gözlem ve araştırma sürecini üretim pratiği ile bir araya getirerek, bulgular üzerinden hareket eden, sosyopolitik kanaldan beslenen kavramsal kökenli güncel sanat üretimlerini büyük ölçüde etkiler.

“Haacke işlerini “gerçek dünya” süreçleri içinde, yani politik, ekolojik, endüstriyel, finansal dünyaların içinde konumlandırdı. Mesela Haacke New York’da emlakçı Shapolsky’nin şüpheli varlıklarını diyagramlar ve fotoğraflar ile gösteren işi Guggenheim Müzesinde “Hans Haacke: Systems” adıyla sergilenmek üzereyken müzenin direktörleri ile mütevelli heyetleri (bağış kaynakları) arasındaki çıkan anlaşmazlık üzerine sergi iptal edildi, sergiyi savunan küratör müzeden kovuldu (1971).”¹⁴⁷

Haacke 1974 yılında kaleme aldığı “Sergilemeye Uygun Sanat” başlıklı makalesinde; sanat üretimlerinde etken olan şeyin, müzenin kurumsal gücünün yarattığı “erevenin” temsil ettiği duruşun dışında da (müzenin veya kurumun çizgisi her ne olursa olsun) toplumsal ve siyasi yan anlamları da bünyesinde taşıdığına inandığından bahseder. Burada sanatçıyı da o kurumsal ağın ve belleğin bir parçası veya muhatabı olarak görür ve kendi stratejisini aşığıdaki satırlarda bize açık eder: *“Bir sanatçının inançları, eserinin toplumsal-siyasi ölçekte kazandığı nesnel konuma mutlaka yansımak zorunda değildir ve bu konum, yıllar içerisinde tersine dönme noktasına kadar değişim gösterebilir. Yine de, belli ürünleri “ sanat eseri” mertebesine yükselten kuvvetlere ilişkin içgörüyü kazanmak için kültürel iktidarda pay sahibi olan, kurumların, bireylerin ve grupların iktisadi ve siyasi temellerini incelemek yararlı olur, tabi başka incelemelerin yanında.”¹⁴⁸*

147 Burak Arıkan, **Sanat Ürünüde Nesneden Sisteme Geçiş**, <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>

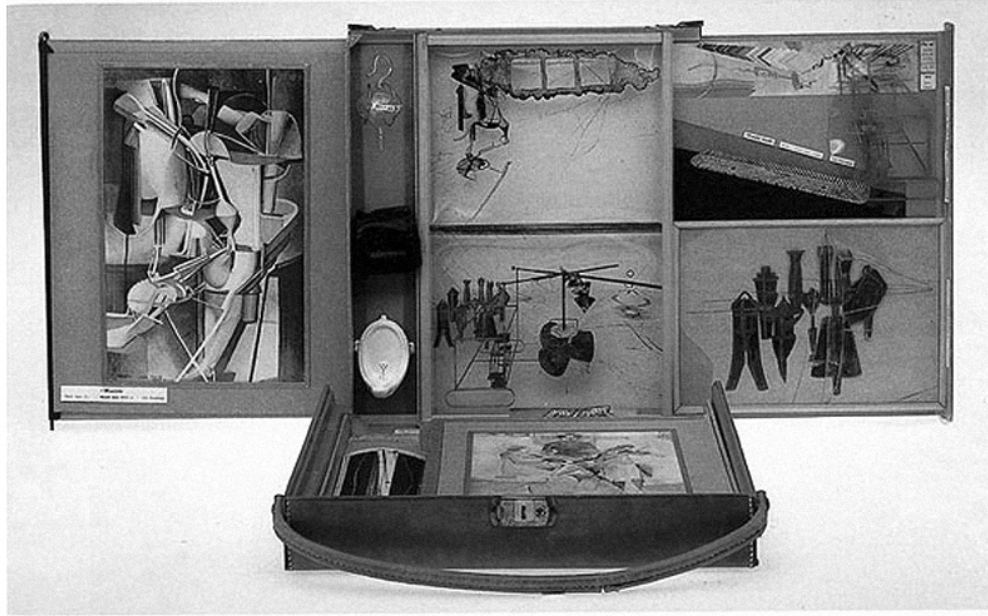
Burada söz konusu edilen Haacke alışması için bkz: tez içerisinde, resim 10., s. 83
148 Hans Haacke, **Sergilenmeye Uygun Sanat**, ev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 217

“...Bazı sanatçılar ve destekçileri her türlü bağlılığı reddedip, eserlerin kendinden öte bir görüşü temsil ettiği ya da belli tavırları beslediği düşüncesine karşı çıkabilir; ne var ki, eser geniş bir izleyici kitlesine sunulduğu andan itibaren ister istemez kamusal söylemin parçası olur, belli bir inanç sistemlerini ortaya koyar, toplumsal arenada yansımalar yaratır. O noktada sanat eserleri artık özel bir konu olmaktan çıkar.”¹⁴⁹

Sadece sanat eseri değil, bellek üretimine dair kurumsallaşan her metod, buna arşiv de dahil; artık özel (yani sadece kuruma, kişiye ait olmayan toplumsallaşan) ve tek yönlü bir konu değildir. Günümüzde bu çerçevede genişleyen alanlar ve çok geçişli yapı ile sanat alanının içerisindeki her aktif figürün (artık bu sadece sanatçılardan ibaret değildir) kullandığı kodlar, diğer iletişim alanlarındaki kodları da kapsamak zorundadır. Bu nedenle günümüzde kodlar tek yönlü değildirler ve tek bir açıklığa, yoruma ilişkin ve netlik barındırmamaktadırlar. Muğlaklıklar. Haacke' ye göre: *“Bir yandan kodların tarihsel koşullara göre değişmesi, öte yandan o kodları çözenlerin ister istemez taraflı olması söz konusu. Bu kadar değişkenin olduğu bir yerde, yoruma da bol bol yer vardır; dolayısıyla bilinç sanayisinin pek çok işçisi rızkını rahat rahat çıkarır”¹⁵⁰*

Sonuç olarak Haacke' nin yukarıda sözünü ettiğimiz iki çalışmasında da var olan düşünce pratiği; kurumlar/bireyler/gruplar arası sosyo-politik ilişkileri-geçişleri kapsar. Haacke bu sayede, önce belleğin üretimine, sonrasında dökümüne, tasnifine ve son olarak da sunumuna doğru yol alır. Haacke'nin üretimin pratiği; sanat kurumun (müze) sanatın değerli meta nesnelere olan başyapıtlarını çevrelediği bir dizi uygulamayı, kendine mal edip, kuruma karşı ters yüz ederek bir eleştiri mekanizması oluşturmak üzerine odaklanır. Bu nedenle de günümüz sanatının bellek ve kurumsallık ilişkisinde eleştirel bir karşıt olması adına oldukça önemlidir.

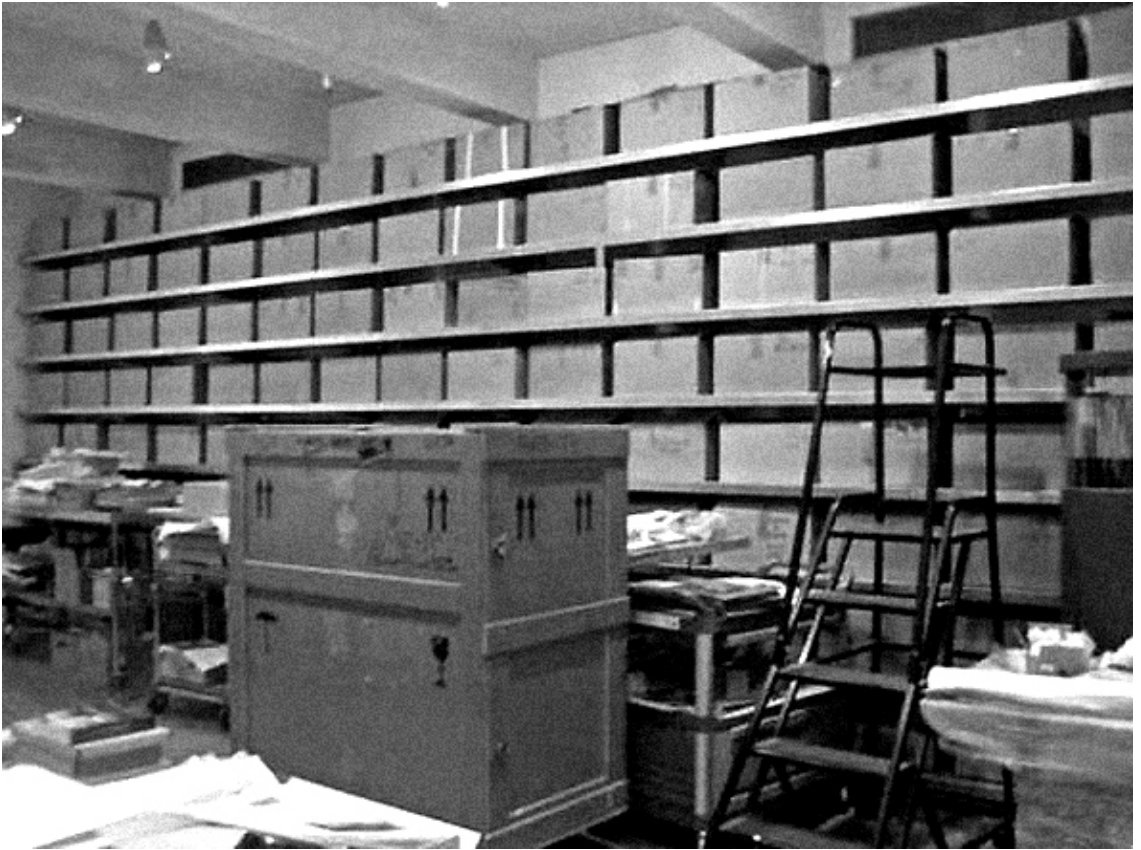
149 Hans Haacke, **Müzeler-Bilinç Yöneticileri**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 227
150 y.a.g.e., s. 228



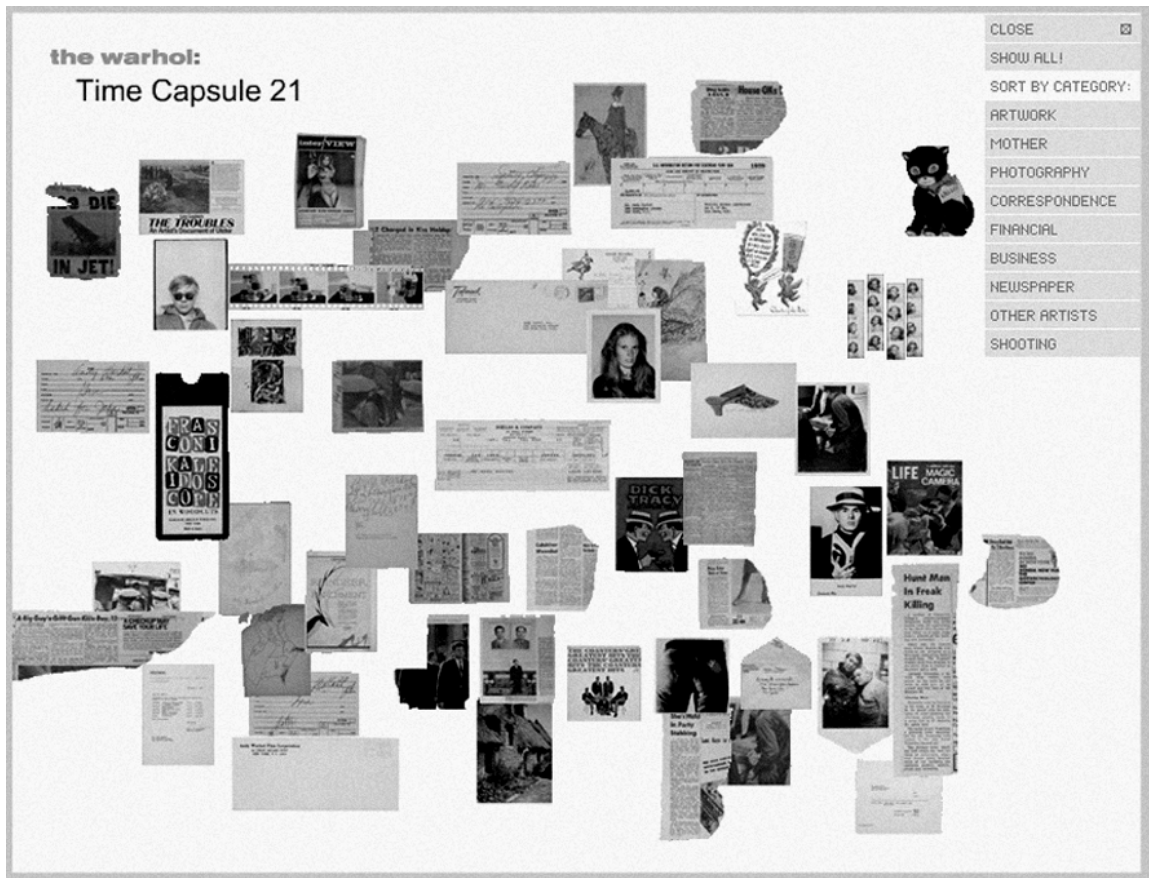
Resim 4: Marcel Duchamp, **Valizdeki Kutu** 1935-41. Deri valiz içerisine yerleştirilmiş replikalar, fotoğraflar, renkli röprodüksiyonlar ve bir adet orijinal çizim (Büyük cam için eskiz, 19 x 23.5 cm), 40.7 x 38.1 x 10.2 cm. James Thrall Soby Fund. © 2011 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80890



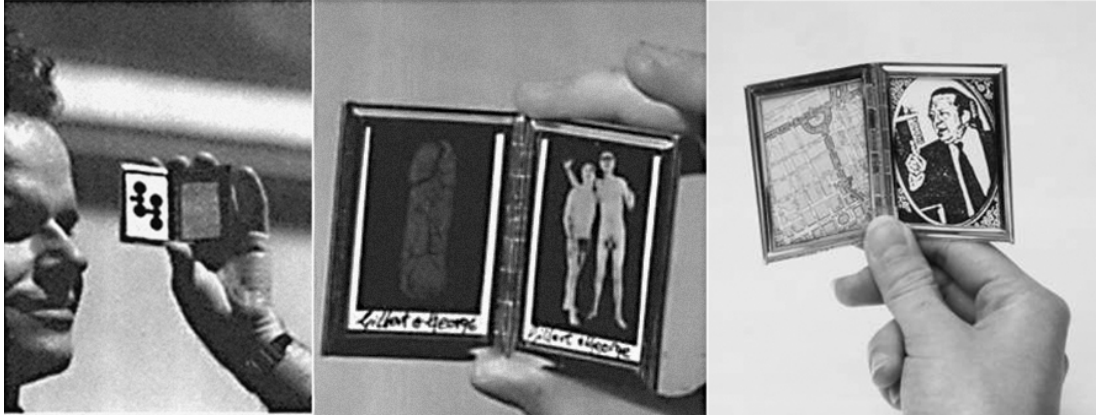
Resim 5: George Maciunas, Fluxkit (2), 1966, Hanns Sohm Arşivi, Staatsgalerie Stuttgart, http://www.staatsgalerie.de/ausstellung_e/rueckblick/vgua



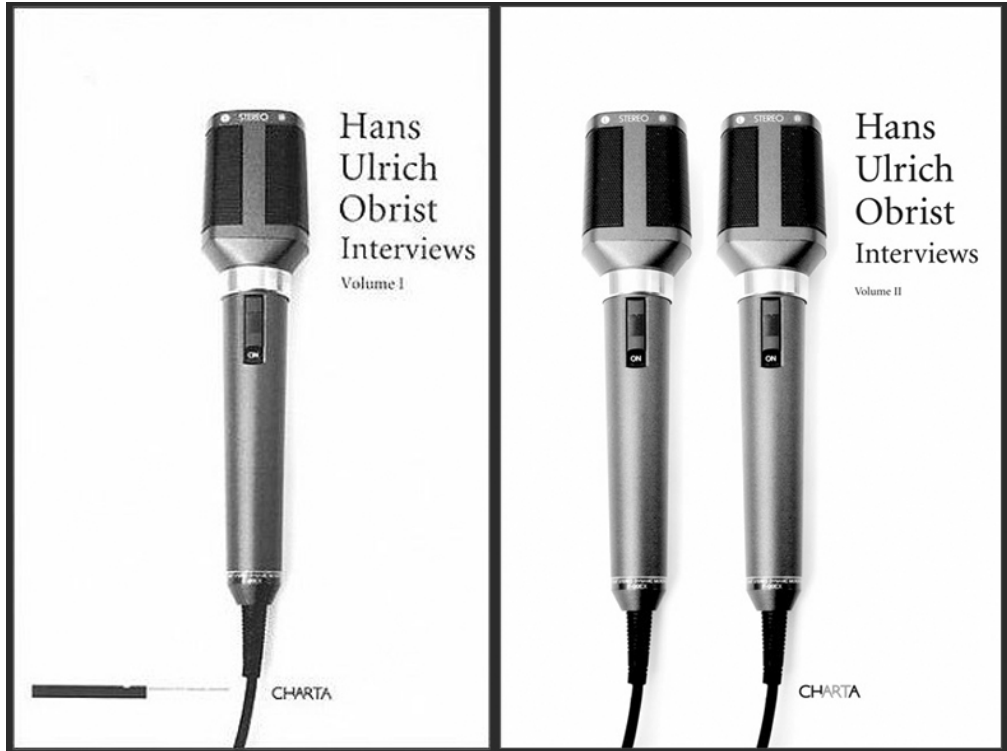
Resim 6: Andy Warhol, Zaman Kapsülleri (Time Capsules), 1963-1966, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. <http://hypebeast.com/blog/skygellatly/2011/01/andy-warhol-archives-unpacking-his-time-capsules/>



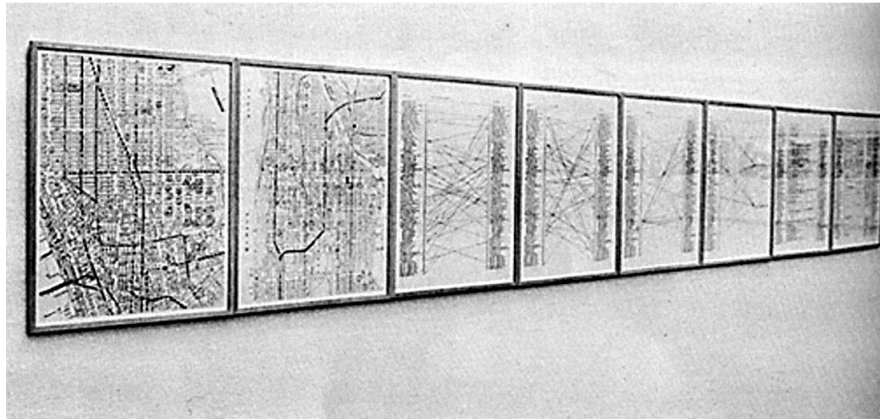
Resim 7: Andy Warhol, Zaman Kapsülü 21, içerik şeması,
<http://hypebeast.com/blog/skygellatly/files/2011/01/warhol.png>



Resim 8: Hans Ulrich Obrist, *The Nanomuseum*, 1994, Sergileme görüntüleri
http://www.theminimuseum.org/minimuseum/About_files/nanomuseum2.jpg
http://www.a-n.co.uk/artists_talking/image_bank/images/204005



Resim 9: Hans Ulrich Obrist, *Interviews Volume I, II*, Kitap Kapakları, Charta Books,
<http://www.artbook.com/888158431x.html>, <http://www.artbook.com/9788881587315.html>



This section contains a composite image. On the left, there are two photographs of buildings. The top-left photo shows a building facade with a sign that says "EDDIE". The top-right photo shows a multi-story building with a complex facade. Below these photos are two columns of text, which appear to be legal or financial documents. To the right of the text is a large, complex network diagram consisting of numerous nodes and connecting lines, representing a social system. The diagram is titled "social network" and has columns labeled "corporation" and "firm" on either side.



Resim 10: Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, Real-Time Social System, as of May 1, 1971, Sergileme görüntüleri,, 1971, Solomon R. Guggenheim Museum, NY, New York, <http://www.flawedart.net/courses/publicart/haacke/haacke.htm>

4.BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA ÜRETİM PRATIĞİ OLARAK

ARŞİV VE KÜTÜPHANE

Belleğe neden ihtiyacımız var? Neden sanatın ve tarihin farklı olanaklarla imkanlarla gündeme taşınmasını istiyoruz? Yapıt ve imgenin hızlıca tüketilebildiği bir çağda neden bilgiye ve içeriğe ihtiyaç duyuyoruz? Günümüzde çeşitli araçlar sayesinde, internetin olanakları ile hızlıca paylaşılabilen imgelerin, üretimlerinin kolaylaşması, pratikleşmesi ve bu sayede herkesin görsel, işitsel materyal üretebilecek duruma gelmesi mümkün olmuşken, sanatçılar ve kimi kuramcılar bizlere bir takım alternatif yol önerleri getirirler. Bu yollardan biri; imge üretimine ve imgenin tarihinin yazımına değil, daha derine söylencelere, kişisel hikayelere yöneliktir. Hans Ulrich Obrist bize belirgin klişelerde sunulan müze ve galeri kataloglarındaki sanatçıların çalışmaları merkezli bir bellek sunmanın yerine, sanatçının kendisini merkeze alan hatta onu monolojik bir tarihin öznesi yapan bir konuma sürükler. Bu yöntemlerden diğeri ise güncel sanat pratikleri kapsamında kütüphanenin tekrar gündeme gelmesidir. E-flux ve Martha Rosler ortaklığı, sanat mekanında yapıt sunmaktansa, sanatçının arka planı, biriktirdiği seçtiği nesnel veriler olarak bilgiyi-kütüphaneyi sergi mekanına taşıyan önemli bir örnektir. Banu Cennetoğlu' nun kurucusu ve yönetici olduğu “BAS” Sanatçı kitapları arşivi ile “Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi” ise “Açık Kütüphane” projesiyle bu yöndeki benzer problematikleri sorgulamaya, vitrin(kılıf) kavramı yerine kitaplık(içerik) kavramını sanatın tartışma alanına içerisine yerleştirmeye yönelirler..

4.1. Hans Ulrich Obrist'in Kayıt Tutma Pratiği: Monolojiler

Monoloğa ilişkin sözlük tanımı, kişinin kendi kendine konuşması anlatması olarak geçer. Monoloji ise monolog içerikli, salt kendi duygu ve düşüncelerini içeren, çevreyi dışlayan bir tutum olarak adlandırılabilir. Monolojik ise, tabiatı icabı tek merkezli bakışa işaret eden ve çoğulculuğu inkâr eden bir niteliği barındırır.

Monoloji üzerinden bir tarih yazımı nasıl başarıya ulaşabilir veya etkin bir metot kullanılabilir mi bunu tartışmaya açmak ilgi çekici gözükmektedir. Güncel sanatın kayda geçirilmesi söz konusu olduğunda bunu en abartılı şekliyle gündeme taşıyan kişi Zürih 1968 doğumlu ünlü küratör Hans Ulrich Obrist'dir. Obrist günümüz sanatçıları için bir avukat ve arşivci niteliği taşıyan küratörlerden birisidir. Art Review Magazine'nin yılda bir kez hazırladığı , “Sanatın yaşayan en güçlü yüz kişisi listesi”¹⁵¹ kapsamında o yılın en güçlüsü ilan edilmiş, birinci sırada seçilmiştir. O'nu önemli kılan belki de sanatçılara verdiği bireysel değer ve onlara ilişkin kaydetme ve arşivleme tutkusudur. Verdiği bir röportajda *"Gerçekten sanatçılar dünyanın en önemli insanların olduğunu düşünüyorum, yardım etmek onlara bir aracı olarak faydam dokunursa bu beni çok mutlu eder."*¹⁵² sözlerini samimice dile getiren Obrist, Günümüz sanatının sözel tarihinin kayda geçmesi ve yazınsal alana dönüşmesi adına en etkin girişimcidir.

Küratoryal üretim alanının büyük bir odağını özellikle sanat tarihinin önemli figürleri ve özellikle üretimin merkezinde yer alan birincil figür olan sanatçılar ile gerçekleştirdiği kapsamlı söyleşiler oluşturur. Bu kayda geçirme fikri aslında ütöpiktir. Kaydetme ve sürekli hareket halinde olmak konular, durumlar ve kişiler arası olabildiğince hızlı ve çabuk atlamalar yapmak Obrist'in obsesyonu haline gelmiştir. Sanat dünyasının yönelimlerini belirleyen aktif kişilerin özellikle ilk ağızdan yorumlarının alındığı yüzlerce konuşma Obrist tarafından kaydedilmiştir. Bu konuşmaların pek çoğunu bizzat kendisi bu figürler ile yüz yüze gerçekleştirmiştir. Obrist bu süreci Said'in de dile getirdiği monolojik tarih düşüncesinden hareketle ve birebir olayın içerisinden kişinin dışarıdan yorumlanmamış müdahale görmemiş sözüne ve tanımlama cabasına ortak olmak, bu sürece aracılık etmek istemektedir. Obrist kendisine küratoryel pozisyon olarak, taşıyıcı aktarımcı görevini seçer. Bu

151 Art Review 'in, 2010 yılının en güçlü yüz sanat insanını listelediği Power 100 etkinliği için : <http://www.artreview100.com/> hans ulrich obrist'in 1.ci seçildiği sayı içinse; <http://www.artreviewdigital.com/index.cfm/artreview-digital/store.magazine/title/November%202009/magID/49/archive/true>

152 Roberts, Alison, **Hans Ulrich Obrist - The God of Planet Art**,The London Evening Standard, October 22, 2009, <http://www.thisislondon.co.uk/arts/article-23759636-hans-ulrich-obrist---the-god-of-planet-art.do>

şekilde sanat üreticilerinin, bilhassa sanatçıların söyleminin doğru ve temiz bir frekanstan yayılabilmesini sağlayabilecek bir zemini yaratabileceğine inanmaktadır. Burada söz konusu edilen zemin zahiridir, sürekli hareket eden, söze dayalı bir yapı temeline oturtulmuştur. Obrist, merkezine söyleştiği figürü alır, O'nun söylemini çoğunlukla kayıt cihazlarıyla belgeler ve bu sonuçların özenle tasnifini yapar. Bütün bu arşiv, tasnif sürecinin sonrasında kurumsal ortaklıklara gidilerek kitaplaştırılır. Buradaki amaç, dışarıdan belirlenen, aşırı yorum katılan, genel geçer sanat okumalarının yarattığı soft filtreyi tamamen delip içerideki aktörlerin bizlere ne dediğini açığa çıkarmaktır. Bu amacına “interview project”(roportaj projesi)¹⁵³ adını veren Obrist; bu başlık altında gerçekleştirdiği çalışmalarında güncel sanata dair ilişkiler ağını bilinçli bir şekilde yıldan yıla genişletmeye çalışmaktadır. Bu işe kendi adayan Obrist; güncel sanat alanı söz konusu olduğunda en kapsamlı sözel tarihin kayıtlarına sahiptir

Obrist'in gerçekleştirdiği bu görüşmeler, mülakatlar kimi zaman çeşitli sanat dergilerinden ve son yıllarda internet sitelerinden takip edilebilmektedir. Bu görüşmeler, genişleyen internet alanları sayesinde sadece yazılı dokümanlar olmanın yanı sıra artık video konferanslar şeklinde, izlenilebilir bir hal almıştır. Ancak Obrist bu çalışmaları kendine çeşitli yayıncı ortaklar bularak kitaplaştırmayı da ihmal etmemiştir. Öncelikle iki geniş kapsamlı kitap ve şu ana kadar yirmi altıncısı basılmış cep kitabı serisi olarak tasarlanmış “konuşmalar dizisi” bunlardan en dikkate değerleridir.

Kısaca bu kitaplardan bahsederek:

1- Hans Ulrich Obrist: Interviews (mülakatlar) ¹⁵⁴

Bu kitap; Obrist'in Vito Acconci, Olafur Eliasson, Matthew Barney, Daniel Buren, Felix Gonzalez-Torres, Mario Merz, Yoko Ono, Gerhard Richter, Rem

153 Daha fazla bilgi için: <http://hansulrichobrist.tumblr.com/InterviewProject>

154 Hans Ulrich Obrist: **Interviews**, adlı kitap için: <http://www.artbook.com/888158431x.html>

Koolhaas, Zaha Hadid ve diğer önemli sanatçılarla yaptığı karşılıklı bire bir diyalogları bir araya getirmektedir. 2003 tarihinde Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery tarafından basılmıştır. 1993 yılından bu yana Obrist'in gerçekleştirdiği 300den fazla mülakat içerisinde 75 adedinin seçildiği bir derleme niteliğindedir. Kitabın içeriği; günümüz kültür-sanat alanındaki aktif, profesyonel figürlere odaklı bir dizi görüşmeden oluşmaktadır. Bunların her biri birer biyografi niteliğinde hem kişi hakkında öz bilgiyi veren ve üretimlerinin altında yatan ana kuramsal yapıyı ortaya çıkarmaya çalışan roportaj kayıtlarıdır.

2- Hans Ulrich Obrist: Interviews II (mülakatlar 2) ¹⁵⁵

Birinci çalışmanın ardından, Kitabın ikinci cildi de aynı yayın evinden 28.Şubat.2010 tarihinde basılmıştır. (Hans Ulrich Obrist: Interviews Volume 2) Bu çalışma; küratörün yayınlanan ilk derlemesinden bu yana toplamda 2000saati bulan roportaj kayıtlarının içerisinde, ilk kitabın içerisinde yer almayan diğer yetmiş aktif figürle yapılan görüşmelerin seçildiği bir kolleksiyon niteliğindedir. Mimarlar, sanatçılar, tarihçiler, felsefeciler, film yapımcıları müzisyenler bu seçki içerisinde yer alırlar. Aralarında Björk, Miranda July, Studs Terkel, Czeslaw Milosz, Alejandro Jodorowsky, Emmett Williams, Merce Cunningham, Richard Hamilton, Doris Lessing, Beno"t Mandelbrot, Kazuo Shinohara, Jacques Herzog, Ai Wei Wei, Arto Lindsay and Michel Houellebecq gibi kişiler ile son yüz yılın kültürel alanda konu edilen yapısal etkileşim noktalarını, dönüşümleri üzerine yapılan mülakatlar, ansiklopedik sayılabilecek nitelikte bir araya getirilmiştir. Kitap bunun yanı sıra biyografik bir yörünge olma niteliğini ilk ciltte olduğu gibi tekrar etmektedir. Çalışma kapsamında monolojik bir metod ile, günümüzün kültür-sanat tarihi ve bu alanı etkileyen dönüşümler, mülakat yapılan kişiler ile beraberce sorgularken, öznel fikirlerinin ve sözel, işitsel anlatımların samimiyeti üzerinden hareket edimiştir. Bu alternatif strateji; kültürel tarihin sorgulanması ve yeniden yorumlanmasında, hem bireysel, kişisel yönelimlerin, yorumlamaların hem de bütünselliği ile yetmiş farklı

155 Hans Ulrich Obrist: **Interviews, Volume 2** adlı kitap için
<http://www.artbook.com/9788881587315.html>

kişisel görüşün bir araya geldiği çoğulcu, kolektif bir yapıya karşılık gelmektedir.

3- Hans Ulrich Obrist, Görüşmeler Serisi, Kitap dizisi:

Ünlü Alman sanat kitapları yayıncısı Walther König, taşınabilir boyutlarda ve uygun bir fiyatla piyasaya sürdüğü bir kitap dizisi olan bu proje¹⁵⁶ Obrist'in sanat, mimari, tasarım ve diğer kültür alanlarından kişiler ile yaptığı sonu gelmez söyleşiler arasından seçilmiş bazı görüşmeleri kapsamaktadır.

'Görüşmeler dizisinin' ortaya çıkmasında Obrist'e referans olan ilk olayın, kendisinin bir öğrenci iken okuduğu iki geniş kapsamlı konuşma metni olduğu söylenmektedir. Bunlardan birincisi "Pierre Cabanne ve Marcel Duchamp" arasında gerçekleştirilen, diğeri ise "David Sylvester ve Francis Bacon"arasındaki geçen konuşmalardır. Bu iki kitap Obrist'e, sanat dünyası içerisinde kendine bir strateji geliştirmesi ve sanat için diyalog fikrini önemseyerek üretimlerinin merkezine alması adına referans olmuşlardır. Özellikle Bacon ile Sylvester'in görüşmelerinin üç uzun oturumda gerçekleşmesi, ikilinin sürekli bir diyalog içerisinde olması, bu kadar yakın, içiçe geçen bir ortamda, sanatçının ve üretimlerinin samimice sınırları kaldırarak tartışılmaya çalışılması Obrist'i çok etkilemiştir.

Hans Ulrich Obrist'in bu yayın dizisi için kitaplaştırılmış konuşmaları Robert Crumb, John Chamberlain, Konrad Klapheck, Rem Koolhaas, Rosemarie Trockel, Wolfgang Tillmans, Yona Friedman, Zaha Hadid, Gilbert & George, Thomas Demand, Nancy Spero, Dominique Gonzalez-Foerster, Olafur Eliasson, Philippe Parreno, Enzo Mari, Gustav Metzger, Yoko Ono, John Baldessari, Christian Boltanski, Rirkrit Tiravanija, Cedric Price, Jeff Koons, Marina Abramovic, Cerith Wyn Evans, Dan Graham, Kazuyo Sejima ile gerçekleşmiştir. Her bir kitap bir konuk ile yapılan görüşmeyi kapsamaktadır.

156 Kitap dizisi için: <http://www.artbook.com/huoconv.html>

4.2. Bir Sergi Modeli Olarak Kütüphane

4.2.1. Martha Rosler Kütüphanesi

Bu projenin çıkış noktası Martha Rosler¹⁵⁷'in alan probleminden kaynaklanır. Bir çok referans kaynağa ve önemli kitaba sahip olan sanatçı ev ve stüdyosu gün geçtikçe daralır. Kaynaklar ve nesnelerin sayısı arttıkça sanatçının hareket alanı ve nesnel üretim alanı gidere kısıtlar. Hatta bu kaynaklar öyle bir hal almıştır ki tüm zemini kaplamaya başlamış merdiven basamakları bile doldurmuş bir vaziyete bürünmüştür. E-flux bu noktada bir çözüm ile Martha Rosler'in kapısını çalar. Rosler'e yaptıkları teklif; sanatçının kütüphanesini olduğu haliyle belirli bir süreliğine ödünç almaktır. Bu O'na aradığı stüdyo boşluğunu sağlayacak hem de Sanatçının Kütüphanesi de başlı başına bir sergi olarak izleyicilerle buluşma imkanı bulacaktır. E-flux'a ait Ludlow sokaktaki küçük mekanda, halka açık bir kütüphane ve okuma odası açma fikri Rosler'in de aklına yatar. Buradaki ortaklığın amacı, hem kamuya açık bir izlenim alanı yaratmak hem de mekanı bir sanatçının yapıtlarıyla değil nesnel bilgi birikimi ile doldurmak başka bir deyişle galeriyi kütüphaneye çevirmektir. Rosler'in biriktirdiklerini, takip ettiklerini arşivlediklerini, izleyiciye sunarak sanatçının sonuçlarından çok işlerini oluşturan kavramsal mutfağını sunmak burada asıl amaç oluyor. Bu şekildeki bir tavır sanatçıyı yabancılaştırmanın aksine, sokağı kamunun alışıldık ortak yaşam alanları kütüphane, kitabevinin okuma bölümleri gibi kurgulayarak, oradan geçen potansiyel sanat izleyicisini ve o sokağın yaşayanları komşuları içeri davet eder. Sanatçı bu noktada anlaşılabilir yabancı bir şeyler üreten mesafeli bir figür olmaktan çıkarak paylaşımcı bir sürece dahil olur.

Martha Rossler ve E-flux arasındaki bu ortaklık sonucu yedibin kitap Brooklyn'deki stüdyosu ve Akademik çalışmalarını yürüttüğü New Jersey'de ki ofisinden sanatçının editörlüğünde seçilerek Ludlow sokaktaki mekanda yeniden biraraya getirilir. Mekan geçici bir süreliğine E-flux'un katkılarıyla "Martha Rosler'in

¹⁵⁷ Martha Rosler ve sanat üretim pratiği hakkında detaylı bilgi çalışmanın 90. sayfasında verilmiştir.

kütüphanesi"¹⁵⁸ olarak 15 nisan 2006 tarihine kadar hizmet verir. İçeriğinde, politika, sosyoloji, sanat tarihi, şiir, bilim-kurgu ve çocuk kitaplarına kadar sanatçı tarafından toparlanmış pek çok kaynak bulunmakta olan kütüphane, Periyodik yayınlar, sözlükler, haritalar, sanatçının gezdiği yerlere ilişkin seyahat kitapları, fotoğraf albümleri biriktirdiği posterler, kartpostallar ve gazetelerden kestiği kupürleri de kapsar. Bu sergileme biçimi Rosler'in bibliyografik süreci içerisinde kaybolabileceğimiz bir çoklu zaman dilimlerini, tek bir zaman diliminde bir araya getirerek bize sunar. Bu nedenle sanatçının 'O an'ına değil, birikimine işaret eder. Bununla beraber izleyiciler için kütüphane açık olduğu süre zarfında bu verilerin internet üzerinden erişimi sağlanır.¹⁵⁹ Sergi mekanında oluşturulan bir okuma odası ve kimi bilgileri kendileri için çoğaltmak isteyen konuklar için siyah-beyaz ve renkli fotokopi imkanı mevcuttur. Kitapların ödünç verilmesi gibi bir durum söz konusu değildir, hepsi bir bütün olarak sanatçının yerleştirmesinin birer parçası olarak sadece o anda o mekan ve zaman periyodunda paylaşımına açık durumdadır. Bu alternatif sergi modeli 15 Kasım 2005 tarihinden 15 Nisan 2006 tarihine kadar "Martha Rosler Library" adı altında 53 Ludlow Street NY 10002 New York adresinde izleyiciyle buluşmuştur.

Martha Rosler¹⁶⁰ New York Amerika doğumlu bir sanatçıdır. Multidisipliner çalışmalarını üretirken video, fotoğraf, metin gibi farklı medyumları kullanır, performans ve heykel alanından da beslenir. Akademisyen kimliği ile de bilinen sanatçı ulusal ve uluslararası bir çok konferans panel ve ders gerçekleştirmiştir. Sanat üretimini yapıt üretmekle sınırlamayan Rosler' in on adet kuramsal kitabı da çeşitli yayın evlerinden basılmıştır.

Rosler'in çalışmalarının merkezinde genellikle gündelik hayat ve kamusal alan yer alır. Kadınsal deneyimlere özelliklere yönelik bir bakışla sosyo ve psikolojik

158 Martha Rosler Kütüphanesi hakkında genel bilgi için

<http://www.e-flux.com/projects/library/about.php>

159 Martha Rosler Kütüphanesi kitaplar listesi için, <http://www.e-flux.com/projects/library/books.php>

160 Martha Rosler hakkında detaylı bilgi için, <http://www.martharosler.net/>

zemin araştırmaları yapan çalışmalar üretir. Evsizlik işsizlik iletişim gibi toplumsal sorunlar ve bunların beraberinde süregelen savaş mimari dönüşümler, Şehir ve endişe gibi tematiklerin odağında üretimler gerçekleştirir.

4.2.2. Açık Kütüphane

“...Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, ilk kez sokağa bu kadar yaklaşıyor. İlk kez çünkü sanat profesyonelleri, sanatçılar, öğrenciler dışında oklarının bilmediği bilse de girmediği, girse de bakmaktan, dokunmaktan, araştırmaktan, çekindiği arşiv, Şimdi bir alt kata, sokakla aynı seviyeye taşındı. Sokağın ritme/kültürü/enerjisiyle aynı düzeyden (yukarıdan değil) bir hesaplaşmaya girmeye başladı. Bir sanatçı projesi olarak değil, tam da kurumun kendi kendiyile hesaplaşması, geçmişini, varoluşunu önümüze açması anlamında önemli bir proje bu. Zira geçip giden onlarca serginin, konuşmanın, tartışmanın, projenin belleği, tam da olduğu yerde yeniden üretiliyor. Platform, bu güne kadar endini var ettiği-biriktirdiği ne varsa paylaşıma açıyor.”¹⁶¹

Azra Tznoğlu'nun 'Açık Kütüphane' projesini tanıtan yazısından alınan bu satırlarda altı çizilen Şey; aslında arşivlerin, yarattığı izole, korumacı atmosfere ve bunun izleyiciyi dışlayan yapısına ister istemez bir vurgu yaptığı gerçeği. Yazarın söz konusu ettiği “mesafe” konu Türkiye'nin en kapsamlı güncel sanat kitaplığı ve sanatçı arşivine (140'ı aşkın sanatçı dosyası-klasörü) sahip olan Platform Garanti GSM gibi bir mekan da olsa, bir uzaklık belirtisi ve duruşsal tavır olarak arşivlerin bir öz niteliği olarak atmosfere hakim gzmemektedir.

Arşivler belgeleri biriktirip muhafaza ederek, geçmişe ışık tutarlar. Bu doğru bir yaklaşım klasik anlamda arşivler söz konusuysa özellikle. Bu tür arşivler, tarihsel değerleri yüksek, mzelik evrakları, kayıtlı yıllanmış belgeleri saklarlar, hatta özel izinler eşliğinde ilgili kişilere gösterirler. Haklılardır ki o belge, örneğin 1930 yılında üretilmiş bir belgeyse ki (şu an yeniden basılma imkanı yoktur) o günkü yaşama dair bilginin ötesinde bize bir tanık nesne olarak da bir değer sunar. Tüm bu veriler

161 AzraTznoğlu, **Açık Kütüphane**, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, İstanbul, 2007, y. 4, n. 6, s. 90

sonuçlanmış olaylara ve tamamlanmış tarihsel süreçlere ilişkin buluntular olarak önem taşırlar. Ancak arşiv bu günün kaydını tutma hedefinde ve özellikle Güncel Sanat gibi bir alan söz konusu olursa yukarıda kalıba uymuyor. Tamamlanmamış bir sürece ilişkin verilerin toplandığı ve zaman aşımına uğrama şansı bulunmayan son yıllara ait belgelere yer vermesi nedeniyle genişleyebilir ve müdahaleye açık bir tasnif alanı sunuyor bize. Bu bakımdan genelde devlete veya özel kuruluşlara ait arşivlerin kayıtlarını halka açık hale getirmek ve bu tür belgeleri göz önüne taşınmasını talep etmek bile imkansız gözükmektedir.

20 Mart – 9 Haziran 2007 tarihleri arasında Platform G GSM'nin galerisinde gerçekleşen “Açık Kütüphane” çalışması, kurgusal tasarımı Superpool mimari grubu tarafından yapılan, kitap rafları ve oturma birimleri ise Superpool'un önerileri doğrultusunda Quinze & Milan adlı tasarım grubu tarafından hazırlan bir projedir. Platform Garanti GSM projedeki amaçlarını etkinliğe ilişkin hazırladıkları basın bülteninde şu şekilde dile getirmiştir: *“Bu yeni proje, kamusal mekanın en önemli simgelerinden biri olan açık kütüphaneyi somutlaştırmaktır. İstanbul’da Cadde seviyesinde kütüphaneler olmadığı gibi, kütüphaneler akademisyenlerin ziyaret ettikleri yerler gibi algılanagelmıştır. Oysa kamu kütüphaneleri, insanların okudukları, araştırma yaptıkları, kitapların çevresinde vakitlerini geçirdikleri, hayal kurdukları, uykladıkları, ısındıkları, meraklarını giderikleri yerlerdir. Platform, bu geçici açık kütüphane üzerinden, böyle bir ihtiyacın gerçekliğini ve gerekliliğini de hatırlamaktadır.”*¹⁶²

Bu proje güncel sanatın Türkiye'deki kısa ve yakın geçmişten gelen tarihsel sürecini yazmak ve kayda geçirilmesi adına uğraşan insanlar için ön ayak olan bir kurumun, arşivini bütüncül şekliyle görünür kılmayı hedefliyor. Bu sayede arşivin kabuk kapalı yapısını, adeta mekanı içten dışa geçiriliyor. (Bir şekilde giysiyi, kıyafeti ters düz ediliyor.)

162 **Açık Kütüphane**, etkinliğin basın bülteni,

bkz: <http://platformgarantienglish.blogspot.com/2007/03/ak-ktphane.html>

Platform Garanti GSM yapı itibariyle hem açık hem izoledir. Bunun sebebi arşivine ve galerisine ait iki farklı kapısının bulunmasıdır. Galeri girişi, İstanbul'un en aktif yerine, İstiklal caddesinin tam ortasında, kapıdan içeriye tek bir adımla girebileceğimiz bir yerde oldukça davetkar gözükürken, ofisler ve arşivin bulunduğu diğer giriş kapısı ise ara sokaktadır, tamamen izoledir. Hatta insanların bu kapıyı bulamadan dönmeleri sık rastlanan bir durumdur. Galeri girişinin hemen yanındaki dar çıkmaz sokaktan yukarıya doğru yürüyüp bir canlı müzik barı, küçük bir çay evi ve ufak bir kafeyi geçtikten sonra karşılaştığımız binanın önce dış kapısını açtırmak için bir zile sonra ilk kattaki arşiv ve ofisin kapısının açılması için basacağımız ikinci bir zil ve sizden kim olduğunuzu neden geldiğinizi nazikçe soran bir ses ile muhatap olduktan sonra içerdesiniz. İçerisi klasik arşiv girişlerinden biraz farklı ve huzurlu sizi istediğiniz araştırmayı yapmanız adına serbest bırakabiliyorlar ve buradaki kitap ve belgelere tahribat yapmamak kaydıyla dokunabiliyor, inceleyebiliyor hatta fotokopilerini çekebiliyorsunuz.

“Superpool ekibinin Açık Kütüphane için hazırladığı mimari çözüm, kütüphanelerde eşine çok da rastlanamayacak bir oturma ve raf düzeniyle, projenin bir kütüphane olmanın ötesinde, bir sergi olduğunu da hatırlatıyor. Önceki sergilerde çoğunlukla bir vitrin olarak kullanılan bu anlamda caddedeki kafeleri içeri-dışarı-izle-n-me hissiyatını paylaştıran ön cephe, bu kez sokakla daha mahrem ama daha açık bir ilişki kuruyor. Video gösterimleri, konuşmalar, haftalık kitap-dergi küratörlükleri, saat 6'dan sonra çekilen perdenin üzerinde sürekli değişerek akan sanatçı işleriyle Açık Kütüphane... canlı, yaşan bir mekan olmayı amaçlıyor.”¹⁶³

Superpool'un¹⁶⁴ müdahalesi eşliğinde bu özel bölge bir anda galeri mekanı ile yer değiştiriyor. Bu sayede işin gizli mutfağında gördüğümüz geri plana itilmiş bir yapıyı, sanat üretimlerini çalışmalarını görmeye alıştığımız bir yerde bütünlüklü olarak deneyimliyoruz. Bu bir çeşit bütüne dair ünlem vurgusu yapıyor. Çünkü genelde Platform'un arşivine bir ya da Birkaç olayı, durumu, sanatçıyı ya da anahtar kelimeyi aramaya gidiyoruz ve yardım alarak ya da kendimiz kafamızda işaretli olan şeye odaklı kitapları dosyaları inceliyoruz. Oradaki bütünden kopuyoruz. Belki de arşivin

163 AzraTüzünoğlu, **Açık Kütüphane**, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, İstanbul, 2007, y. 4, n. 6, s. 90

164 Superpool hakkında bilgi için: <http://superpool.org/>

aradığımız veri odaklı kapalı devre izole yapısından uzaklaşarak bilginin verinin bütünsel kolektif değerini nesnel monümental olarak bize kavratıyor. Belki de bu sebeple tıpkı anıtın açıklığı gibi kütüphane de yükselerek genişleyip açılarak anıtsallaşiyor.

“Açık Kütüphane, yıllar yılı kütüphanelerin önemini vurgulayan, kütüphane haftaları kutlayan ama gerçekte kütüphaneyi topluma mal olmuş bir projeye dönüştüremeyen ülkemizin kütüphane saplantısına da göndermede bulunuyor sanki çağdaş bir yaklaşımla kütüphanenin hayatımıza, özellikle gençliğin hayatına nasıl sızabileceğinin de bir tür örneğini oluşturuyor.”¹⁶⁵

4.2.3. BAS Sanatçı Kitapları Arşivi:

“Bir müze dolusu resim mi istersin, bir sergi dolusu tablo mu yoksa kitaplar dokusu resim mi? Elbette kitapları isterim, elbette kitapları çünkü bir defa bir müze dolusu resmi bir adama vermezler...Bir sergi dolusu resme gelince ben bunları evimin neresine saklayabilirim?...”¹⁶⁶

BAS; İstanbul'da Sanatçı Banu Cennetoğlu tarafından kurulan bir proje-mekanıdır. Bağımsız sanat mekanı olarak adlandırabileceğimiz bu mekan kar amacı gütmeyen yapısıyla, üretimlerini çoğunlukla kitap, fanzin, defter gibi basılabilir, çoğaltılabilir malzeme üzerinden gerçekleştiren uluslar arası sanatçıları projelerini arşivlemeye odaklanmakta. Bununla beraber bu alanda üretim gösteren Türkiye'den sanatçılara da kendi programı kapsamında basım ve yayıncılık desteği vermekte. Onların projelerini yayımlamayı amaçlamaktadır. Türkiye güncel sanat ortamı için yeni tartışılan bir olgu olan “Sanatçı-Kitapları” fikri, bu mekanın ana çalışma alanı olarak göze çarpar.

BAS; 2006 yılının ilk ayından bu yana, ‘kitabın’ bir ‘sergileme alanı’ olarak kullanılması fikrini destekleyen, galeri, müze gibi geleneksel sergileme alanlarının

165 Ahu Antmen, **Sanatçının Atölyesinden Küratörün Atölyesine**, Radikal Gazetesi, 4 Nisan 2007
kültür sanat sayfasında çıkan yazı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=217382>

166 Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Genç Ressamlarımız**, 10'lar Grubu Yay., Tan Matb., İstanbul, 1950, s. 3

haricinde bir yapı olarak, sanatçının üretimleri için bu alanı tercih eden kişileri ve projeleri bir araya getirmeyi hedefleyen bir işletmeye tabidir. Bu nedenle çok geniş bir hacime ve büyük mekan vurgusuna ihtiyaç duymayan Bas, mütevazı bir yüz ölçümüne sahip olan bir yerde kurulmuştur.

Bu küçük bireysel mekanın, prensipte iki farklı stratejisi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi; başlangıçta Banu Cennetoğlu'nun daha çok kendi kişisel arşivine odaklıdır. Cennetoğlu'nun kendisine ait bir sanatçı kitapları koleksiyonu bulunmaktadır Sanatçı bu arşivini bu mekan sayesinde kendisini BAS adı üzerinden kurumsallaştırmaktadır. Küçük bir odadan oluşan bu kurum, Cennetoğlu'nun arşivini izleyici ile bir ara bulucu mekan dâhilinde buluşturabilmesi nedeniyle herkese açık bir hale getirilmiştir. Bir dizi masa, raf sisteminden oluşan düzenekler, Sanatçı tarafından biriktirilmiş bu üretimlerin sunulmasını sağlayan pratik bir çözüm önerisi olarak mekana yerleştirilmiştir. Buradaki strateji; Duchamp ve ardılı Fluxus sanatçılarının bavul, çanta, kutu benzeri kendileri tarafından oluşturulmuş “kişisel müze/oda/alan” fikri ile benzer bir yapıda işlemektedir. Müzelerin genellikle, tarihi alamet-farikalara, koleksiyon objelerine yaptığı gibi izleyici ile değerli eşya arasına bir cam-vitrin-fanus koymalarından farklı olarak, Cennetoğlu Sergileme pratiğini, koleksiyondaki kitapların bir aradalığına işaret eder bir şekilde, bakılmaya açık halde kuruyor. Buradaki amaç bu üretimlerin izleyici ile tamamen açık bir perspektifte buluşmasını, izleyicinin seçtiği çalışma-kitap ile iletişime geçip yavaş yavaş konsantrasyonunu o kitabın alanına doğru kaydırmasını amaçlıyor. Sizi Bir nebze eski kitapçı – sahaf geleneğine yakın bir deneyime sürüklüyor. Burada sunulanlar, çoğunlukla tek nüsha halleriyle izleyiciye konuklara ulaşmakta. Birinci elden yani sanatçının kendisinden, ikinci elden yani aracı kurumlardan toparlanan bir birikim; bu yapı bir çeşit enstitü araştırma mekanı ve kütüphaneyi çağrıştırmakta. Arkasında dev bir kurumsal destek bulunmayan BAS; mütevazı bir koleksiyona sahip. Bu koleksiyonun sunum şekli; kitap formundaki bu alanları izleyicilerin eline alıp, inceleyip, deneyimleyebilmesine imkan verebilecek halde tasarlanmış. Bu şekilde bir buluşma platformu sağlamak amaç edinilmiş.

Özetle Burada söz konusu olan birinci yöntem; bellek ve dokümanın, bizzat kendisi üzerinden işlerken BAS hem arşive, hem de kütüphane/müze ye referans veriyor. Mekanın koleksiyonunda tuttuğu dokümanların, sanat çalışmalarına dair referans belgelerin dokümantasyonu değil, bizzat kendilerinin sanat çalışması olması ilgi çekici bir nesne-mekan olan “*Sanatçı Kitapları*” olması oldukça önemli. Yayın olarak, belgenin kendisi olarak sanat eseri.

*“Sanatçı kitabı, yani kitabın yapılıp bitirilmiş sanatsal bir işi belgelemeyen, kendinden menkul bağımsız bir sanat işi olarak üretimi dünyanın özellikle bir çok ülkesinde özellikle de Batı Avrupa, Latin Amerika, Kuzey Amerika ve Japonya'da çok eski ve zengin bir geçmişe sahiptir...Sanatçı kitabının diğer bir önemli özelliği de arşiv ve kütüphanenin kesiştiği bir noktada Hiçbir tarafa tam ait olamadan yer alabilmesidir. Bu duruma iki şekilde bakılabilir; sanat tarihi içinde çok net bir yeri olmadığından nasıl yorumlanacağı konusunda soru işaretleri taşıması ve bu durumun sonucu olarak kalıplara uymaması, hem üretiminde hem dağıtımında başına buyruk davranabilmesi ve gerçekten alternatif bir amaca ve araca dönüşebilmesidir.”*¹⁶⁷

İkinci strateji ise; mekanın yerel çevresi ve Türkiye ile ilişkili çalışma alanı adına büyük önem taşıyan bir sürece; yayıncılığa odaklanmıştır. Burada söz konusu edilen yayıncılık politikası; müzelerin, galerilerin yaptıkları gibi, sergiledikleri yapıtlara dair, kendi kurumsal kimliklerini meşrulaştırmak adına ürettikleri etkinliklere referans veren şık dokümanları kapsamamaktadır. Tersine, daha öncesinde de sözünü ettiğimiz gibi bir çeşit araştırma merkezi ve sanat enstitüsü köklerinden besleniyor. Sergileme mekanını bu noktada kitap olarak görmek gerekiyor. BAS; çeşitli sanatçılara bu alan dâhilinde kendi sergilemeleri yapmalarına, o alanı deneyimleyebilmelerini olanak sağlıyor. Bu durum günümüzde sanat kurumlarının geliştirdikleri sanatçı misafir programlarına da yakınlık göstermektedir. BAS'ın sanatçıyı davet edebileceği tek alan kitabın kendisidir. Sanatçı için sağladığı koşullar ise bu projenin bir yayın haline getirilmesinden ibarettir. Davet ettiği sanatçıya ait kitabın, projenin basımı ve sunumu, dağıtımı BAS tarafından üstlenilmektedir.

167 H. Ayça İnce, **BAS**, İnsiyatifler Dosyası, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, 2006, n.5, s. 62

BAS ortaklığa girerek destek olduğu sanatçı projelerini, BENT¹⁶⁸ başlığı altında kurumsallaştırılmaktadır. BENT bir yayın dizisi dahilinde izleyiciye ulaştırılır. Bu çalışmalar, temelde sanatçı kitapları, beraberinde sosyoloji ile görsel kültürün alanları çevresinde gezinen kuramsal referans kitaplardan oluşurlar. BAS mekanının haricinde, yurt içi ve yurt dışında, çeşitli kitap evleri, kitap ve sanat fuarları, güncel sanat sergileri ile yapılan anlaşmalar sonucunda da izleyiciye tek bir mekana bağlı kalmaksızın ulaşabilmekteler. (Bugüne kadar Bas tarafından yayımlanmış çalışmaların tam listesi metin sonunda verilecektir.) Bu strateji ile izleyici ile kurumun ilişkisine, mekan (oda/ev/müze) ve belleği(biriktirdikleri) haricinde, yeni zeminler yaratmakta ve kent ve ülke kapsamında farklı disiplinlerden sanatçılar için yeni alanlar yaratılmasını sağlamaktadır.

BAS'ın stratejilerden üçüncüsü ise ortaklık üzerinden işleyen bir Misafir Programı'dır. Bu program kapsamında BAS; mekanında, geçici sergi, kitap tanıtım günü ve film gösterimleri gerçekleştirilmektedir.

168 BAS'ın bu türde çalışmalara örnek olarak:[Türkiye'de Punk ve Yeraltı Kaynaklarının Kesintili Tarihi 1978-1999](#), kitabını verebiliriz. BAS'ın punk kültürüne ilişkin kitabı bir çeşit belleğin geçmişin enformasyonu ve araştırması üzerine hizmet olarak öne çıkıyor. Kitap punk hareketlerinin, kendini somut olarak ifade ettiği müzik ve yeraltı kaynaklarını içeriyor. Döneme tanıklık etmiş belli başlı grup ve kişilerle yapılmış söyleşiler, 100'e yakın görsel ve o dönemlere ait kayıtlardan oluşan tamamlayıcı CD'si ile konusundaki bu "ilk" kitap olma niteliğinde. Editörler: Sezgin Boynik, Tolga Güldallı Kitap tasarımı: Ali Cindoruk, Yayıncı: BAS□□, 576 sayfa,

Diğer bir örnek ise, Bent serisinin ilk çalışması olan “**Masist Gül: Kaldırım Destanı**” isimli çalışmadır. Masist gül'ün kendi el çizimlerinin Banu Cennetoğlu tarafından bulunup, üzerine hiçbir yorum ve müdahale eklenmeksizin, tıpkı basım olarak yeniden basılmıştır. Bu BENT dizisinin 6 parçadan oluşan ilk serisidir. Masist Gül eski bir türk filmleri dublörü ve oyuncusudur. Projenin alanı bir çeşit brut-art ve Trash tabir edebileceğimiz çizgi-roman -türüne yakın bir belge olarak sunulmuştur. Bu geçmişe yönelik verinin yeniden müdahalesizce sunumu da Bas'ın bellek -kent ve sosyal kültürle ilgili – araştırmacı kurumsal kimliğiyle de çok başarılı şekilde örtüşür. Burada çeşit alt kültür ve onun gerilla-kurumsallaştırma modeliyle örtüşen bir yapıdan söz edebiliriz ayrıntılı bilgi için: www.b-a-s.info

4.2.4. Katalog2009, Projesi

Ahu Antmen Radikal gazetesindeki köşe yazılarından birinde İngiliz kavramsal sanat topluluğu Art & Language'in (Sanat&Dil) gerçekleştirdiği 'Index 01' başlıklı enstelasyondan bahseder. Bu çalışma 1972 tarihli Documenta 5 için hazırlanan bir arşiv-enstalasyonu olarak karşımıza çıkar.

Antmen “index01”i şöyle tarif ediyor: '*... sanat üzerine yazılardan oluşan bir arşivle, bu arşivin korunduğu dolaplardan oluşuyordu. Dile, düşünceye, kavramlara dayanan bir sanatsal yaklaşımın yeni yeni kabul görmeye başladığı bir dönemde, kendi zamanı açısından yenilikçi, aykırı, sorgulayıcı bir işti bu. Sanatın sanat olma koşullarını düşündüren, sanat yapıtının doğasını ve kökenini araştıran ve çoğu, aynı topluluğun Art-Language başlıklı dergisinde yayımlanmış yazılardan oluşan bu arşiv, sanat kuramcısı Charles Harrison'ın vurguladığı gibi, aslında bir tür atölyeydi. Geleneksel bir sanatçı atölyesine benzemiyordu belki, ama bir atölyeydi; bir kavramsal sanatçı atölyesi. Boyalar, fırçalar, renkler yerine, yazılar, sözcükler, istatistikler, rakamlar, şifreler sergileniyordu*'.¹⁶⁹

Bundan yıllar sonra gene kavramsal sanatın köklerinden dil ve sanat ilişkisinden beslenen günümüz sanatçılarından biri olan Banu Cennetoğlu 2009 yılında 53.Venedik Bienali'nde Türkiye pavyonu için gerçekleştirdiği enstalasyon bizi bu sefer şimdinin arşivleme, hafıza, aidiyet ve tasnif etme problematikleri içerisinde dolaştırıyor.

Banu Cennetoğlu¹⁷⁰ projesini kısaca şu şekilde anlatıyor: '*KATALOG sipariş*

169 Ahu Antmen, **Sanatçının Atölyesinden Küratörün Atölyesine**,Radikal Gazetesi, 4 Nisan 2007 kültür sanat sayfasında çıkan yazı: <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=217382>

170 Banu Cennetoğlu Fotoğraf, yerleştirme ve basılı malzemeyi kullanan işler üretiyor. Sosyopolitik açıdan ortaya çıkan belirsizlik, bu belirsizliğin görsel kayıt edilebilirliği ve fotoğrafın belgeleme sorunu üzerine çalışıyor...2006 yılında İstanbul'a döndü ve BAS adlı, sanatçı kitapları ve basılı malzeme odaklı oluşum/mekanı başlattı. Son dönem sergileri arasında Geographies of the invisible/ Max Museo, 5.Berlin Bienali, 10. İstanbul Bienali, 1. Atina Bienali, Brave New Worlds/ La Coleccion Jumex ve Walker Art Center, Wherever You Go/San Fransisco Art Institute bulunmaktadır. İstanbul'da yaşamaktadır. <http://venicebiennial-turkey.org/sanatcilar.html>

*katalogu kılığına bürünmüş bir sanatçı kitabı, yani sanat işi olan kitap. KATALOG'da kompozisyon, operasyon, tedbir, rol, renk, gösteriş, aşk, istila, varsayım, ayar, nöbet, yedek, pazarlık, gezinti ve marifet adlı 15 kategori altında 451 fotoğrafım var. Fotoğraflar ile altına koyuldukları kategorilerin arasındaki ilişki, izleyicinin, görüntüyü üretenin ve bir ortam olarak fotoğrafın sınıflandırma yöntemlerini sorgulamayı amaçlıyor.*¹⁷¹

Küratörlüğünü Başak Şenova'nın gerçekleştirdiği proje kapsamında Ahmet Öğüt'ün 'İnfilak Etmiş Kent' başlıklı yerleştirmesiyle aynı mekanda sergilenen Cennetoğlu'nun 'Katalog'2009 adlı çalışması; bir fihristi çağrıştıran ciltlenmiş kitap nüshaları olarak üretilmiştir. Sergilendiği mekanda, İzleyicilerin belirli bir zaman harcayacağı düşünülerek, masa üzerine bir kaç tane kopyası bırakılmış, sandalyelere oturularak rahatça bakılabileceği şekilde kurgulanan bir çalışmadır. Pratikte; İzleyicilerin bu 'Katalog'daki imajlara bakarak seçtikleri, her bir fotoğrafın dijital versiyonuna 53.Venedik Bienali süresince sahip olabilmelerini amaçlayan, imajın aidiyetini ve paylaşım özgürlüğünü sorgulayan bir projedir. Seyircilerin bu imajlara sahip olması için, katalog içerisindeki sayfalarda imajların her birinin sağ üst köşesinde yer alan koda bakıp not etmeleri yeterlidir. Sonrasında bu kodu masada duran ücretsiz formlardan birine işaretleyerek kendisi için kaydedecek ve bu formu yanına alarak daha sonra ilgili internet sitesinden ücretsiz bir şekilde sahip olacaklardır. (www.catalog2000.info Bu siteye şu an için girip, imajları yeniden elde etmek isterseniz malesef başarılı olamıyorsunuz. Bu şans sadece 2009 yılına ilişkin o zaman aralığında siteyi ziyaret eden izleyicilere verilmiş.)

'Katalog, fotoğrafın, çekildiği bağlamdan koparılması üzerine, yeni öznel ve eleştirel bir bağlamda tek başına var olması, dahası bu bağlamın sözüne aracı olması gerektiği düşüncesinden hareket eder. Banu Cennetoğlu'nun fotoğrafları, farklı coğrafyalara ait olmakla beraber kurgusal anlatılara açıktır. İş, yüzlerce fotoğrafın öznel kategoriler altında sınıflandırıldığı performatif bir 'sipariş katalogu formundadır. Bu süreç işin ve fotoğrafın,

171 Nazlı Erdol, **Venedik Bienali'nde bir Küratör:Başak Şenova**, <http://hertaraf.net/venedik-bienali%E2%80%99nde-bir-kuratorbasak-senova>

*belleğin kalıntıları biçiminde dağılımın sorgulanmasına işaret etmektedir.'*¹⁷²

Katalog içerisindeki tasnif nasıl gerçekleştirilmiş kısaca sıralarsak:

451 fotoğrafik imaj, 15 başlık altında kategorize edilmiş.¹⁷³

Kompozisyon / Composition - COM

Operasyon / Operation – OPE

Tedbir / Caution – CAU

Rol / Act – ACT

Renk / Color – COL

Gösteriş / Vanity – VAN

Aşk / Love – LOV

İstila / Invasion – INV

Varsayım / Assumption – ASS

Ayar / Adjustment - ADJ

Nöbet / Seizure – SEI

Yedek / Replacement – REP

Pazarlık / Negotiation – NEG

Gezinti / Excursion - EXC

Marifet / Exploit – EXP

“Banu Cennetoğlu, Percin tutkuyla odaklandığı 'gündelik alanın, basmakalıbın yinelenen enformasyonunun' kaydını tutuyor, görünür kılıp yitirilmesine engel olmaya çalışıyor. Kaydettiklerini, çok eskiden beri bildiğimiz yollarla dolaşıma sokuyor. Dolaşım yollarını gösteriyor ve bekliyor İzleyicisini, daha doğru adlandırmayla okuyucusunu bekliyor. Bekliyor ki, gelsin, ilgisini yöneltsin, odaklansın. Kendisine seçtiği izleklerden birini adımlayarak istediği noktaya kadar erişsin. Eriştiği

172 Başak Şenova, **Lapses/*1**, Ed: Başak Şenova, Jalal Toufic, 3 cilt, Ofset Yap., İstanbul, Nisan 2009, s. 53

173 Burak Arıkan, **Katalog2009**, Banu Cennetoğlu, <http://dugumkume.org/katalog-2009-banu-cennetoglu/>

noktada enformasyonu içselleştirsin ve onu 'bilgi'ye dönüştürsün. İzleğin başlangıcındaki kendisi olmaktan çıksın. Böylesi bir süreç, içinde savrulduğumuz medyatize enformatik karmaşaya ne kadar büyük bir çelişki yaratıyor...Cennetoğlu, bizim göremediğimiz, daha doğrusu görmemeyi öğrendiğimiz olguların envanterini tutmaya çabıyor. Yakınımızda hatta içimizde olan algılayamadığımız gerçeklikleri 'dokunulabilir' hale getiriyor. Bir arşivci sabrı ve titizliğiyle derliyor. Sonra bu yığınlardan, ilişkilendirdikleriyle, sosyolojik, politik saptamalarıyla kurduğu cümlelerin etrafını çiziyor. Bu yalın ve keskin cümlelerin başlığı altında gösterdiklerini çoğunlukla ciltletip, kitap haline getiriyor. Bundan sonraki çaba, okuyucuya düşüyor: Belleğini harekete geçirmesi, bilgi birikiminin ne kadarının kendisine ait olduğunun ayırdına varması gerekiyor.¹⁷⁴

Sanatçının burada yaptığı aslında, bilgisayar kullanıcısı pek çok kişinin farkında olmadan yaptığı eylemleri içinde barındırır. Pek çok insan, İnternet üzerinden hobilere, ilgi alanlarına, mesleki takiplere göre bir şekilde bu verileri biriktirmeye çabalamaktadır. Burada söz konusu olan içerikler; spor karşılaşmalarına dair görüntülerden, sinema filmlerine, televizyon dizilerine, yemek tariflerine kadar pek çok alternatifi kapsamına almaktadır. Ancak çoğunlukla biriktirilen şey geçirilen zamana ve yere ilişkin kişisel fotoğraflar biriktirilmekte. Kendisiyle ilgili olduğunu düşündüğü bu arşivlik materyaller aslında internette yayılmaya başladığı andan itibaren aidiyetini yitirip, kamusallaşmaya başlıyor ve anonim bir hafızaya mal olabiliyor. Çoğu kişinin aynı anda ilgili, ilgisiz sahip olduğu Saddam Hüseyin'in idam sahnesi videosu, 9/11 olaylarının fotoğrafları, ünlü yıldızların çıplak resimleri, yasaklı kitaplar, v.d. tüm bunlar kullanıcı tarafından biriktirildikçe tasnif edilme ihtiyacı duyulan dijital bir külliyata dönüşüyor. Bunların tasnifi ile oturduğu yerden saatler harcayan bir nesil ile karşılaşılıyor. Bu aslında yeni bir emek sürecini ortaya çıkarıyor. Buradaki emek zaman harcanarak biriktirilmiş toparlanmış onca verinin öncelikli bulunma ve saklama sürecinde ikincil olarak da tüm bunların tasnifi adına söz konusu olan bir çabaya karşılık gelmekte.

Bilginin, verinin kişisel deneyimlere, öğretilere veya beğenilere göre giderek uzmanlaşılacak şekilde bir araya getirilmesi, veri yığını arttıkça, arşiv ve tasnif

174 Erhan Muratoğlu, **Lapses/*1**, Ed. Başak Şenova-Jalal Toufic, 3 cilt, Ofset Yap., İstanbul, Nisan 2009, s. 75

deneyimi kişi tarafından sorgulanması kaçınılmaz bir hale geliyor. Belki bu çağda herkes sanatçı olamayacak ancak herkesin bir koleksiyoner, arşivci olduğunu söylemek mümkün. Bunun da sanatın temsilleri ve takibi alanında, önemli bir rolü olduğunu düşünürsek, bu bile kayda değer bir ilerlemedir.

Cennetoğlu, işte bu herkesin her şeye ait olabileceği aynılık üzerinden beslenen bir tasnif sorunsalının peşinde savrulup girerken, buradaki emek vurgusunu ve harcanan süreci işaret ediyor. Bunu çerçeveye alıp sunuyor. Bir bakıma günümüz sanatının medya ile olan ticari yeni ağı olan stockimage websiteleri ve imajbank kataloglarındaki¹⁷⁵ hazır görüntünün parasını ödeyen her türlü kişi-kurum ve oluşum tarafından yüzlerce kez kullanılabiliceği bir sistem ile yüzleşiyor.

175 Bu siteler tıpkı Banu Cennetoğlu'nun katalogundaki gibi bir çok fotoğrafçı – çizir tarafından önceden hazırlanmış kurmaca 'simgesel' -'temsili' görsel-çizim-fotoğrafik (şimdilerde hareketli görüntü de bu yapıya dahil edildi) imgeleri bir fihrist olarak belirli konu başlıklarında tasnifliyor. Bu şekilde müşteri oradan istediği imajı seğıip istediği yayında tasarımıda ilgili konu başlığına ilişkin fon görseli olarak kullanabiliyor. Örnek: www.gettyimages.com



Resim 11: Martha Rosler Kütüphanesi, E-flux ve Martha Rosler Ortaklığıyla, 2006 E-flux sergi mekanı, Lower East Side, New York, Dış Görünüm, http://www.muhka.be/image_detail.php?image_id=2134&la=en



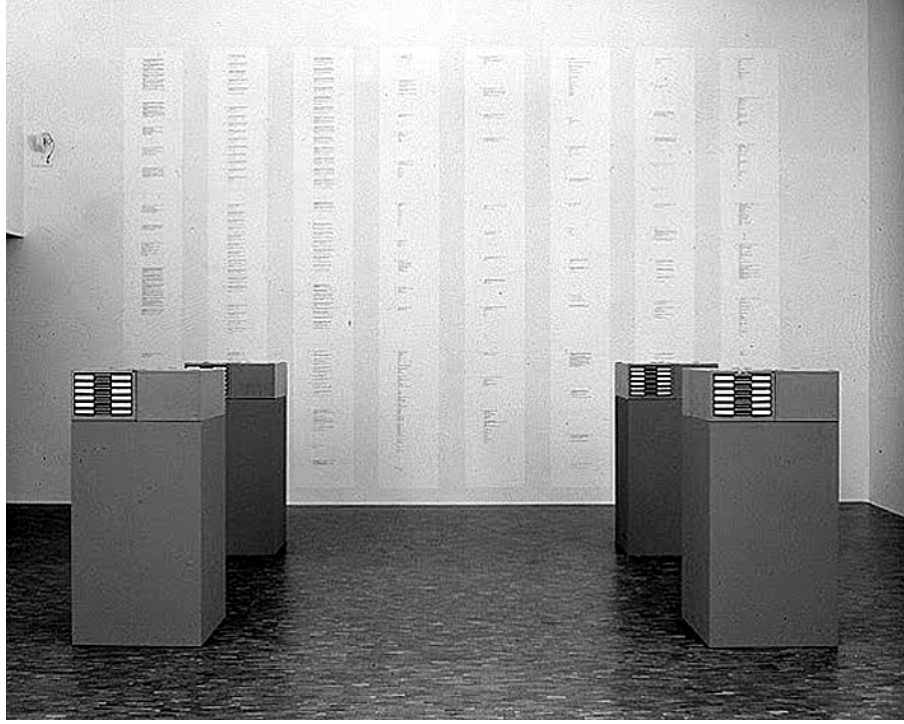
Resim 12: Martha Rosler Kütüphanesi, E-flux ve Martha Rosler Ortaklığıyla, 2006 E-flux sergi mekanı, Lower East Side, New York, İç Mekan Görüntüsü, <http://Orhizone.wordpress.com/art-in-the-library/>



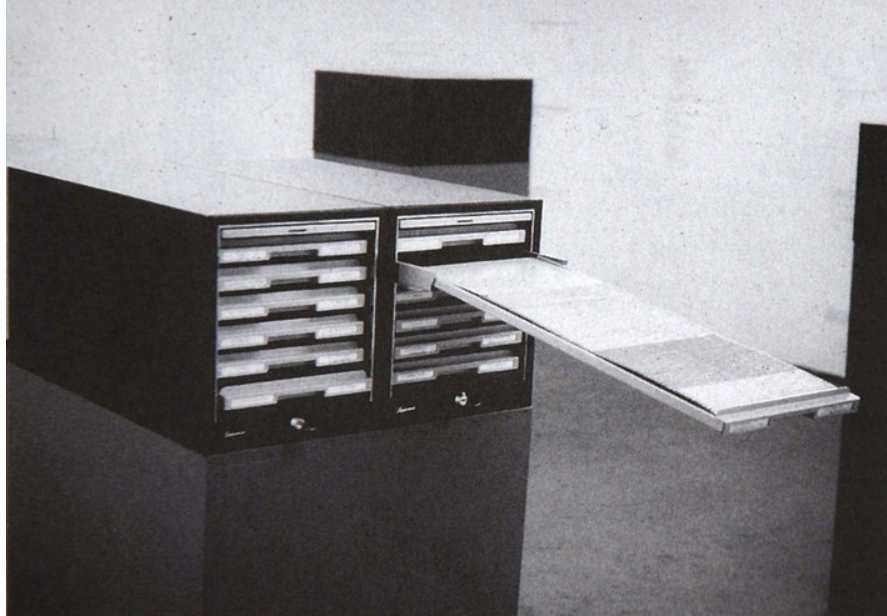
Resim 13: Açık Kütüphane, Platform Garanti GSM, Superpool ve Guinze & Milan'ın ortaklığıyla, 20 Mayıs – 9 Haziran 2007, Mekanın Dış Görünümü, <http://archen.mr926.me/tag/superpool/>



Resim 14: Açık Kütüphane, Platform Garanti GSM, Superpool ve Guinze & Milan'ın ortaklığıyla, 20 Mayıs – 9 Haziran 2007, İç Mekan Görüntüsü, <http://archen.mr926.me/tag/superpool/>



Resim 17: Art & Language, Index01, 1972, sergileme görüntüsü,
http://www.brianprince.com/file_cabinet/marykelly/SCRIPT/intro.html



Resim 18: Art & Language, Index01, 1972, Detay Görüntüsü,
http://phomul.canalblog.com/archives/art_language/index.html

5.BÖLÜM

GÜNCEL SANATIN HARİTALANDIRILMASI, MERKEZ HARİTANIN DIŞINDA KALANLAR

Finlandiyalı küratör kuramcı Mika Hannula'nın güncel sanat ortamına ilişkin kitapları ve yaptığı konuşmalarında “*localness ve openness*”(lokallik ve açıklık)¹⁷⁶ kavramlarını gündeme getirmesi, Çinli küratör Hou Hanru'nun lokal kimlikler ile küresel şirketleşme süreci arasında gidip gelen globalleşen uzak doğu üzerinden, küreselleşme ve etkilerine ilişkin saptamaları,”*Küresele karşı yerel bir kültür*”¹⁷⁷ düşüncesinin gündeme getirilmesi, bununla beraber Irwin kolektifinin Doğu Blokundan hareketle, batı merkez sanat kurumlarının bu zamana kadar gündemine almadığı 1945 sonrası merkez dışı sanat pratiğini gündeme getirme nedenleri, bütün bunlar bir ortak noktada birleşirler. Bu durum, benzer bir hissiyatın iki binli yılların başında dönemsel olarak ortaya çıkışıyla da ilişkilidir. Tüm bu tartışmalar Berlin Duvarı'nın yıkılması sonrasına ve internetin kamusal anlamda yaygınlaştığı bir sürece tekabül ediyor. Tartışılan mesele ise batı merkezli sanat pazarı, piyasasına, sadece batılı alternatif duruşların cevap verebildiği bir yapının ötesinde daha geniş bir platformda, genişleyen harita üzerinden cevaplar aramak. Bu bölümde inceleyip, örnekleyeceğimiz tüm sanatçı, küratör ve oluşumlar, genişleyen kartografi alanının ışığında kendi yol haritalarını üretmenin peşindeler. Bu girişimlerin önemi; merkez kültürün, sanatsal söylemi tek bir süzgeçte eriterek popülerleştiren, kabul görmesini sağlayan, konumlandırıcı gücü karşısında, kendi sistemlerini kurarak yeni stratejiler ve farklı yönelimler barındıran yeni *haritalandırma* ¹⁷⁸pratiklerini devreye sokabilmeleridir. Bu sayede keşfedilmemiş bölgelere ilişkin (aslında önceden

176 Tere Vaden, Mika Hannula, **Rock the Boat / Localized Ethics, the Stiuated Self and Particularism in Contemporary Art**, Salon Verlag, Germany, 2003, 174 s.

177 Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı, **İmkansız Değil Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik**, başlıklı 10.İstanbul Bienali kapsamında (2007) bu tartışma gündeme gelmiş ve tartışılmıştır. Ayrıntılı bilgi için: <http://www.iksftp.com/bienalarchive/bienal10/>

178 **Mapping**, Tanımına türkçe karşılık olarak, haritalandırma kelimesi kullanılmıştır. Bu alan Coğrafi bilimlerin bir kolu olan Haritacılık dalına ilişkin bir tanımlamanın üzerine, günümüzde sosyoloji ve sanatın kimi teorisyenleri ve uygulamacıları tarafından kullanılan ve bu haliyle tercüme edilen bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.

varolan, ancak görünürlük kazanmayan) belleğin fark edilmesi ve özgürleşerek arşivin alanlarına katılması sağlanmış olacaktır.

5.1. Şebeke Toplumu (Network Society) ve Yeni Bir Yer Arayışı

Mika Hannula “*Bizzat Kendim Ben Şebeke Toplumu ve Kimlik Sorunu*”¹⁷⁹ (Me, myself and I Network Society and the Question of Identity) başlıklı makalesinde; günümüz toplumu için, dijital olanakların yarattığı yeni bir şebekenin(network) varlığından söz eder ve önemini vurgular. Burada şebeke olarak adlandırılan şey bir çeşit kominütedir. Ancak bu komünite, internet alanının hayatımızın büyük bir bölümünü kapsar hale gelişiyle ortaya çıkan, coğrafi sınırlar ötesi bir boyuta, ilişkiler ağına işaret eden güncel bir durumu teşkil eder.

“*Şebeke Kültürü (Network Culture)*”¹⁸⁰ kavramını gündeme getiren önemli figürlerden biri olan Manuel Castells göre: “*Yeni şebeke toplumunda yenilik, enformasyonun saklanması değil, paylaşılmasına dayanır.*”¹⁸¹ Castells'in buradaki fikirlerinin altını çizen Hannula, Günümüzde şebeke iletişimleriyle özellikle uzaklığı bulunan toplulukları ve toplumsal yönden bireyleri etkileşimli bir şekilde örgütleme ve organize etmenin, hızlı ve açık platform sağladığına vurgu yapar. Bu yeni kültürel yapının, sosyo-kültürel ve bilimsel odaklarının dışında, günümüz sanatı ve görsel kültürü üzerinde de etki göstermesi de kaçınılmazdır. .

“*Şebekeler, esnektir, uyarlanabilir, çok daha kolay rekabet edebilir ve kaynakları işlemeye ve işaretleri etkili biçimde izlemeye daha yeteneklidir... Enformasyon ve iletişim teknolojisine dayalı, yenilik temeline dayalı üretim artışı aracılığıyla gelişme yeteneği bulunmaktadır.*”¹⁸²

179 Mika Hannula, **Bizzat Kendim Ben Şebeke Toplumu ve Kimlik Sorunu**, Çev: Rahmi Ögdül, Art-ist güncel sanat seçkisi, İstanbul, 2003, n. 6, s. 136

180 Manuel Castells, **The Information City, the New Economy and the Network Society**, In People, Cities and the New Information Economy, Ed: Antti Kasvio, Helsinki, 2001

181 Hannula, **a.g.e.**, s. 137

182 **y.a.g.e.**, s. 136, 137

Yeni şebekeler sayesinde kolektif bir bellek üretimi için yeni bir bölge söz konusu olmaktadır. Bu bölge, çoğulcu, özgürleştirici bir zemine karşılık geliyor. Bu zeminden hareketlenen kimi sanatçılar sayesinde de günümüz sanatı içerisinde çoğaltılabilirliği ve paylaşımı önemseyen, biriciklik halesinin işlemediği bir sanat pratiği gündeme gelir. Tüm bunların gerçekleşmesi adına başvurulanan yöntem ise ‘Açık Kaynak’ adı verilmektedir.

‘Açık Kaynak’ modeli dediğimiz yapı ilk kez Helsinki’de gündeme gelir. İnternetin gelişimi 1991 tarihinde, açıklık anlayışı, açıklık idealini tartışmalı bir şekilde en ileri götüren Linux¹⁸³ projesi ile hareket kazanır. Linux’un ortaya çıkışı ile bilgisayar programlarında mümkün kılınan şebekeler için yeni bir sosyalizmi gündeme getiren şey; Açık Model’dir.

Açık model acaba hayatın içinde, bilgisayar yazılımı harici bir alanda da mümkün kılınabilir mi? Bu sorunun yanıtı özellikle disiplinler arası pratikleri gündeme getirdiğimiz bu tarihsel dönemeçte oldukça besleyici ve motive edici stratejileri doğurabilir.

Açık model ile kapalı model arasındaki farklılıkları gündeme getiren en önemli metinlerden biri Eris Raymond’a aittir. Yazar; “The Cathedral and the Bazaar” adlı çalışmasında ilgi çekici benzetmelere yer verir. Açık Kaynak modeli öncelikle “Pazar”a, şirketleşmiş ve tekeli bir yapı sunan diğer modelleri ise “Katedral”e benzetir. Daha sonra ise Açık Kaynak alanın çalışma prensibini ve bu alanın yazılımcılarının ise üniversite ve akademi geleneğine, bilgiyi üretmek ve özgürleştirmek adına çabaları dolayısıyla, yakın bulur.

183 Linux projesi Linus Torwalds’ın, Helsinki’de henüz üniversite öğrencisi iken 1991 yılında yazmaya başladığı bir bilgisayar işletim sistemi yazılımıdır. Mac Os ve Windows serilerine alternatif olarak yazılan bu program, kullanıcıların isteklerine, taleplerine göre genişletilme amacıyla ortaya çıkar. Diğer şirket yazılımlarının aksine para ile satılmaz, özgürce ücretsiz bir şekilde paylaşılabilir.

Ayrıntılı bilgi için bkz: Peka Himanen, **Hacker Etiği**, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s. 72-80

“Raymond, katedrali, içinde bir kişinin veya çok küçük bir grup, insanın her şeyi önceden planladığı ve sonra kendi gücüyle planı gerçekleştirdiği bir model olarak tanımlıyor. Gelişim, kapalı kapılar ardında meydana geliyor ve başka herkes, sadece “bitmiş” neticeleri görebiliyor. Pazar modelinde ise, fikir üretme süreci herkese açıktır ve kirler başından itibaren, test edilmek üzere diğerlerine dağıtılır. Görüşlerin çeşitliliği önemli: Fikirler erken bir aşamada geniş çapta yayıldığında, dışarıdan yapılacak eklemelerden ve diğerlerinin eleştirilerinden faydalanabilir. Katedral bitmiş halde sunulduğunda ise, temelleri artık değiştirilemez. Pazarda insanlar değişik yaklaşımlar bulmaya çalışırlar ve birinin harika bir fikri olduğunda diğerleri onu alıp üzerine inşa eder.”¹⁸⁴

Burada aslında yabancıyı olmadığını bir yapı gündeme gelir. Benzer bir şekilde, merkez akımın batılı müzelerinin bize sunduğu sanat tarihi yazımı modelinde Raymond'un sözünü ettiği katedral modeline yakın durduğunu görebiliriz. Bu katedral zihniyetinin ve kurumsallığının karşısına konulabilecek model ne olabilir ve tarih yazımını nasıl etkiler sorularının yanıtları aramak çağımız için önemli bir zihin pratiği olacaktır.

Açık kaynak, çok sesli yeni kolektif tarih yazımını ve yeni arşiv bilincini beraberinde getirebilir mi?

Evet, bu model sayesinde ansiklopedi ve kütüphane kavramı zamanla değişime uğramıştır. Bu noktada önce Wikipedia¹⁸⁵, sonra Wikileaks¹⁸⁶ gibi yapılar ortaya çıkarlar. İşte bu tarihsel dönem, merkez dışı, ana-akım harici yapılanmaların

184 Peka Himanen, **Hacker Etiği**, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s. 75

185 “**Wikipedia**, kullanıcıları tarafından ortaklaşa olarak birçok dilde hazırlanan, özgür, bağımsız, ücretsiz, reklamsız, kâr amacı gütmeyen bir İnternet ansiklopedisidir. Kurucularından Jimmy Wales, Wikipedia'yı, "Dünya üzerindeki her insana kendi dilinde, en üst kalitede, bedava bir ansiklopedi yaratma ve dağıtma uğraşısı" olarak tanımlamaktadır.”
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>

186 **WikiLeaks** önemli haber ve bilgileri kamuoyuna sansüresiz bir şekilde sunmaya adanmış, kar amacı gütmeyen bağımsız bir medya kuruluşudur. Dünya çapında bağımsız kaynaklardan pek çok medya mensubu ve gazetecilerden bilgi sızması için yenilikçi, güvenli ve anonim bir sistem oluşturmaya çalışan wikileaks, kaynaklarının kimliğini güvenlikleri açısından saklı tutmaktadır. Tüm bu haliyle evrensel bir şekilde kesintiye uğramış, bastırılmış ve sansür görmüş olayları ve adaletsizlikleri global dünyaya ifşa etmek adına yeni bir etik anlayışı ile, politik ve tarihsel önemi olacak malzemeleri yayınlama amacını taşır. Avustralyalı gazeteci ve internet aktivisti Julian Assange, organizasyonun görünen yüzüdür. Ayrıntılı bilgi için: <http://www.wikileaks.org/>

bilgi üretim pratiklerini her kulvardan ortaya çıkarışlarına tanık olduğumuz dönemdir. Bu süreç, genişleyen şebeke olanakları sayesinde, yeni bir bilgi akış dünyasını gündeme getiriyor ve daha önce görünürlüğü olmayan alternatif seslerin, görüşlerin kendi paylaşım alanlarını kurmaları şansını fazlasıyla veriyor. Buna en güzel örnek açık kaynak web-site yapıları. Bu alanlar size çok editörlü ve çok kullanıcı bir ana ağ üzerinden farklı küçük ağlara ve farklı zemine erişebilme olanağı sağlıyor. Bu siteler üzerinden bilgiye derinlemesine yayılabilir veya içerisine dalıp tamamen kaybolabilirsiniz. Bu coğrafyalar ötesi (sanal) yeni mekanda birden fazla Babil Kütüphanesi bulmak da mümkün. Bütün bu oluşumların bireysel veya lokal kolektiviteler ile sınırlı olmaması, buradaki paylaşım ağının ulus ve bölge ötesi oluşuyla önemli bir hareket noktası. Bu sayede söz konusu oluşumlar, mimari ve kurumsal yapılardan daha esnekler ve daha hızlı hareket edebilmekteler.

Bu yeni alanın sanat üreticilerinden biri olarak faaliyet gösteren Orton Akıncı¹⁸⁷, üretim odaklarını açıklarken, söz konusu yeni zeminin kullanıcılarının arasındaki bağların ve ilişkilerin coğrafi bir sınırdan ötesine işaret ettiğinden söz ediyor:

“Coğrafi bir bağlamı değil, zamansal bir bağlamı tercih ederim. Ben muntıkalar-ötesi, dağıtık ağlar üzerinden iletişimde olan çokluğun beraber oluşturduğu yeni kültürler ile ilgileniyorum. Bir coğrafyada, o coğrafyanın yerel bağlamında, bunun ihtiyaçlarından gelişen bir kültürün başka coğrafyalarda da kabul bulabildiği iddiası, hatta bunun insanları birleştireceği inancı temelde sömürgeci bir yaklaşım. Farklı coğrafyalardaki insanların dünyanın başka yerlerinde benzer dertleri olan insanlar ile karşılıklı iletişim halinde geliştirdikleri yeni anlayışlarla, yeni kültürler ile ilgileniyorum.”¹⁸⁸

Akıncı, bu yeni şebeke düzeninin, eş zamanlı olarak coğrafyalar ötesi

187 Orton Akıncı, interaktif medyalar alanında çalışmalar üretirken kendi ismini kullanmaz. Bu alanda kendini tarif eden bir imaj olarak, noktalama işaretlerini biraraya getirerek oluşturduğu bir portre ifadeyi kullanır. İsim yerine geçen bu sembol, sanatçının sanal dünyadaki faaliyetlerindeki o'nu tanımlayan bir karşılıktır. Bu sembol: “.-_-.” bu dizgede yerleştirilmiş noktalama işaretlerinden oluşmaktadır.

188 Başak Şenova, .-_-., **Başka bir dünyanın mümkünlüğüne inanan çokluk**, İkinci Sergi Kitap 2/2,Arter, İstanbul, 2011, s. 82

iletişim şansını sağlamasıyla oluşan, lokal ve uluslararası kavramlarının üstü bir kolektiviteye, örnek olarak açık yazılımı veriyor: “ Çin'deki bir hacker, ABD'deki bir hacker ile birlikte, adam akıllı ingilizce dahi bilmeden gnu/linux ve özgür yazılım projeleri geliştiriyor. Gnu/Linux hangi coğrafya ya ait? Yerel bağlamı ne? Bu insanlar yerel düşünüyüp global mi hareket ediyorlar? Yoksa global düşünüyüp yerel mi hareket ediyorlar? “Global” derken global kapitalizmi kastetmiyorum. Gerçi Marx dünyanın tüm işçilerini birleşmeye çağırmışken, gelinen noktada dünyanın tüm kapitalistleri birleşti. Ama birleşen başkaları da oldu, özgür yazılım hackerları... daha başkaları da oldu, Dünya Sosyal Forumu'ndakiler.. Başka bir dünyanın mümkünlüğüne inanan çokluk.”¹⁸⁹

Sonuç olarak Hannula'nın deyişiyle, bu değişimi yaşadığımız yeni şebekeleşme düzeni sayesinde “Kısaca, yeni, acil bir yer duygusuna sahibiz.”¹⁹⁰

Fakat bu yeni yer konusunda endişelerimizin olması da kaçınılmaz gözüküyor. Castells, Bütün bu sınırları kaldıran ve bize yeni yer zemin duygusuna daha da inandıran, yaklaştıran şebekeleşme ile ,“Sonuçta kuramsal olarak giderek merkezleşebilmemize karşın, mekansal olarak şu an-da yoğunlaşmakta olduğumuz”¹⁹¹ gerçeğinin altını çiziyor.

5.2. Burak Arıkan; Dijital Alanın Haritaları ile Kurumsal Eleştiri

“Burak Arıkan bireyler ve kurumlar arasındaki ve bunların kendi içlerindeki iletişim biçimleriyle oluşan; ideolojik, kurumsal, sanatsal, mesleki ve benzeri konulardaki ortak ilgi alanları ya da işbirlikleri yoluyla şekillenen ilişki ağlarını kendi araştırmalarının konusu yapıyor ve geliştirdiği bilgisayar merkezli yazılımları sayesinde, aslında kendiliğinden “görsel bir formu olmayan” bu görünmez ağlara karşılık gelen “zihinsel bir imge” yaratıp

189 Başak Şenova, -_--, **Başka bir dünyanın mümkünlüğüne inanan çokluk**, İkinci Sergi Kitap 2/2,Arter, İstanbul, 2011, s. 82

190 Mika Hannula, **Bizzat Kendim Ben ŞebekeToplumu ve Kimlik Sorunu**, Çev: Rahmi Ögdül, Art-ist güncel sanat seçkisi, İstanbul, 2003, n. 6, s. 137

191 y.a.g.e, s. 137

görünlük kazandırıyor.”¹⁹²

Aslına bakarsanız, Arıkan'ın ürettiği bu zihinsel imge, kartografik bir çalışma alanına işaret eden, sonuç olarak bize yarattığı değişebilir, dönüşebilir çok zamanlı bir ağ yapısı ve harita sunuyor. “...*bu sanatsal strateji, tematik verilerden yola çıkarak, araştırılan yüzeyde yatay ve dikey düzlemlerde dağılmış enformasyonu bir araya getirip işleminden geçiriyor; bu dağıntı enformasyonu okunaklı kılarak iletişime açıyor.”¹⁹³*

Burak Arıkan ikibinli yılların başında gündeme gelen çalışmaları ile, yeni medya sanatının olanaklarını internet sonrası üretim pratiğinin, interaktif ve genişleyebilir bir alanın dinamiklerini kullanarak, çeşitli siyasal-sosyal olaylara işaret ediyor. Yaptığı şey tıpkı Hans Haacke'nin çalışmalarında ve üretim pratiklerinde görüldüğü gibi yaşantımızı çevreleyen ancak çoğu zaman tam anlamıyla kapsamının ne olduğu konusunda bilgi sahibi olamadığımız ilişkiler ağının, (siyasal, kurumsal, sanatsal, v.d.) sınırlarını çiziyor ve bu genişleyen araştırma alanından, zaman ile belirmeye başlayan bulguları izleyiciye sunuyor. Bu haliyle kurumsal eleştirinin sularında gezen Arıkan, Haacke'den bir farkla ürettiği bu haritaları hem çeşitli yazılımlar sayesinde oluşturuyor hem de bize sunduğu kesit ve görüntü Haacke'nin yaptığı gibi toplanmış, bulgular ile bir reel öykünün, yaşanan durumun net keskin bilgilerini plaka, plaka sunmak yerine, izleyiciyi, karmaşık, ana mutlak bir harita içerisine yönlendiriyor. Ki bu haritalar; her zaman içerisinde olduğumuz, ancak yön duygumuzu, zaman algımızı kaybedip, kendimizi konumlandıramadığımız, savrulduğumuz çeşitli siyasal-kurumsal zeminleri kapsıyor. Burak Arıkan bu noktada, Haacke'nin vurguladığı bellek üretimi için bulguların seçilmesi, tasnif edilmesi ve sonucunda bu ayıklanan bu şekliyle de “belirginleştirilen durumun sonuç olarak sunulması” meselesini dert edinmekten kaçınıyor. Arıkan'ın kodları ve bulguları bize sunduğu ağ içerisinde, dijital yazılımın da yardımıyla, tarafsız ve olduğu gibi bir içeriğin zemininde eş zamanlı olarak yer alıyor ve bu haliyle de

192 Emre Baykal, **Mücadele için Alan**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2, Ed: İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010, s. 46

193 y.a.g.e., s. 46

karmaşık bir zemine işaret ediyor. Arıkan buradaki amacını şu şekilde özetliyor:

“Deleuze ve Guattari diyagramının bir gerçeği temsil etmediğini, ama gelecekte varolacak yeni bir tür gerçekliği inşa ettiğini söyler. Benim de bu ağ haritalarındaki meselem bir görselleştirme yapmak değil, yeni gerçekliklere yol açabilecek “soyut bir araç” üretmek.. Bir ağın yapısına ve zamanla değişen dinamiklerine bakarak iç görü geliştirmek, yeni sorular sormak, yeni “stratejik derinlikler” geliştirmek olası bir geleceği değiştirebilir.”¹⁹⁴

Arıkan’ın üretim pratiğine biraz daha yaklaşabilmek için 2010 yılında ürettiği iki çalışması üzerinden hareket edebiliriz. Bu iki çalışma sırasıyla:

1-Beraber Sergi Yapmış Sanatçılar Ağı: ARTER “İkinci Sergi” Edisyonu¹⁹⁵, 2010, Dijital baskı, 150 x 220 cm

Bu Harita; söz konusu serginin katılımcı sanatçıları ve O’ların daha önce katıldıkları grup sergiler kapsamında birlikte çalıştıkları diğer sanatçıları ve küratörleri içermektedir.

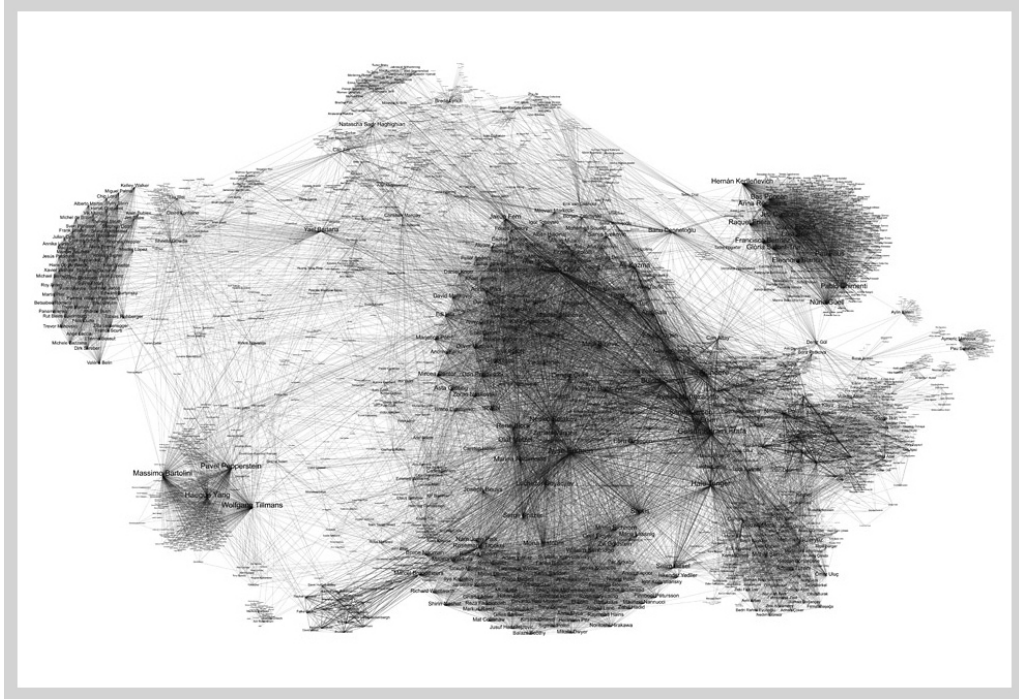
2- Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine Göre Vakıflar ve Şirketler Ağı: Türkiye Edisyonu¹⁹⁶, 2010, Dijital baskı, 150 x 220 cm

Bu Harita ise, Türkiye’de vergi muafiyeti tanınan vakıfları ve İstanbul Menkul Kıymetler Borsası’nda halka açılmış şirketlerin bir arada sunulduğu bir bütünü kapsamaktadır.

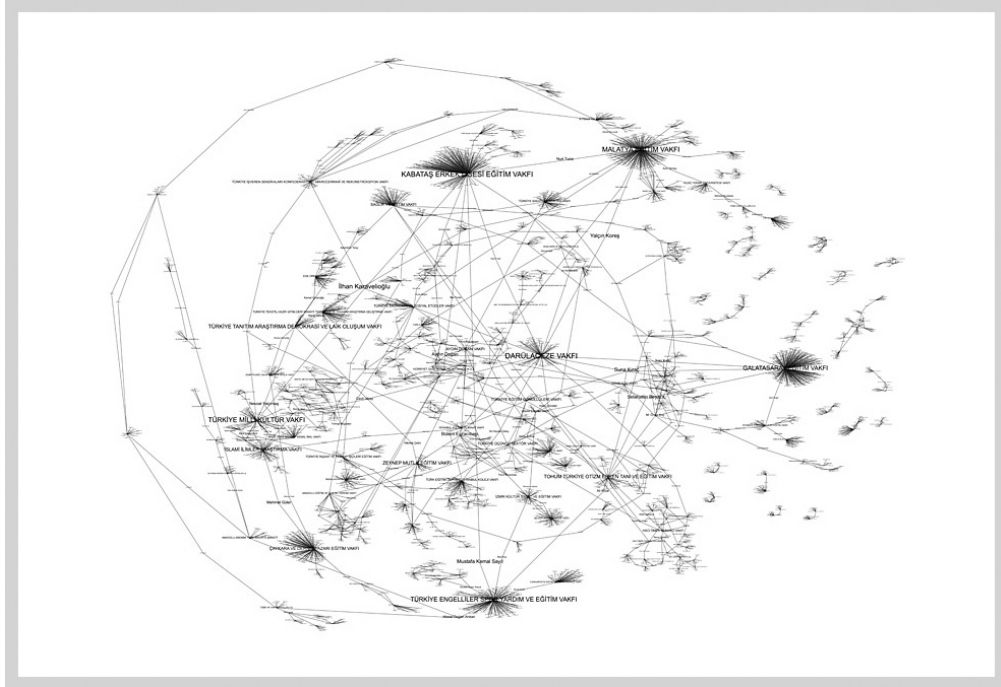
194 Burak Arıkan, Başak Doğa Temür, **Bir ağın yapısına ve dinamiklerine bakarsak içgörü geliştirmek olası bir geleceği değiştirebilir**, İkinci Sergi Kitap 2/2, Arter, İstanbul, 2011, s. 264

¹⁹⁵ Bkz: Resim:19, s. 114

¹⁹⁶ Bkz: Resim: 20, s. 114



Resim 19: Burak Arıkan, Beraber Sergi Yapmış Sanatçılar Ağı: ARTER “İkinci Sergi” Edisyonu , 2010, Dijital baskı 150 x 220 cm, <http://burak-arikan.com/tr/network-of-artists-who-exhibited-together-arter-%E2%80%9Csecond-exhibition%E2%80%9D-edition>



Resim 20: Burak Arıkan, Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine Göre Vakıflar ve Şirketler Ağı: Türkiye Edisyonu , 2010, Dijital baskı, 150 x 220 cm, <http://burak-arikan.com/tr/network-of-foundations-through-shared-board-members-turkey-edition>

Sanatçının üç aylık bir çalışmanın sonucunda ürettiği bu iki çalışma; birbirinden farklı alanların iç ağlarını gözler önüne sererken, süreç tamamlandığı ve sergi mekanına taşındığında ise yan yana çerçevelenmiş iki sanat çalışması formuyla izleyiciye sunulmaktadır. Bu yan yanalık önemli bir noktaya işaret eder. İki çalışmanın sergilendiği sanat kurumu olan ve Yürütme Kurulu Başkanının Koç ailesinden olduğu, Vehbi Koç Vakfı tarafından sürdürülen “Arter”in, bir bakıma hem “sanatçı ve küratörü” hem de “vakıflar ve şirketler” ile olan kaçınılmaz ilişkisinin, günümüz sanat dünyasının tüm aktörlerinin arasında bir belirleyicilik teşkil ettiğini açığa çıkarıyor. Burak Arıkan'ın bu noktada iki ağ haritasını birbirinin içine geçirmemesi (yani vakıflar ve şirketleri birbirleriyle, sanatçılar ve küratörleri birbirleriyle ilişkilendirmesi) ve sonuçları ayrı “iki ilişki ağı” olarak yan yana ve “iki adet çerçevelenmiş çizim” olarak sergilemesi; günümüzün sanat kurumlarının bu iki zemine (1- vakıf ve şirket = para ve yönetimi) (2- sanatçı ve küratör = üretim, tasnif ve temsil) gösterdikleri ilginin, dengelerin nasıl olacağı konusundaki, önemli sınavı alttan alta işaret etmektedir.

“Sergiler bir yanda sanatçılar arasında kişisel tarihsel, kavramsal ilişkiler yaratırken, diğer yandan da yer aldıkları kurumlarla da yeni ilişkiler doğurur..Bunu tarihsel ve istatikselsel bir yoğunlukla ele aldığımızda, aslında bilincimizde ya da bilinçaltımızda olan haritaları göz önüne getiriyor belki de. Ağ haritasını okumanın bir terapi gibi olduğunu söyleyenler oldu defalarca.

Bir haritadaki bazı sergiler diğer haritada yer alan bazı vakıflarda olmul olabilir, ya da çeşitli yönetim kurulu üyeleri tarafından fonlanmış olabilir. Ama iki ağ arasında doğrudan veriye dayalı bir ilişki göstermeye çalışmadın. Ancak iki harita kavramsal olarak konuşuyor diyebiliriz., biri soft-kurum (duvarsız kurum) diğeri süper-kurum haritası. Normalde bireylerden oluşan ilişkiler ve kümeleşmeler bir çeşit kurumlaşma, bir duvarsız kurum ortaya koyuyor. Her kurum gibi duvarsız kurumun da kendine has bir otoritesi var.”¹⁹⁷

Arıkan'ın ağ haritaları her ne kadar Arter'de gerçekleştirilen “İkinci Sergi” gibi sunumlarda “dijital çıktılar” şeklinde gösterilmiş olsalar da: Bu haritalar için oluşturulan her bir dijital veritabanı ise işin devamlılık süreci ve genişleyebilirliğine

197 Burak Arıkan- Başak Doğa Temür, **Bir ağın yapısına ve dinamiklerine bakarsak içgörü geliştirmek olası bir geleceği değiştirebilir**, İkinci Sergi Kitap 2/2, Arter, İstanbul, 2011, s. 272

ilişkin önemli birer alanı teşkil ediyor. Bu alanlar, tıpkı internet arama motorları gibi içerisinde tarama yapabileceğimiz, referanslarlar verebileceğimiz bir açık arşive karşılık geliyorlar., Burak Arıkan'ın bu sürecin sanatçının/tasarımcının ürettiği ağ ve haritanın bir mutlak sonuca işaret etmesi gibi bir temel hedefi bulunmamakta. Hatta Arıkan bu ağları, veritabanlarını çoklu kullanıma açarak, diğer kullanıcılar tarafından yeni bilgiler girilebilecek şekilde tasarlamayı amaçlamış. Kullanıcılarının kendi haritalarını, çeşitli konu başlıklarına ve ilgi alanlarına göre üretebilmelerine imkan sağlanmakta. Arıkan kurduğu bu zeminler ile, kolektif bir hafıza ve çok yazarlı bir bellek üretimi konusunda açık görüşlülük göstermekte.

“Ağ haritalama dünyada ve Türkiye’de devlet planlama kurumlarından polise, resmi istihbarat örgütlerinden büyük şirketlere kadar kullanılan bir teknik. Mücadelede güçleri eşitlemek gerekir diye düşünüyorum. Bu sebeple ağ haritaları hak savunuculuğuna yeni stratejiler ve taktikler geliştirmeye ve sivil derterin iletişimini daha iyi kurmamıza araç olabilir. Ağ haritası güçlü bir silah, kendine çevirmek istemezsin. Başka bir açıdan bakıldığında da harita yapanın bir haritaya yerleştirilmesi zor olabilir. Ağ okuryazarı olmak bir yandan gözetim toplumunda kendini savunmanın bir yolu olabilirken, diğer yandan yeni nesil ifadelerle yol açarak düşüncelerimizi ve inançlarımızı değiştirebilir.”¹⁹⁸

5.3. Doğu Sanatı Haritası (East Art Map)

5.3.1. Doğu Sanatı Haritası Nedir? Nasıl Çalışır?

Doğu Avrupa Çağdaş Sanat Tarihi'nin yeniden inşası amacıyla Slovenya'lı sanatçı kolektifi “*Irwin*”¹⁹⁹ tarafından 2001 yılında başlatılan bir projedir.

198 Burak Arıkan- Başak Doğa Temür, **Bir ağın yapısına ve dinamiklerine bakarsak içgörü geliştirmek olası bir geleceği değiştirebilir**, İkinci Sergi Kitap 2/2,Arter, İstanbul, 2011, s. 278

199 IRWIN, 1983 tarihinde kurulan bir sanat kolektifidir. Dusan Mandic(1954), Miran Mohar(1958), Andrej Savski (1961), Roman Uranjek (1961), Borut Vogelnic (1959) den oluşan grup üretimlerine halen devam etmektedir. “*Irwin grubu Yugoslavya post-kavramsal sanat hareketinin en önemli temsilcilerinden biri olarak, temsiliyetin eleştirisini yaparak, bir yandan olumlayan diğer yandan da eleştirel bir hareketi birlikte yürütmektedir.*” bkz:Ali Akay, **Şimdiki zamanın “şimdiki-geçmiş” var mıdır?**, Tüyleyi benzer olan kuşlar beraber gezerler, Akbank Sanat, Irwin Sergi Kataloğu, Aralık 2006

Doğu Sanat Haritası (EAM) Doğu Avrupa'nın sanatına ilişkin bir tarihin 1945lerden beri süre gelen (yeniden) inşasını ve eski resmi 'Sosyalist ' tarihsel kayıtlar üzerinden ulusal mitleştirilmiş söylenceler şeklinde ve edinilmiş parça parça bilgiler üzerinden batı dünyasındaki sunuluşunun eleştirisini yapmak amacıyla oluşturulmuştur. Irwin' in bu projedeki çıkış manifestosu şu şekildedir. *“Batı Avrupa uygarlığı içerisinde, Sanatçı tarafında gerçekleşen her hareket-yönelim (bireysel çabalarda dahil) belgelenmiştir. Peki, siz böyle bir şeyi Doğu Avrupa'da hiç gördünüz mü?” Bunun yıllardır böyle işlediğinin bilincindeyiz. Ancak artık bu şekilde sürmek zorunda değil. Biz Bugüne kadar yer altı mitleri-efsaneleri ve hikaye olarak aktarılanları artık yazılı sanat tarihi içine kabul edilir şekilde dahil etmek istiyoruz. Tarih kimseye verilmez. Kesinlikle inşa edilmelidir.”*²⁰⁰

Başlangıçta, Irwin, Ljubljana'lı Yeni Hareket dergisi(New Moment) ile işbirliği içerisine girdi. 24 mevcut sanat kritiğini, eski sosyalist merkezlerden çeşitli küratör ve sanatçıları davet ettiler. Doğu ve Güney Doğu ülkelerine odaklanarak seçtikleri ve buralarda yapılan 10 oldukça önem taşıyan sanat projesini ve geçen elli yıl içerisinde bu bölgelerin ve üretilen bağlamlar açısından önem taşıyan metinler, eşliğinde bir araya getirmişlerdir. Bu sayede basit haliyle, 200 sanatçı ve projeyi kapsar şekilde bir veri havuzu oluşturmuşlar. Projenin ilk çıktıklarına dönüşen bu havuzdan yola çıkılarak 2002-tarihinde bir CD-Rom içeriği hazırlandı bu çalışmanın dolaşımı ve dağıtımı Yeni Hareket dergisi ile beraber hazırlanan bir sayı eşliğinde yapılmıştır. No. 20, 2002 Bundan sonraki adım, hem kavramsal hem de teknik olarak tüm bu verileri havuzunu internete transfer etmek ve bu alan üzerinden Doğu Sanatı Haritası başlıklı ağ ile dışarıdan gerçekleşen katkılar eşliğinde ıyla kullanıcılara açmak olmuştur.

İnternette paylaşılan bu haritaya yapılabilecek katkılar şu şekilde gerçekleşiyor: Çeşitli yazarlar kuramcılar ve sanatçıların konu ile ilişkin kişilerin websitesi üzerinde paylaşılan bu harita-sisteme ek yapabilmelerini

200 Bu içerik <http://www.eastartmap.org/> site içerisinde açılış sayfasında konmuş metin kapsamında Irwin'in proje hakkında verdiği referans bilgilere dayanmaktadır.

sağlayabilmelerine olanak tanıyor. Orada varolan öğeleri maddelerin bire bir değiştirilmesi veya buna ilaveten site içinde sunulan harita yapı üzerinde adı geçmemiş, eksik bilgi verilmiş “sanatçı / olay / projeler” ilişkin bir ekleme yapılabilmesine imkan veriyor. Bütün bu yöndeki teklifler, önerilerin web sitesinde gösterilebilmesi için ve Uluslar arası bilirkişi bir komitenin görüşüne ve nihai bir karara kadar kamuya açık bir tartışmaya tabi tutuluyor. Sonrasında ise bu türde eklemeler yapılarak site içeriği genişletilip tarihin yeniden-inşası kolektif bir çabanın ışığında eş zamanlı olarak gerçekleşiyor. Doğu Sanatı Haritası Bir grup projesi olarak tasarlanmıştır bu sebeple de her zaman kolektif, katılımcı bir yapıya yönelim göstermiştir. Kesin net bir haritanın topoğrafyasına konunun uzman profesyonellerinde bilgileri ışığında ulaşmayı hedefleyen, genişletilebilir bir bilgi veri akışı ile herkese açık bir takip alanı (websitesi) sunar.

Irwin kolektifi uzman kişiler eşliğinde websitesine taşıdığı haritanın, sanat üretimine ilişkin bölgesel içeriğin bu metod sayesinde etkisinin nasıl olacağını 3 madde de açıklamıştır :

“1) Verilerin toplanması hızlandırılmış ve bu organizasyon demokratikleşmiş olacaktır;

2) herkesin işbirliği içine girmesi ile gözümüzün önünde gelişen bir tarihin yazılması, yaratılması mümkün olacaktır;

3) Doğu Avrupa'nın her yerinden teorisyenler, eleştirmenler ve diğerleri arasında iletişimi kolaylaştıracak bir alan kurulması adına koşullar sağlanmış olacaktır.”²⁰¹

Irwin bu tarihin inşasına nasıl katılanacağını yanıtını ise şöyle veriyor:

“Biz isteyen herkesi davet ediyoruz Kim peki bunlar; Sözkonusu içeriği oluşturan orijinal seçicilerden daha iyi bir fikrim var şeklinde düşünen “Doğu Sanatı Haritasını” içerisinde herhangi bir proje ya da sanat çalışması hakkında veya onların yanına eklenecek önermeler getiren kişiler. Bu tip iddialı başvuruların yanına alternatif olarak, eksik bulunan bir içerik üzerine

201 [Bu](http://www.eastartmap.org/) içerik <http://www.eastartmap.org/> site içerisinde açılış sayfasında konmuş metin kapsamında Irwin'in proje hakkında verdiği referans bilgilere dayanmaktadır.

basit eklemelerle de önerilebilir. Ancak içeriğin genişlemesi adına yapılan her bir teklif, seçiciler için uygulanan kurallara ve aynı prosedüre taabi olacaktır. Teklif getiren insanlar önerilen değişiklik veya ilave yapılması için bir açıklayıcı metin ile başvurmalıdır. Bu metin, eklenmesi için teklif edilen işin tarihi güvenilirliği teyit eden yazılı başvuruları sağlamak adına gerekir. Tüm başvurular Beş uzman kişiden oluşan uluslararası bir komiteye sunulur ve önerilerin herhangi bir şekilde bu içeriğe dahil edilebileceği veya edilemeyeceğine bu şekilde karar verilir.²⁰²”

Son olarak, bu web sitesi etap etap Doğu Avrupa görsel sanatlarına ilişkin sorular adına referans bir kaynak, yararlı bilgilendirici bir araç haline gelmesi adına oluşturulmuştur.

“İrwin, son beş yıldır, East Art Map projesiyle tüm Doğu Avrupa ve eski-sosyalist ülkelerdeki çağdaş sanatın haritasını ve tarihini çıkarmakla uğraşır. Batı baskıcı sanat tarihine karşı alternatif bir Doğu sanat tarihi oluşturma imkanını araştırırlar. Doğu Avrupa sanat tarihinin yeniden oluşturulması olarak gözüken bu projenin kendisi Irwin'in yapıtları, kitapları, hep beraber bu uğraşın malzemeleri olarak durmaktadır... Resmi totaliter sanat ile avant-garde sanatın kullanımının dekonstrüksiyonunu yaparak (görsel ve metinsel öğelerle yapılan bir stratejiyle) ikisinin de eleştirel bir okumasını gerçekleştirmektedirler. Bir zamanlar tüketim toplumunu eleştirmek üzere, Doğu Avrupa totaliter toplumlarının stratejisinin kullanan Batılı sanatçıların naipliğini de ironik bir şekilde göstermek isterler.”²⁰³

5.3.2. Doğu Avrupa'yı Matrislere Yatırmak

“Aslında bir başlangıç ya da son olmamasına rağmen, insan her zaman, bir şeyin başlayıp bir başka şeyinde bittiğini iddia edebileceği simgesel bir nokta arıyor...Sol Yurick, bu gelişen, ama daha tamamlanmamış olan Yeni Dünya Düzenini nasıl dile getirebiliriz diye soruyordu kendine. Bu dünyayı post-endüstriyel, post-modern, post-milliyetçi, post-neo sömürgeci, post-yapısal, gözenekli sınırları olan yam yam, post-materyalist ve hiper kirletilmiş ve ad finitem benzeri olarak adlandırdı”²⁰⁴

202 Bu içerik <http://www.eastartmap.org/> site içerisinde açılış sayfasında konmuş metin kapsamında Irwin'in proje hakkında verdiği referans bilgilere dayanmaktadır.

203 Ali Akay, **Şimdiki zamanın “şimdiki-geçmiş” var mıdır?**, Tüyleri benzer olan kuşlar beraber gezerler, Akbank Sanat, Irwin Sergi Kataloğu, Aralık 2006

204 Marina Grzinic, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, n.7, s. 66

Marina Grzanic, Balkan bölgesini incelerken, 80'li yıllar sonrası yaşanan bu fırtınalı değişimlerin temelinde yatan semptomları tarif ederken, bütün bu olayları “post-sosyalizm” eksenine bağlar. Sosyalist-devlet kültüründeki kırılmaların, küresel ve post-materyalist orta Avrupa'da özellikle Doğu/Batı Berlin sınırlarının yıkılması ile doruğa ulaştığını gözlemleriz. Grzanic bu bağlamda merkezine aldığı doğu Avrupa sanatı söz konusu olduğunda da bütün çerçeve yeniden post-sosyalizm eksenine oturur.

“Post-sosyalizm konusunu şifrelemek/deşifre etmek için post-Marksist bir modelden başka hangi stratejiyi kullanabiliriz? Burada Frederic Jameson' un postmodernizm üzerine olan, içinde bilişsel haritacılığın bir estetiğini öne sürdüğü “Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı (1984)” adlı temel metnine başvuracağım. Jameson için bilişsel bir harita eski anlamıyla tam olarak mimetik değildir; tersine öne sürdüğü teorik konular temsil çözümlemesini daha yüksek ve çok daha karmaşık bir düzeyde yenilememizi sağlar. Bilişsel bir harita ne işe yarar? Kişinin, bireysel özne için, tümüyle toplumun yapılarının bütünü olan o daha geniş ve mantıksal olarak temsil edilemez bütünlüğün koşullu bir temsilini yaratmasını sağlar. Bir bilişsel harita çıkarma estetiği kaçınılmaz olarak bu aşırı karmaşık diyalektiğe saygı göstermek ve teoriye hakkını vermek üzere radikal olarak yeni biçimler icat etmek zorunda kalacaktır.”²⁰⁵

Öncelikle Grzanic, Post-sosyalizmin haritasını çizerken, kendisine doğurgan bir matris modeli geliştirmeyi seçer. O'nun sözünü ettiği matris: tasvir edilebilecek, hayal edilebilecek/ edilemeyecek, görünür kılınabilecek ve belkide hiç görünürlük kazanamayacak olanlar arasında dengeleyici ve doğurgan bir yapı kurmayı hedefler. Bu söz konusu ettiği farkların kendilerini gösterdiği yer: ortaya çıktığı noktaların (burada coğrafi temsilde söz konusu) değil, bunun yerine bu durumların tümünün yarattığı etkileri ve bu etkilerin temsil ettikleri yeri-noktayı işaretlemenin, önemli olduğu bir harita çıkarma eylemidir.

205 Marina Grzanic, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak** ,Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, n.7., s. 66

Grzinic'in Eski Yugoslavya'ya ve özellikle Slovenya'ya işaret eder.²⁰⁶ ve bu Matrisi üç durum-karakter üzerinden açıklımlar.

Durum olarak ele alınan Karakterler:

1- Mladen Stilinovich

2- Kashimir Malevich²⁰⁷

3- IRWIN (sanatçı kolektifi) ve özellikle bu grubun NSK elçiliklerine ilişkin çalışmalarıdır.

Bu üç aktivite alanı, sanatçıların üretim stratejilerine direk olarak odaklanmaktan çok, onların 80'li yıllardaki yeniden-inşa, geri-çağırma, tekrar-düşünme sürecinde referans oluşlarına yönelerek bu pozisyonun altını çizer.

Malevich'in 80'lerde tekrar hatırlatılma hikayesi aslında bir hayli ilginçtir. Balkan sanatı için yüzyılın avangard ve neo-avangard hareketlerine dair bir dizi kopyalama ve yeniden inşa hareketleri 80'li yılların başında patlak vermiştir. Malevich'in en önemli referans noktalarından birisi olarak tekrar gündeme oturuşu da bu süreç içerisinde yer almaktadır. "...Üç sanatçı, grup ya da sanat projesinin hepsi de sosyalist ve post-sosyalist ideolojinin görünümünü resmetmek için görsel sergileme tekniklerini kullanmıştır".²⁰⁸

Bu defa da hem Mladen Stilinovic hem Irwin kolektifi temellerini Rus Avangard'ının köklerine dayar, oradan bir sosyalist kültür tarihi arşivi üzerinden formlar

206 "Zizek, 1994 yılında editörlüğünü yaptığı bir kitap olan *Mapping İdeology'nin (ideolojinin haritasını çıkarmak)* girişinde, bugün için ideoloji kavramının önemini yalnız kendi metinleri ve de başka filozofların metinleri aracılığıyla sergilemeye çalışmakla kalmadı, aynı zamanda "ideoloji kavramının mantıksal-anlatısal yeniden inşasını" Kendinde, kendi için ve kendinde ve kendi için ideolojinin Hegelci üçlemesi olarak okumayı önerdi."

Grzinic'in de yukarıda söz konusu ettiği RetroAvant-Garde üçlemesinde Zizek'in bu Hegel'ci şemasından yararlandığından bahseder.

Marina Grzinic, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, n. 7, s. 72

207 Burada kastedilen Malevich bir kavramdır. Yazar bu ismi, bir dönem Rusya'sında Malevich'e ait orijinalerin yeniden üretilmiş kopyalar ve bir ideoloji olarak kopyalama sürecini adlandırmak için kullanır.

208 Grzinic, **a.g.e.**, s. 66

üretir. Hatta Irwin tarafındaki dokümentaristik yapı, Malevich'in “Siyah Kare” yapıtını her şeyin, yeniden-inşanın merkezine alırken, Sanatçının sergileme modellerini yeniden üretir. Grzinic' e göre bu 3 referans sanatçının sergileme modelleri-sunumlarının özü cepheden-cepheye bir yolculuğu tarihsel serüveni gündeme getirmektedir. “...yapay nesnelere merhametsiz varlığının Doğu Avrupa olarak kodlanan, Balkanlar olarak damgalanan ve Eski Yugoslavya olarak travmatlaştırılan diyalektik, kültürel, politik ve hepsinden de ötede, sanatsal ortamı cisimleştirmesini sağlayan bir yolculuk.”²⁰⁹

Sonuç olarak Grzinic haritayı tipik Hegel'ci mantıkla bir üçlemeymişcesine tasarladığını ve diyalektik bir iç bağlantı geliştirdiğini savunur. Bu noktada Mladen Stilinovich'i “Tez”, Malevich'i ve O'nu kopyalama projelerini “anti-tez” ve NSK elçilikleri projeleriyle Irwin'i ise “Sentez” olarak yerleştirir. Bu üç aksı besleyen hareket noktasını günümüz teorisi içerirse “ideoloji” olarak tanımlar. Burada Zizek'e tekrar referans verir ve İdeolojiyi özneleştirir. “...Bu günkü yanıt ise ideoloji! İdeoloji bu özgül post-sosyalist sanat projelerinin doğurgan matrisidir.”²¹⁰

1- Mladen Stilinovich: Ayaklı Tarih: İdeolojinin kodlarının kullanımı

2- Malevich'in 80'lerdeki isimsiz kopyaları: Kopyanın kendine mal etme meselesinin tam tezatı şekilde, pazar dışı bir sistemin hatırlatmasını yapma adına en idelojik olabilecek simge olarak Malevich' in ve siyah karesinin kullanımı.

3- Irwin, NSK devlet (Post-Devlet), Hayalet devlet ve Hayalet Devletin Elçiliği gibi kavramlar ışığında değerlendirilebilir.

En iyi saklama biçimi göstermektir. Peki nasıl?

“Post-Sosyalizm teriminin eski Yugoslavya'daki farklı görsel sergilemeler aracılığıyla tekrar okunduğunu öne sürüyorum. Neden? Görsel bir sergileme

209 Marina Grzinic, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, n. 7, s. 72
210 y.a.g.e., s. 72

*scopophillia'dan çok teşhircilikle ilgilidir. Peter Wollen'in belirttiği üzere, Jacques Lacan, Edgar Allan Poe'nun "Çalınmış Mektup"u üzerine verdiği ünlü seminerinde en iyi gizleme yönteminin bir sergileme olabileceğini göstermiştir. "Çalınmış Mektup'ta polis şefi kanıt mektubu gözden kaçırıp atlasa da (sergilenen gösterge) tekinsiz Dupin (Lacan'cı psikanalistin ta kendisi) tam da arzuladığı gibi apaçık sergilenmiş olan göstergeyi anında görür. Bu da (Guy Debord'un itirazına rağmen) modern zamanlarda bir sergileme fazlalığının onu üreten ve de kendisi için hala açığa vurucu bir güce sahip olabilecek toplumun hakikatini gizleme etkisine sahip olduğunu göstermektedir. Her türden rejim gizlemek istediği hakikatleri sergileme tarzları aracılığıyla açığa vurmaktadır. Her bir tarihsel dönem, Wollen'a göre kendine ait retorik sergileme tarzına sahiptir, çünkü her birinin gizleyecek farklı hakikatleri vardır."*²¹¹

5.4. Mikro Tarihler; Atlas Grubu Projesi

Gülşah Kılıç' Walid Raad²¹² ve Atlas Grubu Projesi üzerine yaptığı araştırmasında; sanatın özellikle 90'lı yılların ikinci yarısıyla beraber tarihin muhalif ve sorgulayıcı doğasının tekrar gündeme geldiği kavramsal bir zeminin ortaya çıktığı iddiası üzerinden hareketlenir. Yazara göre; bu zeminin köklerinde yapı sökümcü tarih anlayışı yer almaktadır. Tarih yazımına ilişkin bu yeni süreçte, en önemli dönüşüm yeni bir etik ve bu sayede söz hakkı elde etme durumunun doğuşudur. Özellikle Ortadoğu ve Güney Afrika gibi bölgelere de bu yönde bir geri bakış ve boşluğu dolduracak bir yeni tarih yazım süreci başlamıştır. Bunu tıpkı Jameson'un dile getirdiği gibi yeni bir tarih, bellek araştırması ve harita ihtiyacı ile de ilişkilendirebiliriz. Peki bunun sebepleri nelerdir:

"Tarihte, Historisizmin bilimselliğiyle kurulan tarafsızlık inancı, çeşitli sınıfsal yaklaşımları desteklediği için, bunun dışında kalan toplumların tarihi ile gerilimli bir ilişkiyi o zamandan hazırlamıştı. Bu nedenle bu inancın, Orta

211 Marina Grzanic, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, n. 7, s. 66

212 Lübnan doğumlu sanatçı Walid Raad (D. 1967) dokümanter ağırlıklı bir dil kullanan sanatçı fotoğraf ve video işleriyle tanınır. New York'taki Cooper Union Üniversitesi'nde Doçent Doktor olarak görev alan Raad, Atlas Grubu Projesinin kurucusudur. Raad'ın çalışmaları Modern Sanat Müzesi (New York), Documenta 11 (Kassel), Modern Sanat Müzesi (Viyana), Venedik Bienali, Whitney Bienali (New York), Ayloul Festivali (Beyrut) gibi kurumlarda gösterilmiştir.

[www.http://www.boltartarsiv.net/boynum-kildan-ince-motorlar-guncel-sanatta-belgesel-pratikleri/](http://www.boltartarsiv.net/boynum-kildan-ince-motorlar-guncel-sanatta-belgesel-pratikleri/)

*ve Batı Avrupa'nın ırksal ve kültürel düzenini tanımlaması ve bunun dışında kalan toplumların tarihini de "doğal tarih olarak tanımlayıp, kendi dışına çıkarması bu gerilim için başlangıç olabilir."*²¹³

Kılıç'ın bu bağlamda, bize 1967 İran doğumlu bir sanatçı olan Fariba Hajamadi'yi örnek gösterir. Avrupa merkezli bakışın tamamen dışarısında kalan bir tarihsel belleğe yönelik referanslar ile sanat üreten Hajamadi, sözü edilen batı kökenli okumaları manipüle eden bir kavramsal zeminden hareket eder. F.Hajamadi'nin müzeye ilişkin işleri üzerine bir okuma geliştiren Cristhian Rattemeyer²¹⁴, ilgi çekici bir meseleye odaklanır. Bu daha önceki bölümlerde de sözünü ettiğimiz Hans Haacke'nin kökene ve meta değerine ve batılı müze sistemine yönelik eleştirel tavrın Hajamadi ile daha farklı bir manevraya dönmesiyle ilişkilidir. *"O'nun stratejileri, müzenin gösterme üsluplarını değiştirirken, bir taraftan da kendi müzesini yaratır ve bunu yaparken de koleksiyonculuğun kaçınılmaz subjektifliğini ortaya çıkararak kişisel okumaların gerekliliğini gösterir."*²¹⁵

Edward Said'in alternatif tarih yazımı üzerine gündeme getirdiği "Monolog Tarihselciliğin" ve "Sözel Tarih" önerilerini hatırlarsak: Meseleye "doğu"yu da kapsar şekilde yeni bir mesafe aralığından bakma önerisini getiren Said'in teorisi ile, Rattemeyer'in okuması çakışır. Rattemeyer'in önerisi: *"Bakma anını yavaşlatmak ve görme eylemini bilinçli hale getirmek"*dir. Bu fikir, aslında geç kapitalizmin ve küresel sanat piyasasının hızlandırmacı, tüketici eforlarının tersine daha doğulu ve sakin bir refleks önermesini de altında barındırır. Rattemeyer, Hajamadi'nin Batılı müzelerin belirleyici genel yapılarına karşı bu sınıflandırmayı yer değiştirme ile tersine çevirdiği için önemli olduğunu belirtir. Yavaşlatmak ve farkına varmak özellikle bu taktikler, merkezi batılı okumaların harici bölgelere ilişkin yeni okumalar adına önem taşır.

Sorunlu bölgenin kayıt-dışı bırakılması, Doğu'nun tarihinde önemli bir olgu olarak karşımıza çıkar.

213 Gulşah Kılıç, **Gören Göz Geleneğin Organıdır**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul, 2006, y. 3, n. 5, s. 133

214 Christian Rattemeyer, **Picturing the Politics of Memory**, www.culturbase.net

215 Kılıç, **a.g.e.**, s. 133

Hem inanç hem gelenek ile ilişkilendirilebilecek olan “sözel olarak aktarım”, “anlatı” düşüncesi, Doğu'nun bellek üretim pratiğinde yer almakta. Batının kapital gücü ve enformatik geleneği ile kurumsallaşan kayıt tutma eylemi karşısında, bu yönden beslenen ancak kayda geçirilebilir bir yeni tarih yazım pratiği Doğu için mümkün müdür? Bu sorunun yanıtlarını arayan bir sanatçı olarak Walid Raad, monolojik tarihselcilik ve mikro-tarih alanlarından beslenerek, batının kurumsallaşmış arşivsel pratiğine alternatifler geliştiren bir sanat üretimin içerisine çalışmalar üreten bir sanatçı olarak karşımıza çıkar.

Mikro tarihin Walid Raad için önemi büyüktür. Özellikle de lokal anlatıları ve tarihsel göndermeleri içeren dokümentaristik seriler üretmesi sebebiyle. Raad'ın mikro tarihe başvurması aşağıdaki nedene dayandırılabilir:

“Yeni tarih kavrayışında mikro tarihin(mikro historya) vurguladığı şey “kişiler ve küçük grupların tarihsel değişimin taşıyıcıları oldukları fikri”dir Bu nedenle “bilinmeyi unutmuşluktan kurtarmak için tarihçinin tarihe artık birleşik bir süreç, birçok bireyin içine gömüldüğü bir büyük anlatı olarak değil, birçok bireysel merkeze sahip çok çehreli bir akış olarak bakan, yeni bir kavramsal ve yöntem bilimsel tarih yaklaşımına gereksinimi” olduğu düşünürler.”²¹⁶

Mikro tarihten beslenen bir sanatçı için önemli olan şey tarihin kendisi mutlak belirlenmiş bütünü değil, bunun içerisindeki küçük parçalar olarak “tarihler”, “öyküler”dir. Öyküler bu noktada“...mikro tarihin, marjinlere/çoğunlukla doğru kayıhta, dezavantajlı ve sömürülen kitlelere karşı yarattığı duyarlılıkları üstlenirler.”²¹⁷

Walid Raad aslında kişisel bir çalışma olan “Atlas Grubu Projesi”in kurucusudur. AGP. nin ismindeki grup vurgusuyla sanatın günümüzdeki önemli meselelerinden kurumsallaşma üzerine ironik bir duruş sergiler. Bu kurumsallaşma

216 Gulşah Kılıç, **Gören Göz Geleneğin Organıdır**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul, 2006, y. 3, n. 5, s. 135

217 y.a.g.e., s. 135

meselesi bu alanın öncüleri Marcel Duchamp, Marcel Brothaers'in kendi kendini müzeleştirme ve muhatap sorunsalını kendi-kurumlaşarak çözme üzerine girişimlerinde olduğu gibi Walid Raad'ın da bellek ve lokal tarih üzerindeki arşiv projelerini – AGP ismi altında kendisini kurumsallaştırarak çözmesi ile karşı karşıya geliriz. Projelerinde gerçekliğin tek kanallı, tek merkezli dokümantasyonlarına karşın ironik bir bellek oluşturur. Atlas Grubu Projesi, sürdürülebilirliği amaçlayan üretim pratiğinde, Edward Said'in de üzerinde durduğu batı merkezli, taraflı tarih okumalarının tezadı bir şekilde, kıyıda kenarda kalmış lokal belleğin, yerel tarihin üzerinde çok katmanlı bir yapı kurar. *Walid Raad'ı* Edward Said'e yakınlaştıran şey, ikisinde yaşadıkları “gönüllü sürgün” üzerinden, üretimlerini “içerisi ve dışarı” arasında almalarıdır. Yani batıya giderek, doğulu kimliklerinin bilinciyle o yöne geniş perspektiften bakarak üretirler. Bu noktada öznellik, monoloji ve tasavvur ilişkisi ikisi adına yakınlık gösterir. Nesnel batı bakışına, kabul görmüşlüğüne ironik ve çok parçalı sürdürülen bir bellek üretimi ile saldırmak.

“Roger Chartier'e göre, tasavvurların her zaman gerçekle arasında bir mesafe bulunur. “Bu durum tarihin asli hakikatler üretmek yerine, dilsel ya da anlatsal yorumların sonu gelmez etkileşimini ortaya çıkaran bir alan olduğunun özgürlüğüyle açılan yollardan bir tanesidir. Bu yorumlama pratiğinin, belgelerin birer 'kanıt' olarak kullanılmasını olanaksızlaştırırken, bunun yerine 'iz, semptom, hafıza ve doğru olduğu düşünülen ile inandırtmak için gerekli olan arasındaki fantezi' olarak işlev görmesine olanak tanır.”²¹⁸

Chartier bu görüşü ile belleğin bireyselliği üzerinden bulanıklığına ve muğlaklığına vurgu yapar. Bu artık kayıt dışı kalamayacağımız bir sözel tarih ile ve bireysel ya da evenellik mertebesine çıkartılmamış bir yaşanmışlık ile oldukça ilgilidir.

“Raad'a göre deneyim olarak düşündüğümüz şey sabit değildi ve fanteziler belleklerin temeli üzerine kuruluydu. “ 'Alternatif tarih, terimini kullanmaktan vazgeçmem' diye ekliyor Raad. “Fakat kesinkes ilave edilen ya da kaybolan bir şeyi tamamlamak amacıyla olan bir alternatif tarih değil.

218 Gülşah Kılıç, **Gören Göz Geleneğin Organıdır**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul, 2006, y. 3, n. 5, s. 136

Çelişkili olabilir, geçici olarak eklenebilir ve sonra da kaybolabilir.”²¹⁹

Bu görüş, geçicilik ve fantezi üzerinden işlemekte olduğundan, güneyli ve doğulu bir bakışa karşılık gelir. *“Raad'ın delillerle kurduğu ilişki biçimi (flört) arşivin bütününe de etkiler. Çünkü onun arşivinde Lübnan'ın çağdaş jeopolitik tarihini değil, daha çok “Ortadoğunun etkileşime açık, ani değişimler içerebilen, patlamaya hazır hali”nin ortaya çıktığını görürüz.²²⁰* Burada Sizek'in örneklediği Lacan'a dönebiliriz. Marina Grnizic'in de örneklediği Lacan'cı bakışla Edgar Allen Poe “çalınmış mektup” üzerinden, “saklama ve delil” ilişkisini hatırlayabiliriz.²²¹

5.4.1. Boynum Kıldan İnce, Motorlar serisi

Boynum Kıldan İnce(Motorlar) ismini taşıyan çalışma; 1975-1991 yılları boyunca Lübnan iç savaşında bombayla patlatılan araçlara dair yüz adet siyah beyaz fotoğrafa yer veren bir dokümantasyondan oluşur. Bu seride sanatçı tarafından vurgu yapılan ve fotografik imajlar eşliğinde yinelenen şey: patlatılmış araçlar ve bu patlama, infilak halleri sonrası geriye kalan parçalar olan motorlardır. Savaş fotoğrafı alanının, enkazı, ölümü işaret eden belgesel kayıtlar olması Raad tarafından bu çalışmanın atmosferini oluştururken kullanılan bir metafordur. Her bir Motor, Her biri bir mikro tarih parçası olarak, infilak etmiş yok edilmiş halleri ile tasnif dışılık durumuna, kayıt dışılığa, bütün seriye konu olan Motorlar (yüz adet parça) düşünüldüğünde ise lokal tarihin, hafızanın yitimine dair çoğulcu yapı Raad'ın çalışması için iki farklı anlam katmanını oluşturur. Bu iki alan arasında geçiren bir yapı mevcuttur ve izleyici bu anlam katmanları arasında gel-gitler yaşayarak çalışmayı deneyimler.

219 Gulşah Kılıç, **Gören Göz Geleneğin Organıdır**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul, 2006, y. 3, n. 5, s. 135

220 Janet Kaplan, **Flirtations with evidence: the factual and the spurious consort in the works of The Atlas Group/Walid Raad.**, Art in America, Kasım, 2004

221 Tezin “5.3.2. Doğu Avrupa'yı Matrislere Yatırmak” adlı bölümüne, 118. sayfaya bakınız.

Raad, Motorlar serisini üretirken yine Atlas Grup Projesi tanımını bir alt kimlik olarak gündeme getirir. Tarihsel veri üretimine ilişkin sürecini bu kurmaca-kurumsal yapının politikalarıymışcasına izleyiciye sunar Bu çalışmada da, sanatçının, yine Lübnan'da yaşanan iç savaş, yine siyasi ve sosyolojik etkileri üzerinden hareket edilmiş bir dizi fotoğraf ile arşival çalışmalarının küçük bir bölümüne işaret etmektedir.

“Çalışmanın arşivsel dürtüsünün altını çizmekte fayda var. Yerleştirmede her fotoğraf, patlamaların yeri ve tarihine dair el yazısı bilgiler sunan arka yüzü ile beraber gösteriliyor. Akla gelen ilk soru şu: Fotoğrafları ‘okumak’ için yazılı tamamlayıcı bilgiye ihtiyaç var mı? Açıklayıcı kısa bir metin veya referans verilen başka bir kaynak olmadan fotoğraf ‘yeterli’ bir belge olarak görülebilir mi? Fotoğrafın görsellik boyutunun, belgesel dökümanları kuvvetlendirdiği yadsınamaz bir gerçek. Ancak fotoğraflar nerede üretildiğine ve neyi resmettiğine dair verilen bilgiler ile tarihsel bir anlam kazanıyor. Bu sorulara verilen cevapları hangi otoritenin onayladığı da bir o kadar önemli. Başka bir deyişle fotoğraf meşru bir belge olabilmek için ‘tamamlanmaya’ muhtaç.”²²²

5.5. PostKapital Arşiv 1989–2001

Postkapital, Daniel Garcia Andujar tarafından geliştirilmiş geniş kapsamlı bir arşiv projesidir. Coğrafi ve siyasi sınırların değişimlere uğradığı, büyük dönüşümlerin yaşandığı 90'lı yıllara odaklanan Andujar, bu süreci PostKapital dönem olarak adlandırmayı uygun görmüştür.

“Postkapital, geride bıraktığımız 20 yıllık zaman diliminde dünya genelinde sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel ölçekte yaşanan sert değişimi ve bu sürecin 1989'da Berlin Duvarının yıkılması ve ardından 2001 yılındaki 11 Eylül saldırıları ile simgeleşen enstanteneleri eksen almaktadır.”²²³

222 Özge Ersoy, **Boynumuz Kıldan İnce**, Radikal 2, 17 Mayıs.2009 tarihli baskısı, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=936501&Date=29.05.2011&CategoryID=42>

223 Iris Dressler, **Postkapital. Arşiv 1989-2001**. Lapses/*3. Ed. Başak Şenova, Çev: Nuşin Odelli IKSİV, Ofset Yap., İstanbul, 2009, s. 135

Andujar'ın arşivi tıpkı birçok arşivde olduğu gibi geniş ve karmaşıktır. Sanatçı bu arşivde medyatif imgeler yoğunluğu içerisinde hareket eden sanatçı bütün bu enformatik parçaları belirli geçişler ile ilişkilendirerek bunları tasniflemeye ve sunmaya çalışır. Bütün bu üretim tümleşik bir yapı olarak işletilir ve içerik on yıllık bir zaman dilimini kapsar. Bu yapı; olaylar arası bağları çok katmanlı, çok yönlü bir şekilde, internet düzleminin bizi kattığı ekstra hızlı ve farklı algılama boyutunun üzerinden işletilir. Bunun altında yatan sebep, internetin imge düzeni üzerinden algı geliştiren izleyicilerin değişime uğramış algı boyutu ile ilişkiye geçmenin bu yöntem ile daha mümkün kılınacağıdır.

Çalışma 1989–2001 yıllarını kapsayan enformatik haber amaçlı imgelerin toplanarak bir araya getirilmesinden oluşan bir multimedya enstalasyonudur. İşleyiş süreci açık kaynak veri tabanları üzerinden hareket ederek, sergilemenin gerçekleşmesine kadar, workshoplar ve interaktif çalışmalarında eklemlendiği bir sunum yapısını hedefleyerek geçirilmiştir. Post Kapital Arşivi; Bu haliyle uzun soluklu ve farklı süreçleri kapsayan, geçişli bir çalışma sürecinin eseridir “...*Bu açıdan “Postkapital”, arşivlerin birbirleriyle çapraz bağlantılar kurduğu açık bir modeldir; kullanışlı ve uygulanabilir olduğu kadar mecazidir de...*”²²⁴

*“...imgelerin ait olduğu 1989–2001 yılları arasındaki dönem, internetin geleneksel ve nispeten yavaş mecralardan üstün olduğu dönemdir. İnternet, imge üretimi ve dolaşım süreçleri, aşırı yüklenen bilgi sonucu ortaya çıkan atlamalarla, neredeyse medyanın 'Big bang'i olarak düşünülebilir.”*²²⁵

Sanatçı bu çalışması için internetin görsel belleğini zemin olarak ele almıştır ve sözü geçen tarihler arasından bu zeminden toplayıp aralarından seçtiği 250.000'ini aşkın dijital belgeye ulaşmıştır. Ses dosyaları, Hareketli video görüntüleri, metinler ve özellikle fotografik imajların bulunduğu bu tümleşik yapı sergilemenin omurgasını oluşturur.

224 Didem Yazıcı, **Dijital Sanatlar Sosyal İçerik ve ‘Post Kapital’**, 2010, <http://www.didem-yazici.org/?p=73>

225 Iris Dressler, **Postkapital. Arşiv 1989-2001**. Lapses/*3. Ed. Başak Şenova, Çev: Nuşin Odelli IKS, Ofset Yap., İstanbul, 2009, s. 135

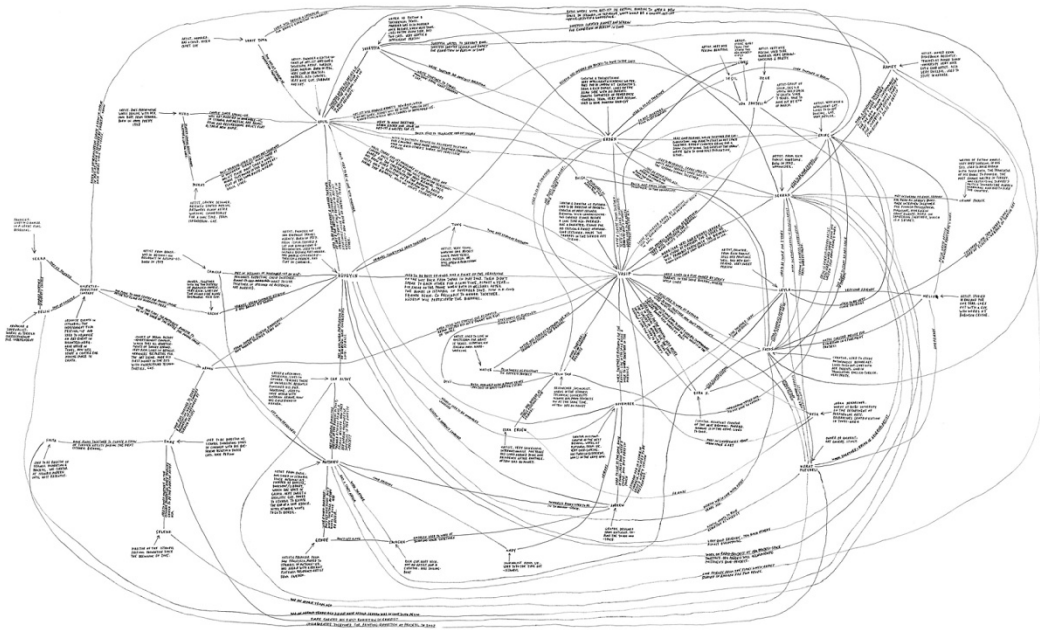
“...Kent, ekonomi, politika, sanat, sosyoloji gibi konularda enformasyon içeren sistem, büyük bir kütüphane gibi çalışıyor. Bu veri tabanı, serginin kilit noktası. Andujar, her ne kadar bu verileri internetten toplamış olsa da, oluşturduğu arşivi internete geri yükleme hakkına sahip değil. Aslında her internet kullanıcısının erişmeye hakkı varken, sanatçı derlediğinde sorun yaratması, çelişkili bir durum. Ancak, dökümanlar, sanatçı tarafından düzenlendikten sonra yeniden internete konduğunda, yasal olarak telif hakkı ihlali ortaya çıkıyor. Bu sebeple arşivin tamamına internet üzerinden ulaşamıyor. Dolayısıyla, Postkapital arşivi, ancak sergide yer aldığı anda birarada bulunabiliyor, üstelik izleyicilerin sergiye ‘external ve hard disk’leriyle geldiklerinde, kopyalanmaya açık.”²²⁶

Postkapital Arşivi, 53. Venedik Bienali(2009) kapsamında gösterilen bu çalışma Türkiye’de de, geçici bir süre Opal Çağdaş Sanat Mekânı adıyla İstanbul Balat’ta hizmet veren mekanda, Başak Şenova küratörlüğünde sergilenmiştir. Bu sergi dolayısıyla sanatçıyla görüşmeler yapan Didem yazıcı’ Andujar’ın projesinin görsel bellek ve arşiv ile ilgili detaylarını kısaca şöyle özetler:

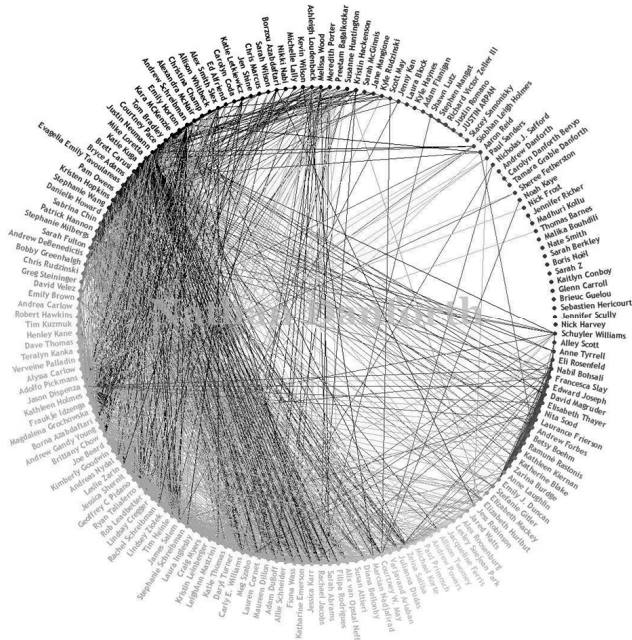
“... Andujar’a göre, Berlin duvarı, bir metafor; yıkılıyor ama Dünya’nın birçok yerinde farklı ideolojik duvarlar yeniden inşa ediliyor. Bu süreç içinde ekonomik krizler, savaşlar, ayrımcılık ve sosyal eşitsizlikler devam ediyor. Diğer yandan medya, hayatı yaşama ve algılama biçim ve seçimlerimizi kontrol etmek için baskın ve popülist bir dil kullanarak gerçekliği kurguluyor. Bu görsel gürültü içinde, aldığımız enformasyonu, nasıl bilgiye dönüştürdüğümüz sanatçının en çok önem verdiği sorulardan biri. Söz konusu dönemde internetin yaygınlaşması bu soruları daha karmaşık hale getiriyor. Andujar’ın ortaya attığı soru üzerinde düşünmeye değer: ‘Artık müze arşivlerini ziyaret etmiyoruz, enformasyon ile kurulan ilişki tamamiyle farklı. Dijital bir panoramanın, arşivin içinde yaşıyoruz. Bu arşivin içinde nasıl yaşayacağımız kontrol edilmiyor, dolayısıyla seçmeyi öğrenmemiz gerekiyor. Yüzyıllar önce, kutsal kitapları yorumlamak için, resimler yapılıyordu. Şimdi de büyük bir değişim sürecindeyiz ve aynı soruyu soruyoruz; enformasyonu bilgiye nasıl dönüştürüyoruz ve bu süreci kontrol ediyoruz?’ Sergi, temelde www.postkapital.org sitesinde yer alan arşivin, görsel, video, bilgisayar ağı ve yerleştirmelerle kurulmasından oluşuyor. Sanatsal strateji, tek tek sergilenen materyallerden çok, arşivin ve fikrin kendisinde ifade buluyor.”²²⁷

226 Didem Yazıcı, **Dijital Sanatlar Sosyal İçerik ve ‘Post Kapital’**, 2010, <http://www.didem-yazici.org/?p=73>

227 Didem Yazıcı, Balat’tan internetin içine seyahat, Radikal Gazetesi, Kültür Sanat Sayfası, 28 Nisan 2010, <http://www.radikal.com.tr/Default.aspxaType=HaberYazdir&ArticleID=993852>



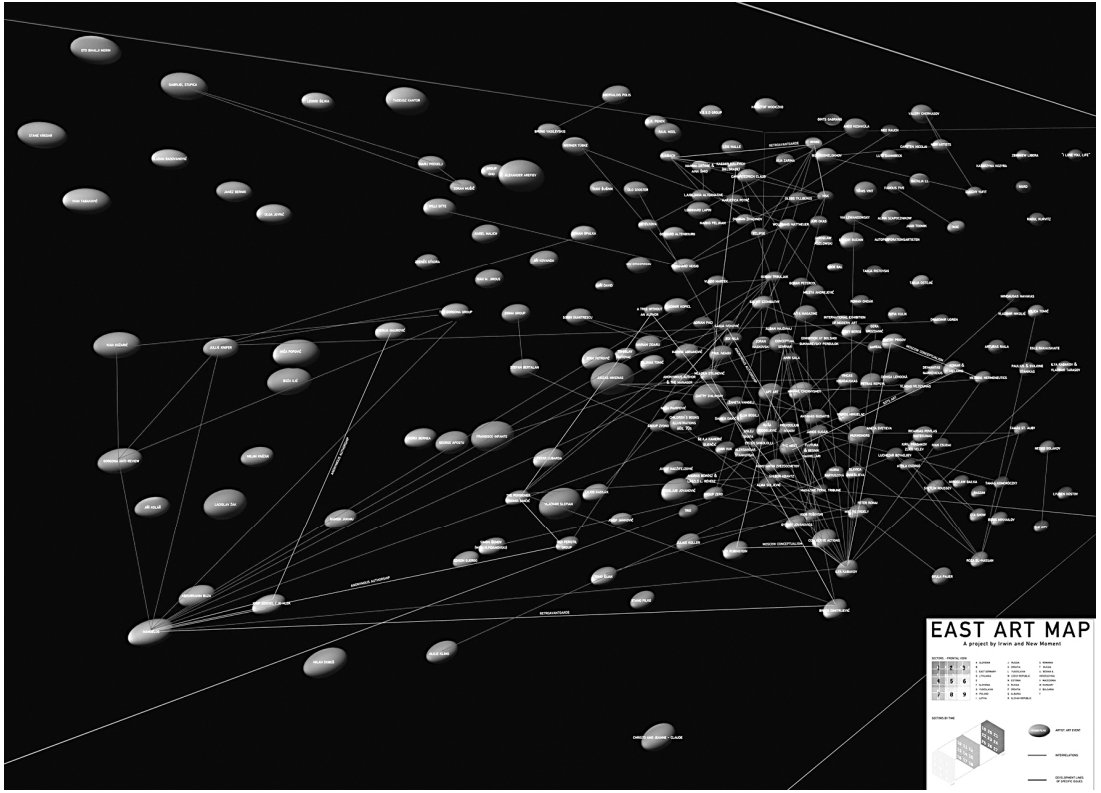
Resim 21: Minna Henriksson, **İstanbul Güncel Sanat Dedikodu Haritası**, Dijital Baskı, 2006
http://www.rixc.lv/radio/minna_henriksson/istambul_map.jpg



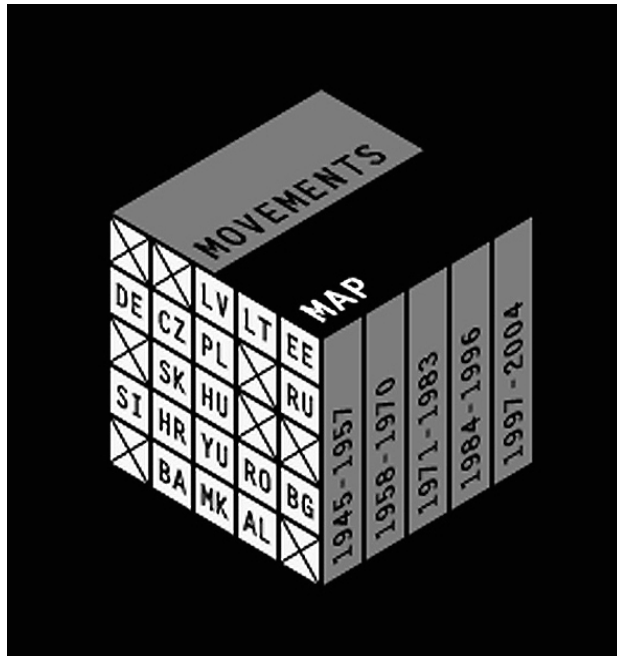
Resim 22: Thomas Fletcher, **Facebook Friend Wheel (Arkadaş Çemberi)**, 2007,
<http://thomas-fletcher.com/friendwheel/>



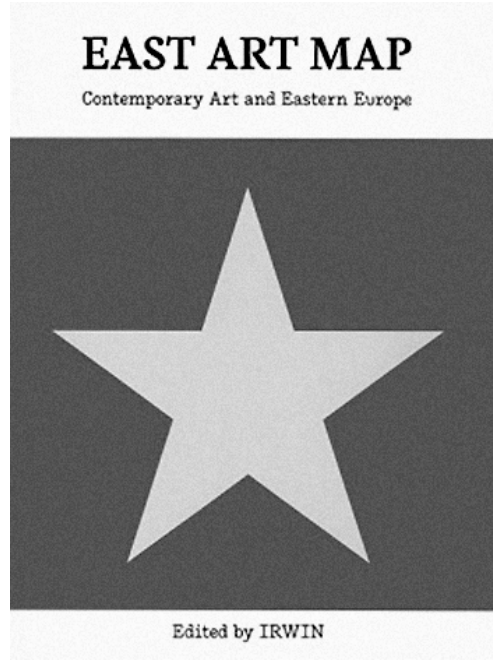
Resim 23: Burak Arıkan, alışmalara ilişkin Sergileme Görüntüsü, İkinci Sergi, Arter, 28 Kasım 2010, 27 şubat 2011, <http://burak-arikan.com/tr/network-of-artists-who-exhibited-together-arter-%E2%80%9Csecond-exhibition%E2%80%9D-edition>



Resim 24: Doğu Sanatı Haritası 2002/2005, (EAST ART MAP), Dijital Baskı, 157 x 203 cm.,
<http://www.kontakt-collection.net/artworks/East+Art+Map/detailPopup?index=0>



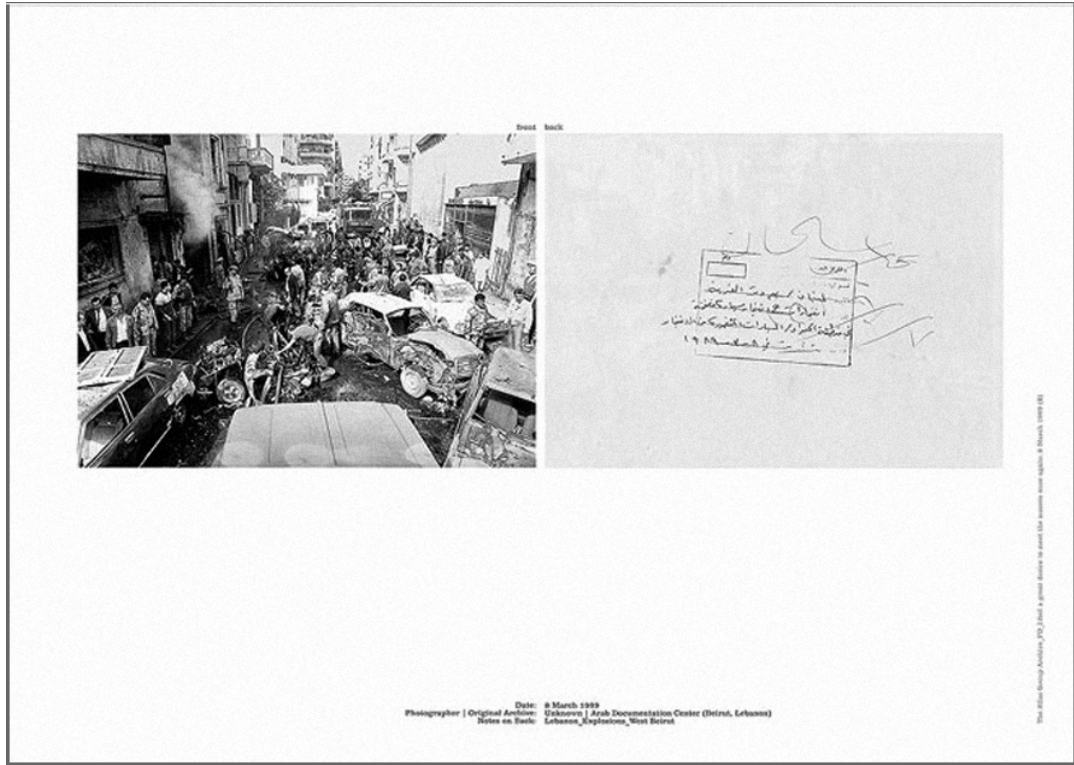
Resim 25: Doğu Sanatı Haritası (East Art Map) internet sitesi için tasarlanan hareket kübü grafiği,
http://www.e-flux.com/m_images/1107119686cube1.gif



Resim 26: East Art Map Contemporary Art and Eastern Europe, Afterall Books, 2006, Kitap Kapağı, <http://www.leftmatrix.com/eastartmap.html>



Resim 27: IRWIN, East Art Map, 2000-2005, Gregor Podnar'ın Katkılarıyla, Berlin, Ljubljana. 'The Artworld' Sergisinden Görünüm, Galeri Feinkost, 25 Kasım 2007 – 27 Ocak 2008 <http://www.galeriefeinkost.com/feinkost/html/img/pool/LR1050834.jpg>



Resim 28: Walid Raad, Atlas Grup Projesi, Boynum Kıldan İnce Serisi, 2000-2003, No:01-100, 100 adet dijital baskı, 20 x 25 cm, Sfeir Semler Galerie, Anthony Reynolds Gallery, http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2006/the_atlas_group/photos/img_15



Resim 29: Walid Raad, Atlas Grup Projesi, Retrospektif Sergisi Afişi, The Nationalgalerie, Berlin, 22 Eylül 2006 – 7 Ocak 2007, http://artnews.org/hamburgerbahnhof/?exi=3719&Hamburger_Bahnhof&The_Atlas_Group_1989_2004



Resim 30: Postkapital Arşivi 1989-2001, Poster,
http://www.e-flux.com/show_images/1271191642image_web.jpg



Resim 31: Daniel García Andújar, **Postkapital Arşivi 1989 – 2001**, Sergileme Görüntüsü, the
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. 22 Kasım 2008, 18 Ocak 2009
http://www.danielandujar.org/wp-content/gallery/postcapitalstuttgart/post_archiv_turm_wkv.jpg

6.BÖLÜM

ÖZGÜRLEŞTİRİCİ YENİ BİR SANAT DÜZENİ MÜMKÜN MÜ?

Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi²²⁸, uzaktan eğitim modeli ile yükseköğretim yapan Türkiye'deki ilk kurumdur. 1982 yılında İktisat ve İş İdaresi programları ile eğitime başlayan Bugün uzaktan öğretim yapan fakültenin toplam öğrenci sayısı 600bini bulmaktadır. AÖF' nin 5 lisans 17 önlisans bölümü bulunmaktadır.

Yirmi yıla yakın süredir faaliyet gösteren Açıköğretim Fakültesi'nin gündeme getirdiği açık okul fikri; televizyon yayıncılığı eşliğinde, yürüttüğü dışarıdan eğitim modeli beraberinde, günümüzde bazı sanat kurumları ve bağımsız oluşumlar için yeni bir stratejiye kaynaklık edebilir mi? Bu sorunun yanıtını Türkiye genelinde henüz aranmış görünmüyor. Ancak bu türde bir model içerisinde çalışan gezici organizasyonları, kurumsal pratikleri uluslararası alanda, günümüz sanat ortamında görmek artık alışlageldik bir durum.

Bu türde oluşumlara en iyi örnek UnitedNationsplaza. Bir okul gibi hareket eden, internet üzerinden dolaşıma giren bir yapılanma. Burada gerçekleştirilen konuşmalar, sunumlar, paneller kaydedilip internet ortamından site üzerinden izleyiciler ile dinleyiciler ile buluşturulmuş. Açık bir Üniversite modelinin kurulduğu, bilginin özgürleştirildiği bir alanın inşasını burada görmekteyiz.

Tezin dördüncü bölümünde örneklenen, kütüphane ve arşiv olgularının sanatçıların üretim stratejileri üzerinden, sanatın kuramsal yönüne parmak basan yapılardan sonra bu noktada yeni bir açılım olan “Dijital Kütüphaneler”i ilave edebiliriz. İki önemli örnek “aaaarg.org” ve bu alanın öncüsü olarak ele alabileceğimiz “Gutenberg projesi”dir. Tüm bu sözü geçen yapılanmalar, özellikle broadcasting stratejilerini kullanarak, sanata dair kuramsal bilginin sözel ve görsel

228 Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi hakkında tarihsel bilgi için:
<http://www.acikogretim.net/acikogretim.htm>

şekilde internet üzerinden takip edilebildiği bir taşınabilir modeli gündeme getirir. Bu dijital yollarla yapılmış yeni bir devrim niteliğindedir. Burada bilginin anlık tüketiminden çok, güncellenerek üzerine yeni parçaların eklenmesine olanak tanıyan bir şekilde, tartışma alanını genişletmesini sağlayan modeller işletilmektedir. Bu modeller için en pozitif özellik, sürecin istenildiği zaman ulaşılabilecek şekilde bir dijital arşivleme ve tasniflemeye tabii tutulabilmesidir. Bu süreci anlamlandırabilmek için; öncelikle yeni çağın önde gelen kuramcısı Nicolas Bourriaud'un mp3 sonrası olarak adlandırdığı sürece bakmak, sonrasında podcast tanımlamak, internet ile birlikte bu yeni sistemin günümüz için etkileri, sanat dünyası için sunduğu olanakları örnekler ile incelemek gereklidir.

6.1. Mp3 Sonrası Çağda Sanat ve Arşiv

“Kavramsal sanatın sözleşmeye dayalı ve yönetsel estetiği, hizmet ekonomisinin başlangıcına işaret etti. Kavramsal sanatın erken yetmişlerdeki bilgisayar araştırmasında gerçekleşen tartışma götürmez gelişme ile zaman daş olduğunu belirtmek önemlidir: 1975'de mikrobilgisayar ve 1977'de 'Apple' ortaya çıktığında, ilk mikro işlemci 1971 tarihine kadar geri gidiyordu. Aynı yıl içerisinde Stanley Brown kendi gezi programını belgeleyen ve üzerine bir kez daha değişiklikler yapılmış kartlar içeren metal kutuları sergiledi. (40steps and 1000steps, 40 adım ve 1000 adım); Art & Language grubu, İndeks 01 adlı minimalist heykel tarzında sunulan kart kutularından oluşan bir set üretti. On Kawara ise çoktan dosyalar içinde kendi işaretleme sistemini (karşılaştığı şeyler, yolculukları ve okuma materyalleri) kurmuştu bile ve 1971 yılında One Million Years (Bir Milyon Yıl) isimli, insanlar arasında kurulan bağlantıların ötesine geçen ve böylece bilgisayarın gerektirdiği çok sayıdaki işleme doğru yaklaşan hesap tutan on dosyayı üretti.”²²⁹

Nicholas Bourriaud'un sözünü ettiği bütün bu yenilikçi yapı, sanatçıyı kamusal alana çekerken, sanat tarihinin geleneksel kodlarının yerine ekonomi, sosyal bilimler, antropoloji ve politikanın kodlarına yaklaşıyordu. Sınırları 60'larla birlikte zorlayan bu enformatik alan, bilgiye sahip olma ve kolayca ulaşabilme heyecanının

229 Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon** / Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor, Çev: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yay., 2004, s.133, 134

yıllar geçtikçe takıntı haline geldiği bir kültürü beraberinde getiriyordu. Bu kültür kaynağa kolayca ulaşma ve çoklu üretimi bunun yanında da depolama ya yönelik stratejileri bu süreçte ortaya çıkardı. Nicolas Bourriaud bu noktada 70'lere dikkat çekmişti.

Joseph Beuys'un “*Herkes Sanatçıdır!*” argümanı²³⁰ bu kez de günümüzde Nokia, Sony ve Apple gibi tekno-tasarım devleri olan şirketler tarafından yeniden-gündeme getirilir. Hemen hemen bütün teknoloji üreticileri, tüketicilerinin görsel üretimlerde bulunması adına yeni olanaklar sunar. Bu cihazlar ve onları destekleyen aparatların teknolojilerinin hızla değişmesi, sayıca çoğalmaları, kolay elde edilebilir hale getirilmesi, tüm bu uğraşlar Beuys'un aktivist heyecanla çoğulcu bir faaliyet adına ortaya attığı bu argümanı, Firmalar tarafından içeriğinin tersine çevrildiği zemininin kaydırıldığı bir alana yerleştirir. (Üretim insanın sanatsal potansiyelini arttırmak adına değil bu umudu besleyecek insanlar için bir tüketim alanını-buyuk bir havuzu oluşturmak adına. Gün geçtikçe büyük hızla stoklar erimekte ve piyasaya sürülen makinelerin sayıları ek özellik ve farklı eklentiler dahilinde artmakta.) Bir taraf eylemi ve hareketi vurgularken, diğer taraf o eylemin anonimleşip kolayca üretilebileceği iddiasıyla donanımı ve o donanımın beraberinde gelen paket eklentilerine dair bir tüketim havuzunu sunuyor.

“Taşınabilirlik” ve “anındalık” kavramı bu dönemin ruhunu yansıtan hatta belirleyen kavramlar olarak öne çıkıyor. Önce taşınabilir bilgisayarlar, sonrasında taşınabilir telefonlar, taşınabilir internet ve taşınabilir bir erişim dünyasına hizmet ediyorlar. Bu tasarımsal süreç, taşınabilir bilgisayar, telefon, ses kayıt cihazı, fotoğraf makinesi ve video kamera özelliği olan çok fonksiyonlu cihazların piyasaya çıkışıyla taçlanıyor. Boyutlar giderek daha mikro ölçeğe düşerken, tek tuş ile çektiğiniz videoyu anında internetin en büyük video-havuzuna yükleyebilmenizi sağlayan bu cihazlar yeni bir kırılmanın bellek üretim boyutunun habercisi. Bu boyut İnternet ile, bloglar, video-bloglar gibi paylaşım siteleri ile pazarın genişlemesine limitlerin daha

230 Daha detaylı bilgi için Social Sculpture Research Unit'in websitesine bakmakta fayda var.
<http://www.social-sculpture.org/>

da yükseltilmesine neden olurken, informatik verinin transfer hızı elde biriken verilerin sayılarının giderek artmasına yol açmakta. Buna en büyük örnek bilgisayarların sanal bellek depoları olan harddisklerin taşınabilir boyutlar ve yüksek daha yüksek bilgi depolama hazneleri ile üretilmesi. 2 yıl önce 30gigabitlik bir hardisk bilgisayar donanımı için yeterli bulunurken şimdilerde ise bu rakam aldığınız makinede ortalama '200 gigabayt'. rakamına erişmekte. Bütün bu çaba, kişisel biriktirme alanlarını ve bu alanları doldurmayı sağlayacak cihazları daha geniş kapasite içerik barındırır şekilde tasarlatıyor. Bu anlamda kısa bir teknoloji tarihçesi çıkarırsak Kilobaytlardan, megabayt dosyalara, disketlerden, cd, dvd ve blueraydisc'lere uzanan, gigabaytları sonrasında terrabaytları gündeme getiren bir dijital veri depolama öyküsünden söz edebiliriz. Bu tarihçeyi güncel sanatın tarihsel akış yönü ile bağlantılı olarak düşünürsek video-sanatçıları örnekleyebiliriz. Bir sanatçının portfolyosundaki tüm video-çalışmalarının kayıtları 60'larda betacam'lerle (bir odayı doldurabilir) analog ve nesnel bir görünüm sunarken, şimdi ise hd kameralarla çekilmiş bütün filmler sanal belleklerde boyutları sadece 15x10x5 cm. olan 1 Terrabaytlık hardisklerde yedeklenebiliyor. Kayda giriyor. Bu mini depo aynı zamanda bir çok farklı ülkedeki sanat arşivlerinde bulunabilir veya bu seriden bir iki tanesi bir müze tarafından bir ticari edisyon haline getirilebilir, satışa sunulabilir. Farklı boyut ve formatlarda, internet üzerinden sanatçının izniyle veya illegal olarak dolaşıma girebilir, paylaşılabilir.

Günümüzün düşünürlerinden Pierre Levy'in özellikle gündemine aldığı: karşılıklı etkileşimli "ılımlı" anlayışı, şimdilerde siber mekânın sunduğu çok önemli olasılıkların karşı kutbuna koyar. *"...ortaya çıkmaya başlayan tekno kültürel çevre, gönderme ve alma, oluşturma ve yorumlama arasındaki ayrımlaştırılmayı gözardı eden yeni tip bir sanatın gelişimini destekler"*²³¹

Herkesin koleksiyoner olabileceği bu sanal paylaşım alanı, biriktirme eylemine vurguyu yaparken daha sonra saklama barındırma sorunu karşısında

231 Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon** / Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor, Çev: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yay., 2004, s. 139

problemler yaratmakta. Bu çağda biriktirme sağlanılan sanal alan üzerinden başta heyecan verici ve kolaylaşan bir alışkanlık haline gelmiş olsa da saklama, arşivleme konusunda yeni ve zorunlu stratejiler geliştirme zorunluluğu beraberinde getirmekte.

Bütün bunların gerçekleştiği yeni zemin, Levy'in sözünü ettiği “sibermekan”dır. Bu Koleksiyon alanı, sergileme alanı olan geçici bir müzeyi, kısacası vitrini devre dışı bırakır. Gündemde olan paketlenmemiş özelleştirilmemiş ham veridir. Şarkılar ya da filmler internete parça parça yüklenir sonradan birleştirilir. Yeni kuşak arşivci verinin vitrinini önemsemez hale geliyor ve bu vurguyu müze-vitrin-den depo-ya yönlendiriyor. Taşınabilir farklı formatlarda tekrar kurgulanabilir bir depo. (eskiden plak ambalajı ve koruma zarfları ekstra edisyonları ve kapladığı alandan ötürü o veriye uygun bir sergileme biriktirme kutusu, dolabı ihtiyacı yaratırdı. Şimdi ise i-pod sadece bütün şarkılarınızı depolayan bir zemini size hiç ekstrasız şekilde sunabiliyor.) Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: İnternet üzerinden film toparlayan bir arşivci öncelikle her filmi tek tek dvd. lere yazıp, Enformasyon kartlarını ve kapaklarının çıktılarını alır özenle filmlerini bir raf sistemi dahilinde kullanıma hazır hale getirir. Ancak veriler arttıkça ve internet hızı arttıkça veri transfer etme süreci aşırı hızlanmaya başladıkça hem ürünün ekstraları ortadan kalkmaya ve veri en öz-paket haliyle havuza bırakıldığından, arşivcinin tutumu değişmeye başlar. Öncelikle arşivci kendini daha da kışkırtılmış bir ortamda bulur. Hız ve alanlar arttıkça aynı anda birden fazla veriyi depolamaya güdülenir. Eskilerdeki seciciliğini özenli konsantre arayışını bir kenara iter ve zamanla ilgili ilgisiz pek çok veriyi toplamaya başlar. Veriler arttıkça dvdler çoğalır artık her veri bir dvd.ye değil birden fazla veri(film tek dvd.ye yazılır) dvd film kutuları ve kartelaların yerini çoklu dvd taşıma kapları alır. Sonrasında artık dvd sayısı o kadar fazlaşmıştır ki ve bu veri akış hızına nesnel veri yetişememiştir ve bu durumda da dvd.ye yazma süreci ötelenir, ertelenir. Bilgisayarın kendi belleği filmlerin geçici depolandığı bir yere dönüşür. Buradaki engel şu dur. Veri ve ulaşma, her veriyi transfer etme hızı, bilginin el değiştirilişi fazlaştıkça içerik ve diğer beğeniler daraltılmış spesifikleştirilmiş olmakta. Arşivleme güdüsü form değişikliği ile seçici yapısını kaybedip dağınıklaşıyor. Değer kavramı daha da anlamını yitiriyor.

Güncel Sanat arşivi yapan kişi ve kurumun bu ağı değerlendirirken, kendi ilgi alanını depolama pratiğini ve yol haritasını iyi hazırlaması gerekiyor. Arşivlerin içeriği gereği sonuçla değil bilgi ve verinin kullanıma hazır durumda elde tutulduğu yapısı asla müzeler gibi kimi verileri vitrine alıp, kimi verileri depoda saklamayı ve arada diğer kurumlarla değiş-tokuş yapabileceği türde çözümler üretmesi beklenemez. Müzelerin özellikle ülkemizde arkeoloji müzelerinin muhteviyatları, gözle görülenden çokça fazladır. Vitrin ufak ve bakımsızdır. İçerik bu vitrine büyük gelmekte ve görünmeyen asıl kaynak depodadır. Bu noktada kayıt tutma eylemi verimli bir yapı içerisinde ve doğru akslar üzerine kurulmadan gerçekleşirse veya hiç gerçekleştirilmezse deponun yaşama katkısı pek mümkün olmayacaktır.

Roland Barthes, Levy, U. Eco gibi yazarlar Açık protokol, açık kaynak gibi kolektif bilinc ve bilgi akış şekillerini tek tipleştirmeden, tek kaynağa mahkum bırakmadan sunmayı hedefleyen bir yapının edebi alandaki öncüleri sayılırlar. Barthes'in Her bir kitabın çoklu okumalardan oluştuğu argumanı bu noktada ilgi çekici olabilir. O'na göre bir kitap birçok değişik kültürel farklılıktan kaynaklanan birçok olgunun ve beraberinde bütün bunların parodi, diyalog ve protesto gibi kulvarlarda çoklu okumalara maruz kalmaktadır. Bu durumda yazarı bir metin yazarı statüsünün ötesine yerleştirir Nicholas Bourriaud buna Bir çeşit metinler arası bir operatör rolü yükler, bir çeşit bağlayıcı bağdaştırıcı rolü. O'na göre Barthes'in ve günümüz yazarının bu çoklu kaynaklarının birleştiği tek yer, okuyucu-post-produksiyon yapan kişinin beynidir. Bu bakışa göre yazarı bir arşiv editörüne ve günümüz dj. lerine yaklaştırabiliriz. Arşiv bir çeşit dj.set gibi işler. Arşiv küratörü için veri: enformatik ögeler ve görseller arası gruplandırılmaları yapacak. Açık kodlu ve formülü tek olmayan bir yapıda ilerler ve sürdürülebilir.

Açık kaynak, açık kültür gibi tanımlar, temellük ve haklarına, aidiyet kavramına karşı yeni görüşleri, tartışmaları ve bir takım endişeleride gündeme getirir. Bu noktada internet sonrası kültür üreticileri için yeni bir kavramdan söz edebiliriz. Bu kavram “copyright”a alternatif olarak kullanılan “copyright” kavramıdır

“Copyright, kelime anlamıyla ingilizce “copy” ve “right” kelimelerinin birleşimi ile “kopyalama hakkı” anlamına gelir. Copyleft ise copyright kelimesi üzerinden türetilmiş bir kelimedir. “Left”, izin müsaade” anlamına gelen “leave” kelimesinin geçmiş zamanı ve aynı zamanda edilgeni için kullanılır. Bu durumda copyleft, “kopyalama izni” veya “kopyalamaya izin verilmiş” gibi bir anlama gelir. “Right” ve “left” kelimelerinin politik olarak “sağ” ve “sol” anlamına da geldikleri düşünüldüklerinde, copyleft'in sosyalist düşünceye de bir gönderme yaptığı düşünülebilir”²³².

Copyleft kavramı ve dijital alanın yeni bir paylaşım modeli olarak gündeme getirdiği “Peer to peer”(P2p)²³³ ile özellikle yeni medya ile ilişkili sanatın gerçek anlamda bir bilgi enformasyon üretim pratiği olarak tamamen ücretsiz ve isteyen herkesin sahip olabileceği şekilde üretilmesi bizlere yeni bir tartışma alanını da açtı. Bu alan, sanat yapıtının veya sanatçının ürettiği bilginin, görsel, işitsel ve metinsel verinin, asıl hedef olarak tüketilebilmesini, yayılmasını merkeze alan, özgürleştirici bir ortamı işaret ediyor. İnternetin kullanımının yaygınlaşması sonrası gündeme gelen bu alan, kullanıcıları olan sanatçı ve yazarların, görünürlük ve paylaşım hakları konusunda radikal girişimleri ve yeni stratejileriyle giderek genişlemekte.

Philippe Thomas Basitçe sanat işleri herkese aittir der. Bu sözün geçerli olduğu zemin ile günümüz sanatının, biçimsel yapının mülkiyetini feshetmeye ya da kısacası forma yönelen sanatın hukukunu yerinden oynatacak bir durum olduğunu söyleyen Bourriaud'un tarif ettiği alan ile çakışmaktadır.

“Sanat çalışmalarına özgürce ulaşmaya olanak veren bir politika için telif hakkını bir kenara bırakacak bir kültüre, formların bir komünizminin bir çeşit kopyacılığına doğru mu gidiyoruz?” sorusu tam da günümüz için ve bu noktada gündeme gelir. “Seksenlerin esrik tüketicisi, yavaş yavaş zeki ve potansiyel biçimde bozguncu tüketicinin lehine doğru ortadan kalkıyor.”²³⁴

232 Emre Baykal, **Mücadele için Alan**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2,Ed. İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010, s. 24

233 **P2p**: Peer-to-peer ya da P2p olarak tanımlanır. 2 veya daha fazla PC bilgisayar arasında veri kopyası oluşturmak için kullanılan network (şebeke) program protokolüdür. P2ptv yakın gelecekte tam anlamıyla uygulama aşmasına geçecek olup, şu an iletişim protokolleri hala geliştirilmektedir. <http://www.turkcebilgi.com/peer-to-peer/ansiklopedi>

234 Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon** / Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden

Burada gündeme taşınan diğer önemli noktalardan biri ise sanatın üreticisi ve tüketicisi (takipçisi) arasındaki aracısızlıktır. Buna araçların kimliğinin ve zemininin tek olmayışı da diyebiliriz. Artık bir filmin, bir video çalışmanın bir müzik eserinin veya bir kitabın tek bir kurumsal aracısı, telif ve temellük sahibi olmak zorunda değil. Bu da kolektivite ve eş zamanlı coğrafyalar arası özgür çalışma alanını gündeme getirebilir. Walter Benjamin'den bu yana gelen, Sanat nesnesinin “mekanik yolla çoğaltılması ve röpröduksiyon” kültü yani: “*sanat yapıtının çoğaltılarak geniş kitlelere ulaştırılması ideali, yapıtın çoğu kez nesneye bağımlı kalması nedeniyle, kapitalist üretim ve tüketim süreçlerinin ötesine taşınamadı*”²³⁵ Fakat internet erişim teknolojisi ve dünyanın her yerinde aynı zamanda takip edilebilme meşrulaşabilme olanağının yaratıldığı yeni platform sayesinde, dijital olarak çoğaltılabilirliğiyle gündeme gelen yeni sanat eserleri ile onları eskiden tüketiciye sunan “aracıyı” (müze, yayıncı, prodüktör, şirket, v.d.) devre dışı bırakan bir döneme geçiş yaptık. Kitapların yerini PDF(postscript document file) formatına çevrilmiş kilobitlik veriler ve büyük kent kütüphanelerinin yerini internet üzerinden bölgesel sınırları olmayan bir erişim alanının dijital kütüphanelerin yer aldığı bir tekno çağa.

6.2. İnternet Sonrası Kitaplık; Açık Kaynak Kütüphane

6.2.1. Gutenberg Projesi

Apple firmasının son yıllarda en çok tiraj getiren elektronik cihazı I-pad çıktığından bu yana internet yayıncılığına ve sanal-dergi okuma alışkanlığına dudak büken kalabalık bir kitlenin bile büyük heyecanla bu alana geçiş yaptıkları yadsınamaz bir gerçek. Bu icad öncesi de internetten yayın yapan dergiler çeşitli kitaplar ve sanat kütüphaneler mevcuttu. Ancak genel kanı bilgisayar ekranından takip edilen hiçbir şeyin kitabın nesnesinin, tasarımsal gücüne ve hacim hissiyatına

Programlıyor, Çev: Nermin Saybaşı, Bağlam Yay., 2004, s. 65
235 Emre Baykal, **Mücadele için Alan**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2, Ed. İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010, s. 24

karşılık gelemeyeceği konusundaydı. Günümüzde bu alışkanlık e-reader (e-book okuma cihazları) ve İ-pad sonrası yeni akım tablet taşınabilir bilgisayarlar sayesinde keskin bir dönüşüme uğradı. Ve insanlar gazeteleri keyifle bu dokunmatik cihazlar sonrası okumaya başladılar. Bundan tam kırk yıl önce 1971Yılında: Gutenberg Projesi. İlk dijital kütüphane fikri ortaya çıktığında daha henüz internet fikri insanların beynini işgal etmiyordu bile.

Gutenberg Projesi Bir açık kaynak erişim projesi olarak ortaya çıkarıldı. Project Gutenberg (PG) adıyla yazılı kültüre dair eserleri dijital veriye bilgi kayıpsız dönüştürmek, arşivlemek ve dağıtmak amacıyla oluşan proje bir çok gönüllü tarafından desteklenmekte ve yürütülmektedir.

Dünyadaki ilk dijital kütüphane olarak referans kaynağımız olabilecek bu yapı özellikle internet gibi bir kamusal alanın içerisinde kültürel bilginin ücretsiz paylaşımını, erişimini hedefleyen bir sosyalizme dayanır. Kitap zemini her hangi bir bilgisayar, çok amaçlı telefonlar veya e-reader denilen cihazlar sayesinde istenilen platformda okumaya açıktır. Önemle üzerinde durulan bilginin hızlı ve en geniş bir uluslar arası ağda, coğrafi sınırları göz ardı ederek dağılabilmektedir. Kitap adedi 30bini bulan bir arşiv şu anda "www.gutenberg.org" başlıklı internet sitesi içeriğinde yer almaktadır. Soyut ve internetin bulunduğu her yerden ulaşılabilir bir babil kütüphanesi.

"*Herkes için Teknoloji ve Kitaplar*" adlı çalışmanın girişinde son kırk yıllık süre zarfında bu alana ilişkin teknolojinin ne kadar geliştiğini, evrildiğini gözler önüne seren bir liste verilmiştir²³⁶. Bu liste aşağıdaki gibidir:

1971 : Gutenberg Projesi. İlk dijital kütüphane fikri.

1974 : İnternet kalkışa geçiyor.

1977 : İlk yaygın bibliyografi formatı UNIMARC

1984 : Yazılım için yeni bir telif anlayışı : COPYLEFT

1990 : Webin yaygınlaşmaya başlaması.

236 Tanol Türkoğlu, **Dijital Teknoloji ve Kitap**, Ooof Off Line Köşesi, Cumhuriyet Bilim Teknoloji, n.1232, 29. 10.2010, <http://oooffline.blogspot.com/2010/11/dijital-teknoloji-ve-kitap.html>

1993 : *Online Books Page* ücretsiz e-kitap listesi.
1993 : *PDF formatının piyasaya çıkması*.
1994 : *İlk kütüphane web sitesinin açılışı*.
1994 : *Yayıncıların bazı kitaplarını ücretsiz olarak internetten sunmaya başlaması*
1995 : *Amazon.com – ilk büyük e-kitapçı*.
1995 : *Medyanın internette yayın yapmaya başlaması*.
1996 : *Palm Pilot'un çıkışı – ilk avuçiçi bilgisayar*.
1996 : *Webin arşivlenmesi için Internet Archive'in kurulması*.
1997 : *İnternetten yayıncılığın yaygınlaşması*.
1999 : *Kütüphanecilerin webmaster haline gelmeye başlaması*.
1999 : *Open eBook formatının e-kitap standardı olması*.
1999 : *Yazarların internetten erişilir hale gelmesi*.
2001 : *Wikipedia'nın açılışı*.
2001 : *Telif konusunda yeni oluşum : Creative Commons*.
2003 : *MIT Üniversitesinin ders içeriklerini internetten yayınlaması – OpenCourseWare*.
2004 : *Google Print (daha sonraki adıyla Google Books) yayında*.
2005 : *Open Content Alliance'ın (OCA) global dijital halk kütüphanesini açması*.
2006 : *Microsoft'un dijital arşivden araştırma hizmeti: Live Search Books*
2007 : *"Güvenilir" bir kooperatif-ansiklopedi : Citizendium*.

6.2.2. aaaarg.org Projesi

“aaaarg.org”²³⁷ internet üzerinden işletilen bir tartışma platformu olarak ortaya çıkmıştır bir açık kaynak kütüphaneyi çağırır. Katılımcıların forumlar eşliğinde çeşitli konuşma odalarında metinler üzerinden tartıştığı sonrasında ise editöryal takımın koordinasyonu dahilinde dönemlik dijital yayınlar üretilen bir yapıdır. Bu sanal mekan farklı coğrafyalardan kültür-sanat-felsefe-sosyoloji üzerine teori odaklı tartışmaların çalışmaların yürütüldüğü bir zemindir. Bu platform bir bakıma Felsefe, sosyoloji ve sanat tartışmalarının babil kütüphanesidir. Yüksek bir emek ve aşırı özgürleştirici bir paylaşım imkanı sunduğundan çeşitli şikayetler almış ve bir kaç kez kapatılma tehlikesi yaşamıştır. Site bu problemi üyelik sistemi

237 **aaaarg.org** sitesi çeşitli telif haklarına ilişkin nedenlerle Mayıs 2010'dan itibaren sansürlenmiş ve sonra da kapanmıştır. Bunun üzerine site editörleri sadece eski site üyelerinin giriş yapabilecekleri metinleri paylaşarak okuyabilecekleri yeni bir adreste, hizmet vermeye devam etmektedirler. Eğer eski üyelerdeniz şifreniz ve kullanıcı adınız sayesinde içeriklerden faydalanabileceğiniz bu yeni adres ağustos 2011 itibarıyla halen aktif durumdadır. <http://aaaarg.org/login>

geliştirerek ve dışarıdan her girmek isteyeneye açık bir site formatından çıkararak aşmıştır. Üye olmanın ücretsiz olduğu ve metin -fikir paylaşımının ticari bir bedel talep edilmeden yapılabileceği bir paylaşım ağı şeklinde yaşamını sürdürmektedir.

“aaaarg.org” kurumlar ötesi bağımsız bir metinler evreni oluşturmak için ve eleştirel söylem geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Bu yüzlerce üyesinin kendi kitaplıklarını dijital veri olarak bu internet sitesinin kendilerine verdiği alan üzerinden paylaşım ve tartışmaya sunduğu bir sistemdir. Üyelerin eklediği her metin makale kitap veya tartışma başlığı ana bütüne eklenir ve tüm üye ziyaretçiler bu büyük bilgi envanterinin dökümüne ulaşabilir kendi bilgisayarlarına kopyalayabilir ve paylaşabilirler. Ana kaynak referans metinlerden, yeni güncel tartışmalara kadar, Karl Marx'ın 'Komünist Manifesto'sundan Fransız küratör ve yazar Nicolas Bourriaud'nun 2009 tarihli “Altermodern” başlıklı referans metnine değin geniş bir havuzda aranan çoğu yazılı veriye dijital olarak ulaşmak mümkündür. Bu ana kaynak sayesinde; Theodor W. Adorno, Charles Baudelaire, Jean Baudrillard, Louis Althusser, Karl Marx, Henri Bergson gibi pek çok önemli felsefeci ve düşünürün yapıtlarına world text ve pdf formatı olarak ulaşabiliriz. Aaaaarg.org bununla beraber, söz konusu metinlerin yanında, onlara eşlik eden yan konular üzerine yapılmış diğer tartışmaları derleme yoluna giderek site takipçilerinin araştırdıkları konular hakkında referansları arttırmayı da hedeflemektedir.

Bu sanal kütüphane içerisinde takip edebileceğiniz ana metinler dışında; post kritik mimari, yarı-mimari kavramı, pedagojik modeller, yeni medya düzeni, ilişkisel estetik, sanat ve sanat yapıtı, veri görselleştirme, estetiğin politiği, expresyonizm ve anarşizm, gibi konu başlıklarını kapsayan içerikler, dosyalar hazırlanmıştır. Üç ayda bir editörler tarafından hazırlanan bu derlemeler, size tek bir metin üzerinden değil, aradığınız yazarın yanında, diğer düşünürlerin o konu hakkındaki farklı metinleri de bir arada sunarak, karşılaştırmalı okuyabilme şansını verir.

6.3. Podcast ve Taşınabilir Arşivler

6.3.1. Podcast Nedir?

Podcast dijital medya dosyalarının, bunlar ses, durağan ve hareketli görüntü, video kaydı veya canlı yayını gibi verilerin, taşınabilir medya oynatıcıları veya bilgisayarlarda yeni nesil televizyonlarda internet erişimi üzerinden insanlara eş zamanlı olarak belirli bir kaynaktan ulaştırılmasıdır. Klasik anlamda analog radyo yayını ile başlayıp, televizyon ile devam eden sürecin dijital yollarla günümüze taşınmış halidir. Bu yönüyle hem daha özgürleştirilmiş ve pratikleştirilmiştir ucuz sermaye ve iyi bir internet erişim hızıyla bağımsız bir yayın istasyonu kurma ve bilgiyi insanlara ulaştırma şansına sahip olursunuz.

2004 yılının Eylül ayında ortaya çıkan podcast, İngilizce "yayın" anlamına gelen "broadcast" sözcüğünü referans alarak üretilen bir kelimedir. Apple firmasının ürettiği "İpod" için ortaya çıkarılmıştır. Yeni Oxford Amerikan Sözlüğü podcast'i "*radyo yayını ya da benzer bir programın internetten çekilebilir ve kişisel ses cihazlarından dinlenebilir hale gelmesini sağlayan sayısal kayıt' olarak açıklamaktadır.*"²³⁸

Podcasting' in ortaya çıkışındaki amaç bireylerin kendi dinletilerini dağıtmalarıdır. Hızla ve çok fazla yolla genişleyen alan günümüzde özellikle kültür sanat alanında ve eğitim amaçlı kullanımıyla önemli bir yol kat etmiştir., Podcast sayesinde bir yayını istediğiniz zaman, istediğiniz yerde tekrar dinleyebiliyor olmanız. 'Podcasting'de aslında birçok buluş gibi ihtiyaçtan doğan bir kavramdır. Sanal bir günlük mantığıyla kullanılan blog sitelerinin yaygınlaşması ve bu sitelereki metinsel ve görsel içeriğin çok hızlı yenilenmesi, takipçilerin bazı girdileri kaçırmalarına yol açar. Bloglardaki yayım hızı internetin hızıyla doğru orantılı olarak arttıkça, takipçilerin düzenli bir şekilde takip etmeleri zorlaşır. Bu noktada Dave

238 New Oxford American Dictionary, "**Podcast**" is the Word of the Year,
http://www.oup.com/us/brochure/NOAD_podcast/?view=usa

Winer tarafından geliştirilen RSS feed teknolojisi, kullanıcının takip ettiği bloglarda bir güncelleme olup olmadığını kontrol edip eğer varsa yeni veriyi otomatik olarak kullanıcının bilgisayarına indirerek bu konuya büyük bir kolaylık getirir. Zamanla insanlar bloglarında ses kayıtları kullanmaya ve herhangi bir konudaki düşüncelerini daha hızlı daha efektif bir şekilde paylaşırlar. Bu blog kullanımının büyük bir parçası olur ve insanlar bu dosyaları indirip dinlemeye başladılar. Podcast işte internet kullanıcıları adına bu noktada devreye girer.

*Podcast*²³⁹ isminin ortaya çıkışı ise yazar Ben Hammersley'nin The Guardian'da 12 Şubat 2004'te yayınladığı makaleye dayanıyor. Bu konuda çok kesin bir bilgi olmamasına rağmen podcast isminin bilinen ilk kullanılışı bu makalededir. Ben Hammersley podcast ismini tahmin edilebileceği gibi iPod ve Broadcast kelimelerini bütünleştirerek yaratmıştır.

*“New Oxford American Dictionary (Yeni Oxford Amerikan Sözlüğü) editörleri ”podcasting”i yılın kelimesi seçmişler ve kelimenin anlamını “a digital recording of a radio broadcast or similar program, made available on the Internet for downloading to a personal audio player.” ”Yani; bir radyo yayını veya benzer bir program internetten kişisel bir ses çalara indirilebilir kaydı olarak tanımladılar.”*²⁴⁰

Podcastlerin yaygınlaşmasında en büyük rol oynayan şeylerden birisinin dijital radyo yayınları oluşu Pierre Bourriaud'un mp3 sonrası estetik dediği alana işaret eden diğer bir önemli kanıtımış gibi gözüküyor. Bu yöntemin diğer bir artısı fiili bir radyo istasyon kurgusunun, karasal yayının kapsama limitlerinin çok daha ötesinde bir kitleye, hem canlı olarak, hemde kaydedilmiş arşivsel veriler olarak ulaşılabilmesi. Haliyle bu karasal radyo ve televizyon yayınlarının kısıtlamalarından kurtulmanızı sağlıyor. Bu bakımdan yeni bir arşiv, bellek alanını gündeme almamızı zorunlu kılan bir bilgi üretim hızına işaret ediyor.

239 Ben Hammersley, **Audible Revolution**,

<http://www.guardian.co.uk/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>

240 New Oxford American Dictionary, **"Podcast" is the Word of the Year**

http://www.oup.com/us/brochure/NOAD_podcast/?view=usa

6.3.2. Broadcasting, Arşiv ve Güncel Sanat

Özellikle 90'lı yıllarda video sanatının sinema ve reklam alanına yaklaşarak televizyon monitörlerinden, projeksiyon cihazlarına ve sinematik mekan düzenlemelerine, izole, karartılmış sunum odalarına adapte edilmesi, bu dönemlerde çok sayıda sanatçıyı bir arada gösteren bir yapı olan bienallerin özellikle video sanatçılarına hatırı sayılır bir yer vermelerine neden olmuştur. Böyle bir durum söz konusu olduğunda video üretimlerin ve etkinliğin takipçilerinin yaşadıkları handikap, bu türde üretim gösteren sanatçıların 20-dakika-50 dakika- hatta saatler süren kimi video film veya video enstalasyonlarının serginin bütününe gezme zamanı tezahür edildiğinde, tamamının izlenemeyecek kadar yoğun bir zaman dilimine karşılık geldiği sorunu ortaya çıktı. Bu sorun bir şekilde şöyle giderilmeye çalışıldı. Bir çeşit promo dvd ve videokasetler oluşturularak kurumsal arşivlerde biriktirildi, sanat takipçilerine, öğrencilere, küratörlere, ilgili olanlara sunuldu. Daha sonrasında da internet erişim hızı eş zamanlı bir film izleyebilme hızına ulaşınca da karşımıza podcast olanağı sağlayan kültür sanat içerikli internet siteleri ortaya çıktı. Bu işi veya sergiyi izole bir şekilde paylaşılan kayıtlar eşliğinde yeniden izleme olanağını demekti. Artık insanlar geçici bir süreliğine turistik bir şekilde bir kaç günlüğüne bulunduğu Venedik, İstanbul veya Lyon gibi bir bienalde önünden hızlıca geçtiği kimi işleri kurguları bu türdeki sitelerden istedikleri zaman (ya da yayın tahallülü dolmadan) izleyip anımsayabilme fırsatına erişebiliyorlar. “CastYourArt” gibi paylaşım ağlarında bu etkinliklere ilişkin yüzü geçen görüntülü röportaj veya sergi turu videosu bulunmakta. Bunun elbette ki çeşitli handikapları var. Sanat takipçisi hafızanın biraz daha dağınık çalışması, izleyip unutma algıda seçiciliğin azalmasının bir alışkanlığa dönüşmesi gibi. Tekrar izleyebileceğinin bilincinde olan bir seyircinin kusursuz konsantrasyona sahip bir izleyici olamaması durumu. Bununla beraber bu türde video arşivleri röportajlar ve görsel yayınları barındıran arşiv sitelerinin sundukları içerik zenginliğine bakıldığında, hepsini takip etmek imkânsız gözüküyor. En büyük sorun; site içerisine girince, neyi takip edebileceğini bilememek ve göz ucuyla bakmakla yetinmek. Kısaca bu sitelerde deneyimsiz bir takipçi iseniz kaybolmanız mümkün. Ancak bu alanlar bize veriyi gösterenin secici olan ve paket

olarak bize veriyi sunanın iktidar ve güç ilişkisinin söyleminin dışında şeyleri görme şansımızın olması adına da ayrı bir avantaj. Bu tip siteler tek bir kuruma ait olmadıklarından sadece o kurumun veya o fonun desteklediği projelerin tanıtım videolarını bize sunmuyorlar veya sadece kendi koleksiyonlarındaki sanatçı işlerini etkileyici görüntüler eşliğinde bizlerle paylaşmıyorlar.

Günümüzde tüm bu olanlar sebebiyle, seçme becerilerimizi biraz olsun kaybettik, kolay kolay konsantre olamıyoruz. Ancak bilgiye, veriye ulaşma ve varsa mesajımızı iletme şansımız, iletme için araçlar bulma olanağımız giderek artmakta. Bu tip paylaşım ağları ve sanatın yeni medya organları ile sanatın dolaşım süreci için 90'lı yıllardan ilk örnek en radikal modellerden biri Hans Ulrich Obrist'in *Archipelag TV*²⁴¹ adlı projesi. Bu çalışma internet yayıncılığının şu anki video-paylaşım hızına erişmediği dönemlerde, video işlerin kamusal alanda, halka açık şekilde bir frekanstan yayınlanmasını amaçlayan öncül bir sergi modeli olarak ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan günümüz sanatının podcasting ile olan ilişkisi gündeme alındığında referans verilebilecek bir örnektir. Archipelag TV. 1998 yılında gerçekleşen Archipelag isimli serginin bir kısmını oluşturur. Adından da anlaşılacağı gibi bir televizyon yayını olarak tasarlanmıştır. Davet edilen sanatçılara ait birer dakikalık video çalışmaların İsveç Televizyon kanalında gösterildiği bir yayın akışıdır. Burada izleyici Televizyon ile karasal veya uydu üzerinden yayın frekansını aldığı herhangi bir yerden serginin bu bölümüne tanık olabilir. Yayın saati aynıdır ancak Televizyonun boyutları izlenen mekan bütün bunlar farklılık gösterir.

6.3.3. CastYourArt Projesi

CastYourArt, görsel sanatlar ve bu sanat üretimleri ile ilgili çeşitli konular hakkında podcastler üreten ve bunları internet sitesi eşliğinde takipçilerine sunan bir

241 **Archipelag Tv** projesi 1998 yılında, Stokholm'de faaliyet göstermiş ve 40 adet sergi organizasyonu gerçekleştirmiş bir video programı organizasyonudur. Ayrıntılı bilgi için: <http://hansulrichobrist.tumblr.com/Exhibitions>

oluşumdur. Tüm bu hizmeti için, izleyiciden hiç bir ücret talep etmez ve kullanıcı her hangi bir internet bağlantısı sunan bir cihazdan bu verileri izleyip, dinleyebilir hatta kendi arşivi için bilgisayarına- mp3çalarına veya İpod' una indirebilir.

Müzeler, galeriler ve festivaller ile sanat dünyasının aktörleri sanatçılar arasında genişleyen bir bağlantı ağı oluşturmayı hedeflediklerinden bahseden site editörleri, hazırladıkları site içerisindeki podcast yayınlarının prodüksiyonlarının tamamen bağımsız olarak hazırlandığını dile getiriyor.

CastYourArt podcastleri bu halleriyle zaten var olan sanat piyasasını dışlayıp bu tür bir işletim modeli sunmak amacını taşımazlar. Hatta bu yayınlar arasında sanat dünyasının etkin kurumlarında açılan başat sergilerin etkinlerin tanıtımlarını içeren videolar ve sergi turları bulunmaktadır. Amaçlarının özellikle sanatçılara odaklanan bölümlerde katılımcıların bireyselliklerini, bu tür bir ifade alanı içerisinde değerlendirerek, sanat dünyasının genişleyen vitrini için yeni, farklı ve yaratıcı potansiyelleri ortaya çıkarmak olduğunu altını çiziyorlar. Sitede karşılaştığımız genelde bu minvalde hazırlanan küçük bir bütçeyle oluşturulmuş kısa süreli yapımlar. Bir çeşit açık akademi bu hem sanat piyasasını hem ticari kanalları hem kurumsal tarafı hemde bağımsız tarafı eğitimsel olanı açık bir havuzda görsel ve işitsel bir şekilde sunar. Tıpkı bir belgesel kanalını izler gibi. Belgesel kanalları eğitici niteliktedir. Programını sizin seçebileceğiniz içerik başlıkları ve güçlü bir site haritası eşliğinde size liste olarak verilen ve her zaman orada olan bir yayınlar bütününden söz ediyoruz. İzleme sırasını veya zamanını tamamen, siz seçebilirsiniz, kendi bilgilenmek istediğiniz alan üzerinde yardımcı site-içi yönlendirme etiketleriyle bu film ve ses dosyaları arasında bağlantılar kurabilirsiniz. Bu sanat eğitimi, sanat piyasası enformasyonu ve güncel etkinlikleri takip için hem sanatın profesyonellerine yönelik hem de amatörce kendi zevki için bu alanın takipçisi olan sanatseverlere hitap edebilir. Bu özellikle sanat okullarından yeni mezun olan kendisine yer bulmak isteyen, zor ve iletişimsiz bölgelerde sanat üretimini sürdüren ve ana akım kurumlar, galeriler, o bölgelerin önemli sanatçıları ile iletişim kuramayan figürlerin sanat dünyası takibi adına önemli bir adımdır. Özellikle kendilerine ilişkin yol haritasının

ne olduğu konusunda hareket edebilmeleri için başat fikirleri sağlayabilecek bir açık zemin barındırır. Burada ilgi çekici ortaklıklar görebilmek ise işin diğer bir umut verici yanı. Birbirinden farklı coğrafyalarda sanat adına yapılan üretimler, tartışmalar, söz ortak bir zeminde bu site içerisinde birbiriyle buluşuyor. Bu üreticilerin ve organizasyonların birbirlerinden haberlerinin olmadığı durumlarda sürpriz tanışmalar, benzerlikler veya ortak bir hissiyat çakışması yaratılabiliyor. Tüm bu olanlar sanat etkileşim ağını birbirine sınır tanımaksızın bağlamaya yaramaktadır.

www.castyourart.com site haritası ise aşağıdaki gibidir:

Site Haritası ²⁴²:

Formatlar / Formats

Sanat Yapıtları / ArtWorks :14
Sergiler / Exhibitions : 44
Görüşmeler / Interviews : 51
Kişiler / Portraits : 79

Kurumlar / Institutions

Sanat Fuarları / Art Fairs
Sanat için Alanlar / Art Space
Sanat Odaları / Art Rooms
Kolleksiyonlar / Collections
Şirketler / Companies
Festivaller / Festivals
Galeriler / Galleries
Muzeler / Museums
Üniversiteler / Universities

Sanatçılar / Artists

Bu başlık altında 2011 haziran ayı itibariyle tam 94 sanatçı bulunmaktadır.

Ülkeler
sehirler

242 Ayrıntılı bilgi için: <http://www.castyourart.com/en/about-castyourart/profile/>

6.4. Unitednationsplaza; Bir Sergi Olarak Okul ya da Okul Olarak Sergi

Daha önce bahsettiğimiz gibi 90'larda İsviçreli küratör Hans Ulrich Obrist'in "Archipelag TV."si gibi projelerle gündeme taşınan, kamusal alanın, medya organının bir sanat üretim ve tartışma alanı olarak kullanılabilmesi sorunsalı günümüzde özellikle güncel sanatın pedagojisi ve teorisi yönündeki önemli bir yer işgal etmekte. Bu bağlamda çalışmalarını sürdüren Uluslar arası girişimciler (küratörler, sanatçılar ve kolektifler) bu açığı kapama amacıyla çalışmalar yapmakta ve bilgiyi özgürleştirmeyi önemsemekte. Bu kişilerin bağımsız ancak güçlü figürler oluşu ve kendilerine çalışma alanı olarak tek bir kurumun boyunduruğunu seçmemeleri önemli bir noktadır. Söz konusu bu figürler ve oluşumlar, çok hareketli yapıları ile, güçlü bağlantıları sayesinde yüksek bütçeli, prestijli kurumsal organizasyonlardan, fonlardan kimi zaman destekler alabilmektedir. Bu sayede de projelerinin peşinden koşabilecek ortaklar bulmak adına inandırıcılık teşkil etmektedirler. Müzelerin ve şirketlerin bilgiyi, özgürleştirmekten çok, hazine, aidiyet halesi üzerinden sahiplenmesi ve tüketime açması karşısında, özellikle kimi küratörler ve sanatçıların beraber kurdukları bu tip organizasyonlar ile güncel sanat alanında yeni alternatifler duruşlar yaratmaları, cesur ve ütöpik girişimler niteliğindedir.

Unitednationsplaza "sergi olarak okul", "okul olarak sergi" düşüncesi etrafında konumlanan bağımsız bir sanat inisiyatifidir. Küratör/Sanatçı Anton Vidokle tarafından geliştirilen proje, temelinde özgür okul, açık üniversite gibi kavramsal köklere dayanır. Bu bakımdan ne devlete ne özel bir vakfa bağlı olan, tam anlamıyla gönüllüler ve destekçiler eşliğinde geliştirilen, sürdürülen bir güncel sanat enstitüsüdür.

Berlin kentinde bir seminer / ikamet programı olarak geliştirilen bu yapı, sayısı altmışı bulan sanatçı, yazar, kuramcının desteğiyle bir yıl süreyle izleyicilere geniş bir yelpazede hizmet etmiştir. Model olarak ücretsiz açık-üniversiteyi seçmiştir. Burada işledikleri, tartıştıkları konular ve problematikleri takip etmekte

fikirlerini paylaşmak isteyen tüm ilgililere açık yapısıyla geniş katılımı sağlamış bir projedir. Gerçekleşen projeler, günümüz sanatının önde gelen sanatçı, küratör ve kuramcılarının; Liam Gillick, Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Celal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghghian ve Tirdad Zolghadr' in işbirliği ile Anton Vidokle tarafından organize edilmiştir. Berlin'de, bu projenin gerçekleşmesi adına 2006 yılında kullanılmaya başlanan geçici mekan 2007 yılında kapanmıştır. Ancak yapılan çalışmaların arşiv kayıtları tutularak tasniflenmiş ve bütün elde edilen bilgilerin büyük çoğunluğu www.unitednationsplaza.org internet adresine taşınmıştır. O zaman zarfı içerisinde üretilen bütün sanat tartışmaları sempozyumlar, paneller, sunumları, yazılı, sözlü ve video kayıtlar şeklinde takip edilebileceği bir platforma oluşturulmuştur. Bu platforma internet erişimi olan her yerden ulaşılabilir olmak mümkün olup, hiçbir üyelik koşulu aranmamakta ve ücret talep edilmemektedir. Unitednationsplaza, Berlin'deki mekan ile bilgi üretimi için fiziki bir lokasyon sağlamış, sürdürülebilir bir paylaşımı, hareketli bir dinamiği, enerjiyi açığa çıkarmıştır.

Buradaki üretim şekli; 1985 yılında Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer ve Enzo Cucchi'nin bir araya gelerek gerçekleştirdiği konuşmalardaki ortaklığa, kolektif fikir üretimine benzerlik teşkil eder.²⁴³ Bu öncü sanatçıların günümüzün yaratıcılık sorunları üzerinde saatlerce tartışmasından oluşan kayıtları sonrasında bir kitap içerisinde bir araya getirilmiştir. Unitednationsplaza dönemin paylaşım hızı ve bilgi üretim teknolojileri söz konusu edildiğinde kitap üretmek yerine tüm bu süreci tek bir mimari yaşayan mekan yerine – her yerden ulaşımı mümkün olabilecek bir ağ sistemine internete taşınmasına orada yeniden takip edilmesine karar verdi. Belirli bir zaman öncesinde üretilen bu enerjinin, tasnif edilmesi ve anlamlandırılması sürecinin devamlılık kazanması için bütün bu bilgi hazinesi şu an itibarıyla her ülkeden internet ziyaretçisine açık olarak beklemekte.²⁴⁴

243 Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, **Bir Katedral İnşa Etmek** Çev: Ahmet Cemal, Sel Yayınevi, İstanbul, 2005, 174 S.

244 Unitednationsplaza, Platz der Vereinten Nationen 14a, Berlin 10249 Germany , Arşivin bulunduğu websitesi için: <http://www.unitednationsplaza.org/>

Berlin Unitednationsplaza'yı, “*Mexico City'de açılan yeni bir versiyon ve New York'taki New Museum gece okulu olarak bilinen bu örnekten evrilmiş bir dizi program izledi*”²⁴⁵. Fakat tüm bu girişimler belirli kurumsal gerginlikler ve gereksinimler dolayısıyla Berlin'de ki yapı kadar etkili ve başarılı olamadılar. UnitedNationPlaza hem bir çok tartışma üretti hem de herkese açık olan yapısı kapsayıcı politikası sayesinde bu tartışmaların işlerlik kazanmasını, geniş katılımlara ulaşmasını sağlamıştır.

6.5. Açık Kaynak Bir Tarih Yazımı Mümkün mü?

Podcasting ‘Açık Kaynak Bir Tarih Yazımı’nı ne kadar sağlayabilir? Bunun yanıtını vermek şu zaman için çok zor. Ancak sağladığı çok seslilik, kolektif güç sayesinde bu alana hizmet eden kimi internet sitelerindeki içerik ve başlık sayısına baktığımızda oldukça kapsamlı bir çalışma sahasını işgal etmekte.

Bu alanın olanakları sayesinde gündeme getirilen projeler, insanları, oluşumları bilgi ve enformasyonla ile kendinlerini var etmeye yöneltiyor. Bu çabanın bireyselden öte kolektif çalışma pratiğine de olumlu anlamda katkıda bulunduğu ayrı bir gerçek.

Uzak Doğu Güncel sanatını kurumsal olarak inceleyen bir yapı olan AAA, tarih yazımını batıdan doğuya çeken en geniş kapsamlı arşiv çalışması olarak direnç gösteriyor. Bölgenin önemli aktivist, mimar, blogger ve sanatçısı olan Ai WeiWei' nin tutuklandığı, serbest bırakıldığında ise yazmasının ve konuşmasının yasaklandığı²⁴⁶ bir coğrafya da bu tip yapılanmaların önemi direnç gösterebilmek adına çok büyük.

245 Liam Gillick, **The Fourth Way, Special issue: The Future of Art Education**, Art Monthly, October 2008, <http://www.sulki-min.com/wp/?p=3869>

246 Ayrıntılı bilgi için bkz: Deniz Avan, **Çinli Sanatçı ve Aktivist Ai Weiwei Serbest**, 23 Haziran 2011, <http://bianet.org/bianet/dunya/130968-cinli-sanatci-ve-aktivist-ai-weiwei-serbest>

6.5.1. AAA (Asya Sanat Arşivi) ²⁴⁷

10 yılını daha yeni doldurmuş bir oluşum olan Asya Sanat Arşivi, internet sitesindeki hakkımızda kısmında karşılaşacağınız manifesto niteliğindeki sözleri ile bize varoluş nedenini açıklamakta: ' Asya menşeyli güncel sanata odaklı bir bilgi üretimi sunabilmek için toplamak, korumak ve bu bilgiye kolayca ulaşılabilmesi için gerekli zemini sağlamak.'. Bu oluşum Asya Güncel Sanatının bundan yıllar öncesinden dışarıdan oluşturulmamış bir haritasını çıkarmak ve Tarif edilmeyeni tasnif edilmeyeni bir araya getirip anlaşılmasını kolaylaştırmak adına ortaya çıkmıştır. Tıpkı benzer şekilde Irwin grubunun EAST ART MAP projesinde olduğu gibi. Basitçe açıklanırsa Batı merkezli Tarih yazma sürecinin diğer bölgelerdeki sanat üretimlerini otantik ve etnografik değer olarak algılamaya yönelen ve dışarıdan bir gözle tasnif eden bir bakış ile oluşturulması sorunu. Bu sorun konumlandırılmayanın tasnif dışı bırakılması durumuna yol açarak Doğunun, Balkanların ve Asya'nın Güncel Sanat üretimindeki referansların, bilinmeyen yerel belleğinin, üretim süreçlerinin su yüzüne çıkmamasına yol açmakta. Bu nedenle güncel sanatın son 20yılı boyunca bir dizi küratör ve sanat tarihçilerinin bu yönde yönelim göstermesiyle, şok doktrinlerine bağlı olarak Sanat Dünyası zor ve tasviri yapılmamış bölgelerin sanatını yeni bir buluşmuşcasına hayretle ve gereğinden fazla geçici bir heyecanla karşılayıp, pompalamakta. Çin ve Balkan sanatının özellikle 90'lar sonrasında bir anda bütün önemli Avrupa ve Amerika müzelerinde dolaşıma girmesi bunun eseri.

Bu noktada AAA; Asya Güncel Sanatını uluslararası açık bir ağ içerisinde temelleri sağlam bir zemin üzerine konumlamayı amaç edinen, bunun yanı sıra geleneksel arşiv metotlarının da aksine statik bir koleksiyona odaklı bir yapı dışında, keşfedilmeyi bekleyen bir dizi materyalin bir araya getirilmesini sağlayıp, genişleyen yaşayan bir arşiv modeli sunmaktadır. Güncel Sanat arşivleri zaten sonuç itibariyle yaşanan sürece, tamamlanmamış bir zaman dilimine odaklandığından bu tür bir

247 Asya Sanat Arşivinin Resmi websitesi için: www.aaa.org.hk/about_front.aspx

modelin klasik metodolojinin geçmişin değerli bulunmuş ve bir araya getirilmiş üzerinden otuz veya daha fazla yıl geçmiş dokümanlarını tasnif etmekten farklı bir amaç edinmek durumundadır.

AAA sadece uzmanların ve ilgili kişilerin değerlendirmesi ve tartışması adına bu arşivi üretmekle kalmayıp, bu sürecin Asya güncel sanatına ilişkin tam olarak öncesinde kategorize edilmemiş, belirlenmemiş bilginin o coğrafyanın sanat izleyicisi tarafından da öğrenilmesi adına programlar, araştırma projeleri geliştirmektedir. Bu süreci düzenli olarak tekrarlayarak, arşivin paketlenmiş veri ve bilginin ötesinde yaşayan bir diyalog ve eleştirel düşünceye dönüşerek genişlemesini, yaşamasını amaçlar. Bu bakımdan güncel sanatın tanınır profesyonellerinden genç kuşağın araştırmacılarına ve gönüllülere kadar aktif ve kolektif bir çaba ile oldukça geniş bir referans oluşturmakta ve geniş bir izleyiciyi hedeflemektedir.

Asya Sanatının Tarihinin güçlü kalabalık ve kolektif bir hafıza eşliğinde tekrar yazımı için mükemmel yakın bir organizasyon. İrwin' in doğu sanatı haritasından sonra, yeni liberal dünyanın gücü uzak doğunun kalabalık nüfusu ve kolektif üretimi merkezine alarak gerçekleştirdiği hem tarih yazımına odaklı hem de enformasyon odaklı bir fabrika, okul modeli.

Asya Sanat Arşivi (AAA) 2000 yılından beri sürdürülen genç ve dinamik bir organizasyondur. Dünya çapında popülariteye ulaşan Asya güncel sanatına dair ulus sergileri, veya önemli sanatçılara büyük müzeler ve kurumlarda yapılan yüksek bütçeli, prodüksiyonlu sergiler, geniş kapsamlı kitap çalışmaları (örnek ver) sonrasında bu bölge günümüz sanatı üretimlerinin temellerinin araştırılması, akplarının net olarak bilinmesi ve geçmişine kökenine yönelik bir arkeolojinin yapılması amacıyla kurulmuştur. Hong Kong merkezli olan bu organizasyonun amacı gütmeyen bir oluşumdur. İlk proje koordinatörü olan Clarie Hsu, Chang Tsong-zung ve Ronald Arculli ile beraber AAA'yı kurmuştur. Şimdiki yönetim kurulu başkanı ise Jane DeBevoise'dir.

Türünün bölgedeki ilk örneği olan Hong Kong menşeyli bu merkez, kütüphane, sanat eğitim merkezi ve fiziki arşiv niteliğinde 4.000 feetlik mekanda ve geniş kapsamlı web sitesi aracılığıyla hizmet vermektedir. Verilere ulaşmak ücretsizdir ve bu alan üzerinde çalışmak araştırma yapmak veya takip etmek adına gelen herkese açıktır. 32.000 üzerinde konu başlığına erişim sağlamasıyla, uluslararası alanda Asya güncel sanatına ilişkin malzemenin en kapsamlı koleksiyonlarından birine sahiptir.

AAA sadece değerli bir kaynak kütüphane görevi gören bir 'fikir' merkezi değildir bununla beraber Asya güncel sanat alanında olup bitenler adına bu alanın aktörleri ve takipçileri için bir network (ağ) niteliğindedir. Bu alanda önemli yer edinmiş uluslararası aktif küratör ve eleştirmenlerden oluşan yönetim kurulu ve akademik danışma kurulu (David ELLIOTT, Sanat Tarihçisi, Bağımsız Küratör, Berlin, Yuko HASEGAWA, Şef Küratör, Museum of Contemporary Art Tokyo, HOU Hanru, Sergi ve Kamusal Program Yönetmeni, San Francisco Art Institute, Manray HSU, Bağımsız yazar ve küratör, Taipei) Çin, Hong Kong, Hindistan, Japonya, Kore, Pakistan, Filipinler, Tayvan ve Tayland'da Asya sanatı ile ilgili önemli sergileri ve üretimleri incelemeye alırlar sanatçıların aktif üretimlerini takip ederler ve tüm bu kolektif sürecin AAA sayesinde kolektif kaydını tutmanın bir parçası olurlar.

AAA 2005 yılında bölgedeki güncel sanatı çevreleyen sorunlara belgeler ışığında bakmak ve bu coğrafyadaki bilgi paylaşımını ve yönetimi sağlamak için ortak bir platform kurulması çağrısında bulundu ve bu amaçla Asya'yı kapsayan kapsamlı bir çalıştay düzenledi. Özellikle kuruluşunun onuncu yılı olan 2010'da ise kutlama amaçlı geniş kapsamlı bir dizi etkinlik programı düzenleyen AAA bu tarihte elindeki kayıtlı veri olarak 31.000 rakamına ulaştı. (2011 Haziran ayına ilişkin rakam ise 33.105.) Bugüne kadar, 100 sanatçı ile görüşmeler yapan, roportaj kaydı üreten AAA, bunun harici kamusal projeler, sivil toplum projeleri, eğitim atölyeleri, sempozyum, sergi ve sunumlar düzenlemeye devam ediyor.

2010'da gerçekleşen kuruluş etkinliklerinden en önemlisi – Moma tarafından desteklenen bir proje olan 'Materials of the Future: Documenting Contemporary Art from 1980-1990'dır.' (Geleceğin materyalleri: Güncel Sanatın Dokümentasyonu 1980-1990) 2010 sonbaharında AAA bu arşiv projesini Hong Kong, Beijing, Şangay ve New York'da göstermiş Moma New York'un katkılarıyla yayınlattır.²⁴⁸

1980'li yılların Çin'in yenedünya düzeninde söz sahibi olmaya başlaması ve 90'lı yılların sonunda ise sanat alanında büyük bir liberal patlama ile batı müzelerinde, önemli koleksiyonlarda görünürlük kazanması ilgi çekiciydi. Özellikle Asya'nın Otantik ve Tarihsel değer olarak kabul edilen geleneksel sanat üretimlerinin uluslararası alanda dolaşımı yerine bu güne ait Güncel Sanat alanından çalışmaların dolaşıma girmesi kabul görmesinin nedenlerini, kökenlerini araştırmak adına yeni ufuklar açan birdönem olan 80-90 arası sürece odaklanmak gerekiyordu. AAA'nın bu süreç içerisindeki çalışma pratiği projeye ait internet sitesinde²⁴⁹ dört aşamada anlatılıyor.

1- AAA öncelikle işe 1980'lerde ortaya çıkmış, erişilebilir malzemeyi öncelikle biriktirmek, tasniflemek ve koruma altına almakla başlar. Bu materyaller dergi, gazete kupürleri, fotoğraflar, video kayıtları, sergi katalogları, davetiyeler, kurumsal veya sanatçılara ilişkin yazışmalar ve 1980–1990 arası süreçteki güncel sanat hareketliliğine dair medya organları tarafından kaydı yapılmış Çin Güncel Sanatına ilişkin belgeler. Tüm bu belgeler Hong Kong AAA merkezinde, ünlü sanatçılar küratörler akademisyenler ve sanat tarihçilerinin katkılarıyla kişisel ve kurumsal arşivlerinden taranmış yüzlerce metin ve dijital dökümü yapılan 70bini aşkın (ses, fotoğraf, hareketli görüntü, v.d) verinin biraraya getirilmiştir.

248 Sözü geçen etkinlik hakkında bilgi edinmek için: <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx>

249 bkz: <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx>

2- Mevcut malzeme ile yetinmeyen AAA toparlanmış veri üzerine geriye doğru bir bakış ve yeniden bir bilgi üretimini amaçlamıştır.1980'li yılların Çin Güncel Sanatına ilişkin, sanatçılar, eleştirmenler ve küratörleri kapsayan 75 önemli figür ile yeniden bir araya gelen AAA yaptığı mülakat ve söyleşiler ile bu süreç üzerine derinlemesine incelemeler yapmıştır. Bu görüşmelerin kaydını tutup belgelere yönelik arşiv zeminini de genişleten AAA tüm bu kayıtların editöryel müdahale görmemiş tasnif edilmemiş sürümlerini ise projenin web sitesinden yayınlamıştır.

3- AAA - 'Jean-Paul Sartre'dan TeresaTeng'e: 80'lerde Kanton Güncel Sanatı' (From Jean Paul Sartre to Teresa Teng: Cantonese Contemporary Art in the 1980's) başlığını taşıyan bir belgesel film oluşturdu. 80'li yıllarda Güney Çin merkezli (Guangdong) deneysel sanat üretimini tartışmaya açan 50 dakikalık bir belgesel film olan bu çalışma konuyla ilgili 14 uzman kişi ile yapılan video görüşmelerin montajlanması ile oluşturulmuştur. Belgeselin içerisinde fikirlerine yer verilen uzman ve tanık kişiler 50 dakikalık bu bütün içerisinde duruma ilişkin özgün bir bilgi ve doğru bir perspektif yakalamamızı sağlamaktalar.²⁵⁰

4- Son olarak proje için toplanan tüm bu önemli malzeme, iki dilde hizmet veren (İngilizce / Çince) kapsamlı bir web sitesi dahilinde izlenime açık hale getirilmiştir. Adı geçen sanatçılar, düşünürler ve kurumlara ilişkin referanslar ve bu alandaki diğer kaynaklara bağlantıları içeren site tam anlamıyla bir dönem haritası oluşturmuştur. Burada amaçlanan şey Çin sanat tarihinin bu yaratıcı dönemine odaklanan, küresel bir ağı tarihsel referanslardan bu günün üretimlerine doğru, kamuya açık bir kaynak olarak sunabilmektir.

250 Çalışmaya ilişkin künye bilgileri: (-)From Jean Paul Sartre to Teresa Teng: Cantonese Contemporary Art in the 1980s Süre: 50 dakika, 2010, Prodüksiyon: Asia Art Archive, Yönetmen: Jane DeBevoise, Claire Hsu, Phoebe Wong, Anthony Yung, Katılımcılar:Chen Shaoxiong, Chen Tong, Deng Jianjin, Feng Yuan, Hou Hanru, Huang Xiaopeng, Li Zhengtian, Lin Yilin, Shao Hong, Wang Du, Wang Huangsheng, Xu Tan, Yang Jiechang, Yang Xiaoyan, Araştırma Ekibi: Natalie Cheung, Megan Connolly, Jane DeBevoise, Silas Fong, Carol Lu, Doris Wong, Phoebe Wong, Anthony Yung, Filming and Post Production: Siren Films

Yıllar içinde, AAA çeşitli lokal ve Uluslararası organizasyonlar, kuruluşlarla beraber atölye çalışmaları, workshoplar konferanslar ve sempozyumlar gerçekleştirmiştir. Bu organizasyon ve kurumlar içerisinde The Hong Kong Arts Centre (Hong Kong), Art School (Hong Kong), The Substation (Singapore), Chinese University (Hong Kong), Para-Site Art Space (Hong Kong), The Museum of Modern Art (New York), Guggenheim (New York). The Queensland Art Gallery (Brisbane), Vitamin Creative Space (Guangzhou), IVAA (Indonesia), Institute of contemporary Art (Singapore), and A Little Blah Blah (Ho Chi Minh City) Yer almaktadır.

AAA geçerli hedeflerinden biri arşive ilişkin bilgi paylaşımını kolaylaştırmak ve bu sınırlı kaynakların en iyi şekilde kullanımını sağlayacak şekilde AAA gibi düşünen ve bölgedeki kuruluşlar arasında resmi bir ağ oluşturmaktır.

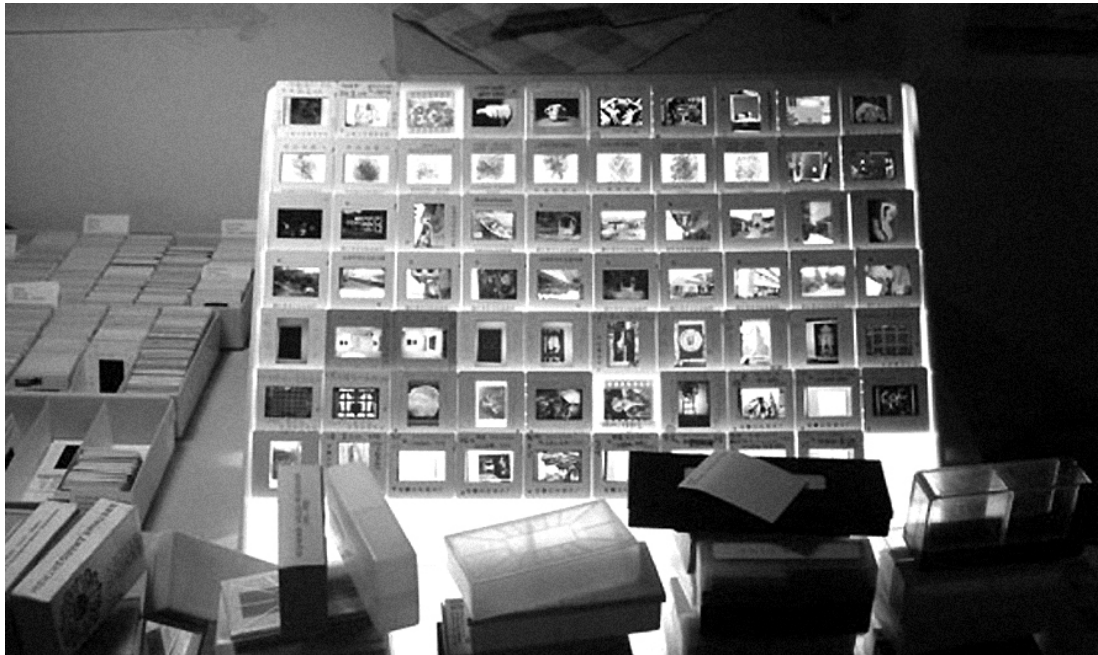


AAAIO
BEYOND
ARCHIVE

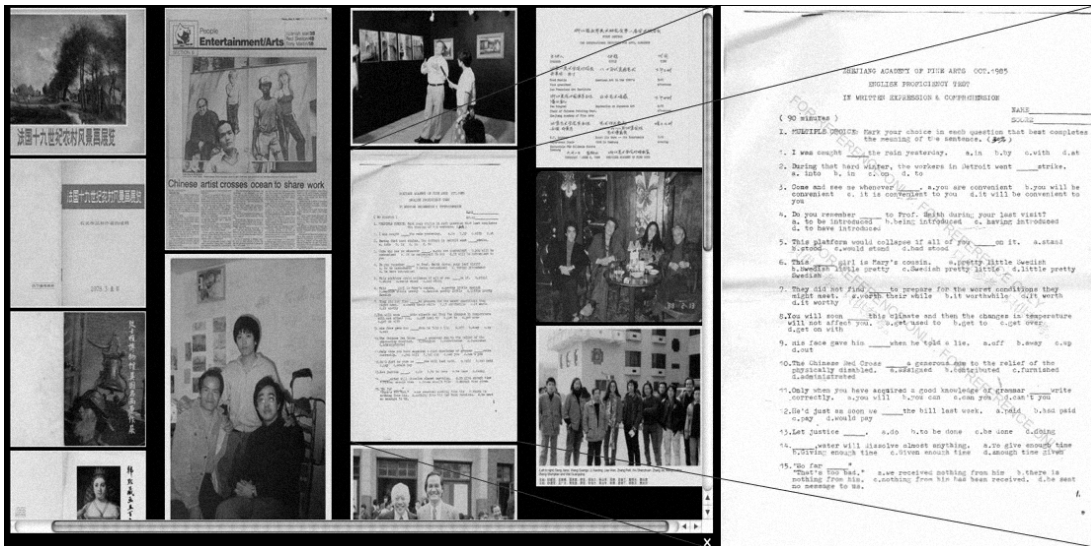
Resim 34: Asya Sanat Arşivi, Logo, <http://www.aaa.org.hk/home.aspx>



Resim 35: Asya Sanat Arşivi, iç mekan görüntüsü, Hong Kong,
http://www.artandeducation.net/author/asia_art_archive/



Resim 36: AAA' nın, "Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990" projesi için arşiv taramalarının yapılmasına ilişkin görsel <http://www.e-flux.com/shows/view/8528>



Resim 37: AAA' nın, "Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990" projesi için gerçekleştirilen Dijital Arşiv Aktarım Süreci, <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx>

SONUÇ

Umberto Eco, '*Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın*²⁵¹' adı ile Türkçeye çevrilmiş son çalışmasında, J.C. Carriere ile kitapların geleceği hakkında uzunca bir söyleşiye girişmektedir. Eco, bu görüşmesinde; sanal kitabın varlığını ve bu tür kitapları okumamız adına geliştirilmiş taşınabilir cihazların, kalıcılık ile olan problemini tartışmaya açar ve bilginin, nesnel verinin aniden bir anda yok olup yok olmayacağına dair paranoyaların üzerine odaklanır.²⁵² Yazar, bir bakıma bu endişelerinde haklıdır. Kitap ve bilginin nesnelleşmiş hali her zaman için önemli bir durumdur. Ancak tarih basılabilmiş kitapların ışığında şekillenmiş bir gerçeklik alanı olarak görülürse bu da yanlış anlamalara ve yorumlamalarda tıkanmaya yol açabilir.

Günümüzde internet ağlarının ve bilginin çoğaltılabilirliği bir anda herkese ulaşılabilirliği bu nesnel değerlerin ötesinde başka bir durumu gündeme getirir. Bu sesini duyurma, uzak bölgelere ulaşma ve yerelden küresele her köşeye tek bir hamle ile ulaşılma özgürlüğünü. Bunun önemi nesne üretecek -baskı yapabilecek, orijinal dokümanı koruyacak mekanlara sahip olabilen, kısacası bunun maddi yükümlülüklerini üstlenebilecek olan kurum, şehir, devlet veya kültürde çok fazla olmayabilir. Bu durum, fakir ve zor bölgelerde kapital açıdan yüksek bir güce ulaşmayan, ancak pedagojik anlamda ve düşünce pratiği anlamında ileri düzeyde olan ülke ve kültürlerde günümüz açısından son derece önemli bir sahayı teşkil eder. Bu saha belki 500 yıllık bir eseri dijital olarak uyarlamak hafızada tutmak adına problemlili gözükebilir. Ancak bugüne ait, bu zemini kullanan ağlar üzerinde kendi özgürlüğünü kuran kimi yapılar (yayımlar, görüntüler, sergilemeler) üretimler söz konusu olduğunda büyük önem taşımaktadır. Kitap basamamış, müze kuramamış, kütüphanete sahip olamayan her tür bilgi üreticisi, bu zemin sayesinde sahip olduğu o veriyi paylaşabilme, gösterebilme, tartışabilme hakkını artık ele geçirmiştir.

251 Umberto Eco, J. C. Carriere, **Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın**, Çev: Sosi Dolanoğlu, Can Yay., İstanbul, 2010, 276 S.

252 Umberto Eco ile **Gutenberg'e Dönüş**, Der: Siren Edemen, BiR+BiR, Süreli yayın., Ezgi Matb., İstanbul, Ağustos, 2010, n. 5, s. 54 - 57

“Red Thread”²⁵³ örneğindeki gibi, önemli sanat kuramcılarının metinlerine yer veren, internet üzerinden paylaşılan “e-dergiler”i, CastYourArt gibi broadcast yayınları ile sanat dünyasında ne olup ne bittiğini evimizden takip etmemizi sağlayan ücretsiz internet siteleri, Anton Vidokle'un öncülüğünde kurulan geçiçi yapı ile alternatif bir okul modeli gündeme getiren ve şimdilerde ise internet arşivi olarak hizmet vermek 'UnitedNationsplaza', bu yönde önemli örnekler olarak karşımıza çıkar. Wikileaks'in Julien Assange ile Amerikalı bir asker olan Bradley Manning'in bilgi paylaşımları sayesinde gizli kalan siyasal bazı parçaların ortaya serilişi ile tüm dünya siyasetinin yeniden yazılmasına dair bir fişek ateşlediği bir süreçte; bütün bu girişimler, önemli birer güç odağı haline gelerek, bakış açılarımızı değiştirirler. Bu tür bağımsız kanallardan üretilen ve paylaşılan bilginin, serbestçe dolaşıma girmesi, kaydının tutulmasına ilişkin tüm bu süreç; bizi dayatmacı ve merkezleştirilmiş bir sanat ve kültür tarihinin boyunduruğundan kurtarmaya yetebilir mi? Bu hala tartışılır bir konu, ancak yine de tüm bu olanlar umut vericidir.

Godard'ın herkesin artık “Auteur”²⁵⁴ olduğunu anlattığı bir roportajı²⁵⁵ bizi biriktirme ve görüntüler arası ilişki kurma girişimlerinin artık her insanın zaten ister istemez, ellerindeki dijital cihazlar ile gerçekleştirildiği, görüşü üzerine odaklar. Bu artık yadsınamaz bir gerçeklik alanıdır. Artık herkesi kapsayan bir olgu olarak, dijital veri ve o verilere dair tasnif sorunu ile karşı karşıyayız. Günümüzün teknolojileri ile bilgi akış hızı sayesinde hayatın değişim hızı artmış ve bunların bellekte biriktirilme, tasniflenme gibi süreçleri kapsayan arşivin, gücü, alanı dönüşüme uğramıştır. Bu çağ

253 **Red Thread** bir elektronik dergidir. www.red-thread.org adlı internet sitesi üzerinden yayın yapmaktadır. “*RED THREAD, Balkanlar, orta doğu, Kafkasya, Kuzey Afrika ve ötesinden sanatçılar, küratörler, teorisyenler, sosyal bilimciler ve kültür alanlarında faaliyet gösteren kişiler arası bilgi paylaşımını ve işbirliğini sağlayacak bir platform olarak tasarlandı.*” Sorumlu Editörler: WHW/What, How & for Whom kolektifi üyeleri: Ivet Curlün, Ana Devic, Natasa Ilic, Sabina Sabolovic

254 **Auteur** kelimesi Fransızcadan gelir. Türkçe anlam olarak 'auteur': yapan, yapıcı, yaratıcı, yazar gibi anlamları barındırmaktadır. <http://nedir.dictionarist.com/auteur>

255 “*Godard'ın 'Burjuva kapitalist telif kavramına' her zaman karşı olduğunu belirttiği röportajda yönetmenin, 'Sosyalizm'in tamamını, gösterime girmeden bir gün önce Youtube'a koyduğu da hatırlatılmıştır.*” Godard'ın söz konusu röportajına ilişkin haber için bkz:

Guardian'a konuşan Yeni Dalga'nın öncüsü 'Biz kendimizi auteur sanıyorduk. Cep telefonlarıyla falan artık herkes auteur' dedi, Radikal Hayat, 15/07/2011
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&VersionID=83003&Date=15.07.2011&ArticleID=1056323>

verinin çabucak ve fazlasıyla depolanabildiği, stokların, kotaların giderek genişlediği bir havuza işaret etmektedir. Bu da bir bakıma yeni bir arşiv düzenine yönelmemize neden olacaktır. Belki böylesi bir süreçte birikmiş ve tasnif edilmiş milyonlarca gereksiz veriye sahip olacağız. Günümüz arşivcisi için bulma saklama ve biriktirmek eskisinden daha kolay. Ancak iş kategoriler ve gruplar oluşturma kısmına gelince, eskisinden daha çok emek ve zihin pratiği gerektireceği kesin. Bütün bunların sonucunda dönemsel vurgu yine Godard' ın ve Bourriaud' un sözünü ettiği “seçicilik”(editörlük) sıfatı üzerine kayıyor. Seçicilik halesini kuşanmış bu yeni editörlerin, kurumsal iktidarların resmi arşiv ve kayıt sistemlerine, özgürleştirilmiş yeni bir ağ sisteminden güç alarak alternatifler geliştirmeleri, bağımsız bölgelerden seslerini duyurmaları oldukça önemlidir. Bu çabalar ışığında genişleyen yeni kartografik alanın, haritasında yeni keşfedilmiş alanların tasnifi üzerinde çalışmalar üretenlerde sözü edilen yeni kuşak editörler olacaktır. Tüm bu girişimler, bu yeni emek alanı, hepimiz için önemli bir fırsattır. Belki de tam da bu sebeple sanat adına daha açık ve kolektif bir belleğin üretilmesinin tanığı olma şansına sahibiz. Ya da istersek bu yeni kolektif üretim sahasına eklenilebilir, bu yeni tarihin yazımına katılabiliriz. Seçim artık bize kalmış.

KAYNAKÇA:

KİTAPLAR:

BEUYS, Joseph, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer ve Enzo Cucchi, **Bir Katedral İnşa Etmek**, Çev: Ahmet Cemal, Sel Yayınevi, İstanbul, 2005

BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksüyon / Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, Çev: Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, 2004, 148 S.

BRAUDEL, Fernand, **L'histoire, mesure du monde**, Les Ecris de Fernand Braudel, Paris 1997

COLOMINA, Beatriz, **Mahremiyet ve Kamusalılık**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul 2011,379 S.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Genç Ressamlarımız**, 10'lar gurubu yayını, Tan Matbaası, İstanbul, 1950

FOSTER, Hal, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, 2004, 200 S.

FOUCAULT, Michel, **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Veli Urhan, Birey Yayınları, 1999, 270 S.

FOUCAULT, Michel, **Kelimeler ve şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 539 S.

Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Çev: Veli Urhan, Paradigma, İstanbul, 2002, 232 S.

HIMANEN, Pekka, **Hacker Etiği**, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 192 S.

İkinci Sergi Kitap 1 / 2, Metinler: Emre Baykal, Editör: İlkay Baliç, İstanbul, 2010, 176 S.

İkinci Sergi Kitap 2 / 2, Editör: İlkay Baliç, İstanbul, 2010, 400 S.

Mind the Map! History is not given, A critical anthology based on the symposium, Edited by Marina Grzanic, Günther Heeg and Veronika Darian, Revolver, Slovenia 2006, 290 S.

MORETTI, Franco, **Bir Edebi Teoriye Soyut Modeller Grafikler, Haritalar, Ağaçlar**, Çev.: Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora Yayınları, İstanbul, 2006, 132 S.

Müze ve Eleştirel Düşünce, Editör: Ali Artun, Çev: Renan Akman, Esin Soğancılar, Tanıl Bora, Elçin Gen, Ufuk Kılıç, Kemal Atakay, İletişim Yayınları, 2006, 324 S.

Sanatçı Müzeleri, Editör: Ali Artun, Çev: Elçin Gen, Ali Berktay, Engin Yılmaz, İletişim Yayınları, 2005, 256 S.

STADLER, Felix, **Open Cultures and Nature of Networks**, kuda.read/the Notebook, Futura Publikacije, Revolver- Archiv für Aktuelle Kunst, Novi Sad, Sarajevo, 2005, 182 S.

WALIA, Shelley, **Edward Said ve Tarih Yazımı**, Çev: Gürol Koca, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, 104 S.

VADÊN, Tere, Mika Hannula, **Rock the Boat / Localized Ethics, the Stiuated Self and Particularism in Contemporary Art**, Salon Verlag, Germany, 2003, 174 S

MAKALELER:

ADORNO, Theodor W., **Valery, Proust ve Müze**, Çev: Tanıl Bora, “Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 2”, Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, syf: 185-201

AKAY, Ali, **Şimdiki zamanın “şimdiki-geçmiş” var mıdır?**, Tüyleri benzer olan kuşlar beraber gezerler, Akbank Sanat, İrwin sergisi kataloğu, Aralık 2006

ALDAN, Mehmet , **Türkiye'de Arşiv Sorunu**, Amme İdaresi Dergileri, Yıl:9, S: 3

ANTMEN, Ahu, Sanatçının Atölyesinden Küratörün Atölyesine,Radikal Gazetesi, 4 Nisan 2007, kültür sanat sayfasında çıkan yazı, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=217382>

ARNHEİM, Rudolf, **The power of the center. A study of composition in the visual arts.**, Berkeley and Los Angeles, 1988

ARIKAN, Burak, Sanat Ürünüde Nesneden Sisteme Geçiş, <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>

ARIKAN, Burak, **Katalog, 2009, Banu Cennetoğlu**, <http://dugumkume.org/katalog-2009-banu-cennetoglu/>

BAYKAL, Emre, **“Mücadele için Alan, Emre Baykal”**, İkinci Sergi Kitap 1 / 2, Metinler: Emre Baykal, Editör: İlkay Baliç, Arter, İstanbul, 2010

CASTELLS, Manuel, **The Information City, the New Economy and the Network Society**, In People, Cities and the New Information Economy, Ed: Antti Kasvio, Helsinki, 2001

DELEUZE, Gilles, **Yeni Bir Arşivci, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, Der: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, syf:139-160

DERRIDA, Jacques, **Archive Fever: A Freudian Impression** Chicago & London: University of Chicago Press 1996

DRESSLER, Iris, **Postkapital. Arşiv 1989-2001**. Lapses/*3. Ed. Başak Şenova, Çev: Nuşin Odelli, IKSV, Ofset Yapımevi, İstanbul, Nisan 2009, syf:135

DUNCAN, Carol ve Alan Wallach, **Evrensel Müze**, Çev: Renan Akman, "Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 2", Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006

ERSOY, Özge, Boynumuz Kıldan İnce, Radikal 2, 17 Mayıs.2009 tarihli baskısı, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspxaType=RadikalDetayV3&ArticleID=936501&Date=29.05.2011&CategoryID=42>

GILLICK Liam, **The Fourth Way, Special issue: The Future of Art Education**, Art Monthly, October 2008, <http://www.sulki-min.com/wp/?p=3869>

GRZINIC, Marina, **Sentez-retro avangarde ya da post sosyalizmin haritasını çıkarmak**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, IRWIN 20.yıl özel sayısı, 2003, s:7

HAACKE, Hans, **Sergilenmeye Uygun Sanat**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2005

HAACKE, Hans, **Müzeler-Bilinç Yöneticileri**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2005

HANNULA, Mika, **Bizzat Kendim Ben Şebeke Toplumu ve Kimlik Sorunu**, Çev: Rahmi Ögdül, art-ist güncel sanat seçkisi, İstanbul, yıl: 2003, sayı: 6

HAMMERSLEY, Ben, **Audible Revolution**, <http://www.guardian.co.uk/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>

İŞİKÖZLÜ, Fazıl, **28-31 Mayıs 1962 tarihinde Madrid'te toplanan VII. Uluslararası Arşiv Yuvarlak Masa Konferansı Hakkında Rapor**, Başbakanlık Matbaası, 1962

İNCE, H. Ayça, **BAS**, İnsiyatifler Dosyası, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, 2006, sayı:05

JAMESON, Fredric, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Postmodernizm, Der: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, syf: 109

KAPLAN, Janet, **Flirtations with evidence: the factual and the spurious consort in the works of The Atlas Group/Walid Raad.**, Art in America, October, 2004

KILIÇ, Gülşah, **Gören Göz Geleneğin Organıdır**, Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, Yıl:3, Sayı:5, İstanbul, Kasım 2006

MURATOĞLU, Erhan, **Lapses/*1**, Editör: Başak Şenova-Jalal Toufic, 3 cilt, Ofset Yapımevi, İstanbul, Nisan 2009

NALÇAOĞLU, Halil, **Arşivsellik Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet**, 2009, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf

POZMIAN, Krzysztof, **L'histoire des structures**, ed. Jacques Le Golf, Roger Chartier, Jacques Revel, La nouvelle histoire, Paris, 1978, s. 115-116

PUTNAM, James, **Kutuyu Aç**, Çev: Elçin Gen, Sanatçı Müzeleri, Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

RATTEMEYER, Christian **Picturing the Politics of Memory**, www.culturbase.net

RUKANCI, Fatih ve Hasan Koç, **Arşivcilikte Genel Tasnif Sistemi ve Bileşenleri**, Bilgi Dünyası, sayı:11,2010

RUSSO, Francois, **Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, syf: 21

ŞENOVA, Başak, **Lapses/*1**, Ed: Başak Şenova-Jalal Toufic, 3 cilt, Ofset Yapımevi, İstanbul, Nisan 2009

SUEMATSU, Dyske, **Paradox of Political Art**, White Papers, 2004, http://www.dyske.com/index.php?view_id=816

TÜRKOĞLU, Tanol, **Dijital Teknoloji ve Kitap**, Ooof Off Line Köşesi, Cumhuriyet Bilim Teknoloji, Sayı:1232,, 29. 10.2010, <http://ooofoffline.blogspot.com/2010/11/dijital-teknoloji-ve-kitap.html>

TÜZÜNOĞLU, Azra, **Açık Kütüphane**, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, İstanbul, 2007, Yıl:4, Sayı: 6

WALLIS, Brain, **Hans Haacke**, Çev: Engin Yılmaz, Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2005

WIELE, Jozef Van de, **Michel Foucault'da Tarih: Arkeolojinin Anlamı**, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, Der: Veli Urhan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, syf: 187

YAZICI, Didem, Dijital Sanatlar Sosyal İçerik ve 'Post Kapital', 2010,
<http://www.didem-yazici.org/?p=73>

YAZICI, Didem, Balat'tan internetin içine seyahat, Radikal Gazetesi, Kültür Sanat ,
28 Nisan 2010 tarihli baskısı, <http://www.radikal.com.tr/Default.aspxaType=HaberYazdir&ArticleID=993852>

YIAKOUMAKI, Nayia, In an Archive Fever, April 2002,
http://www.artomma.org/NEW/issue10/text/theory/10_In%20an%20Archive%20Fever%20by%20N%20Yiakoumaki.htm

RÖPORTAJLAR:

ECO, Umberto, **Gutenberge Dönüş**, BiR+BiR, Süreli yayın, Der: Siren Edemen,
Ezgi Matbaacılık, İstanbul,, Ağustos, 2010, s:5, syf: 54-57

OBRIST, Hans Ulrich, **Obrist in conversation with Hamlet Hovsepian**, Res art
world / word art, artmagazine, no:6, november 2010, syf:

ŞENOVA, Başak, .-_-., **Başka bir dünyanın mümkünlüğüne inanan çokluk**, İkinci
Sergi Kitap 2/2,Arter, İstanbul, 2011

TEMÜR Başak Doğa, Burak Arıkan- **Bir ağın yapısına ve dinamiklerine bakarsak içgörü geliştirmek olası bir geleceği değiştirebilir**, İkinci Sergi
Kitap 2/2,Arter, İstanbul, 2011

REFERANS VERİLEN İNTERNET SİTELERİ:

KURUMLAR, ORGANİZASYONLAR, SANATÇILAR:

Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi, 2011

<http://www.acikogretim.net/acikogretim.htm>

“aaaarg.org” (2010 Mayıs itibariyle içeriği silinmiştir.), <http://www.aaaarg.org/>

“aaaaarg.org” 2011, <http://aaaaarg.org/login>

Art Asia Archive, 2011,. http://www.aaa.org.hk/about_front.aspx

Av-Arkki, 2011, <http://www.av-arkki.fi/web/index.php>

Bureau des Videos, 2011, <http://www.bureaudesvideos.com/>

BAS bağımsız sanatçı kitapları arşivi, 2011, <http://www.b-a-s.info>

Cast Your Art, 2011, <http://www.castyourart.com/en/about-castyourart/profile/>

East Art Map, 2011, <http://www.eastartmap.com>

Martha Rosler, 2011, <http://www.martharosler.net/>

Martha Rosler Kütüphanesi, 2011,

<http://www.e-flux.com/app/webroot/projects/library/>

Nanomuseum, <http://collectingstorytellingeng.tumblr.com/#1269254723>

Postcapital Archive, 2011, <http://www.postcapital.org>

Red Thread Magazine, 2011, <http://www.red-thread.org>

Superpool, 2011, <http://www.superpool.org/>

Unitednationplaza, 2011, <http://www.unitednationsplaza.org/>

Wikipedia, 2011, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>

Wikileaks, 2011, <http://www.wikileaks.org/>

XS4ALL Foundation, 2011, <http://www.xs4all.net>

SERGİLER:

Materials for the Future: Documenting Contemporary Chinese Art From 1980-1990, 2011, <http://www.china1980s.org/en/Default.aspx>

Fahrelnissa ile Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak, İstanbul Modern Sergisi, 2011
http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

Picasso İstanbul'da, Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi Sergisi, 2011
<http://muze.sabanciuniv.edu/sayfa/picasso-istanbulda>

ÖZGEÇMİŞLER:

Nayia Yiakoumaki , 2011, <http://www.gold.ac.uk/art/research/student/ny/01/>

Walid Raad, 2011, <http://www.boltartarsiv.net/boynum-kildan-ince-motorlar-guncel-sanatta-belgesel-pratikleri/>

TANIMLAR:

Arkhe, 2011, bkz:http://www.felsefe.gen.tr/arkhe_nedir_ne_demektir.asp

P2p (Peer to peer),2011, <http://www.turkcebilgi.com/peer-to-peer/ansiklopedi>

TANITIMLAR, HABERLER:

AVAN, Deniz, **Çinli Sanatçı ve Aktivist Ai Weiwei Serbest**, 23 Haziran 2011,
<http://bianet.org/bianet/dunya/130968-cinli-sanatci-ve-aktivist-ai-weiwei-serbest>

Hans Ulrich Obrist: Interviews, Volume 2, 2011

<http://www.artbook.com/9788881587315.html>

Hans Ulrich Obrist Conversation Series, 2011,

<http://www.artbook.com/huoconv.html>

New Oxford American Dictionary, "Podcast" is the Word of the Year, 2011

http://www.oup.com/us/brochure/NOAD_podcast/?view=usa

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Borga Kantürk
Doğum yeri ve yılı: İzmir, 09.07.1978
Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Lisans: 1999, Dokuz Eylül Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Lise: 1993, Karşıyaka Gazi Lisesi
İş tecrübesi: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

2009, La Friche, Sextant Et Plus, 2 aylık sanatçı bursu (temmuz, ağustos),
Marsilya, Fransa
2005, HIAP (Helsinki International Artist-in-Residence Programme),
3 aylık sanatçı bursu (haziran-ağustos) Helsinki, Finlandiya
2001, 62. Devlet Resim ve Heykel Müzesi Yarışmalı Sergisi, Resim Dalı
Başarı Ödülü, Ankara

Yayımları:

- 2010, **Beklenen Şarkı, Aynı Nakarat; İzmir Güncel Sanat Hareketleri Üzerine Detaylı Bir İnceleme**, Sessizlik ve Fırtına, Port İzmir 2. sergi kitabı için metin, s. 38 - 51
- 2010, **Hocaya inanmıyorsan, Terziye inan! Terzi Strapinski ile Hoca Nasrettin'in başına gelenler**, Doğan Doğan için metin, Personas, Sergi Kataloğu, Dirimart,
- 2009, **Fulya Erdemci ile söyleşi; SKOR ve Kamusal Sanat**, Res, Art World / World Art magazine, n. 3, s. 106 - 114
- 2008, **Kullanma Kılavuzu Hakkında: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006**, Res, Art World / World Art magazine, n. 2, s. 108 - 111
- 2008, **Yarasanın Gölgesinde**, Halil Vurucuoğlu için metin, Bambu, Sergi Kataloğu, Dirimart, s. 25 - 28
- 2007, **Gözden Uzak, Gönülden Irak, Gecesi Gündüzüne Karışanlar**, İmkansız Değil, Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik, 10. İstanbul Bienali Sergi Kitabı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 466 - 469
- 2007, **Almanya' da bir sanatçı: Avni Koyun ile söyleşi**, Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat dergisi, n.104, s. 181 - 193
- 2002, **Mukavva duvarlar arasında, iç sıkıntısına merhaba**, Agora, Sanat ve kültür dergisi, n. 29, s. 44, 45

