

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÜRETİCİ SÜRECİN KANITI OLARAK SANATÇI ARŞİVİ:
HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN ARŞİVİ'NİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SEZİN ROMİ**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

HAZİRAN 2012

**ÜRETİCİ SÜRECİN KANITI OLARAK SANATÇI ARŞİVİ:
HÜSEYİN BAHİRİ ALPTEKİN ARŞİVİ'NİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sezin ROMİ
(402081004)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Dr. Deniz ÇALIŞIR PENÇE

HAZİRAN 2012

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402081004 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Sezin ROMİ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“ÜRETİCİ SÜRECİN KANITI OLARAK SANATÇI ARŞİVİ: HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN ARŞİVİ'NİN DEĞERLENDİRİLMESİ”** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Öğr. Gör. Dr. Deniz ÇALIŞIR PENÇE**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep KUBAN
İstanbul Teknik Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Deniz ÇALIŞIR PENÇE
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **12 HAZİRAN 2012**
Savunma Tarihi : **29 HAZİRAN 2012**

ÖNSÖZ

Tez yazma sürecinin başından sonuna kadar her türlü sorularımı yanıtlayan, destek veren ve sabırla beni takip eden tez danışmanım Öğr. Gör. Dr. Deniz Çalışır Pençe'ye teşekkür ederim.

Yüksek lisans öğrenimim boyunca desteğini esirgemeyen, tez konusu seçimimden, araştırma sürecine kadar her türlü soruma vakit ayıran ve önerdiği, ulaşmamı sağladığı kaynaklarla araştırma sürecime katkıda bulunan SALT Araştırma ve Programlar direktörü Vasıf Kortun'a teşekkür ederim.

Hüseyin B. Alptekin arşiv projesi boyunca beraber çalıştığım arkadaşlarım Güneş Forta, Boysan Yakar ve Hüseyin B. Alptekin'in eşi Camila Rocha'ya vakit ayırarak sorularımı yanıtladıkları ve tezime katkıda bulundukları için teşekkür ederim. Ayrıca, bir dönem beraber çalıştığımız ve geçmişe dönük yazışmaları benimle paylaşarak destek olan ve sorularımı yanıtlayan arkadaşım Mehtap Öztürk'e desteği için teşekkür ederim.

Tez araştırma ve yazma sürecinde fikirlerini benimle paylaşan, hep yanımda olan arkadaşlarım İz Öztat'a ve Aslı Üner'e, Ayşe Köklü'ye teşekkür ederim.

Tate Britain Arşivi'nden Adrian Glew'e; Henry Moore Institute'den Claire Sawyer'e; The Portable John Latham kitabının editörlerinden Antony Hudek'e; Naum Gabo projesi ile ilgili sorularımı yanıtlayan Andrea Zierer'e araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için teşekkür ederim.

Haziran 2012

Sezin Romi

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	17
1.1 Tezin Amacı	17
1.2 Literatür Araştırması	17
1.3 Hipotez	18
2. SANATÇI ARŞİVLERİ	19
2.1 İlya Kabakov	20
2.2 David Batchelor.....	24
2.3 Gilbert & George.....	26
2.4 Christian Boltanski	29
2.5 Andy Warhol	30
3. SANATÇININ VEFATINDAN SONRA ARŞİVİNİN DÜZENLENMESİ....	35
3.1 Naum Gabo Arşivi	37
3.2 Helen Chadwick Arşivi	42
3.3 Prunella Clough Arşivi.....	5059
3.4 John Latham Arşivi	59
4. HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN ARŞİVİ	65
4.1 Proje Süreci	65
4.2 Üretici Sürecin Kanıtı Olarak Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi.....	76
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	109
KAYNAKLAR	113
EKLER.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	131

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Ilya Kabakov, “Sixteen Ropes”	20
Şekil 2.2: Ilya Kabakov, “The Man Who Never Threw Anything Away”	23
Şekil 2.3: Andy Warhol, “Time Capsules”	31
Şekil 2.4: Andy Warhol, “Time Capsules”	31
Şekil 3.1: Henry Moore Institute’de düzenlenen My Personal Museum: Ego Geometria Sum Sergisi, 2004 (Leeds & Museums Galleries / Henry Moore Institute Arşivi).	44
Şekil 3.2: Henry Moore Institute’de düzenlenen My Personal Museum: Ego Geometria Sum Sergisi, 2004 / Leeds & Museums Galleries (Henry Moore Institute Arşivi).	44
Şekil 3.3: Aldeburgh Plajı, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	53
Şekil 3.4: Yığınlardan örnek, fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	53
Şekil 3.5: Yığınlardan örnek, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	54
Şekil 3.6: Endüstriyel bölgeden bir görünüm, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	54
Şekil 3.7: Kartpostal (Tate Arşivi).	55
Şekil 3.8: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	55
Şekil 3.9: Prunella Clough’nun Defteri (Tate Arşivi).	56
Şekil 3.10: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	57
Şekil 3.11: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).	57
Şekil 3.12: Prunella Clough tarafından üzerinde yeniden çalışılan kartpostal (Tate Arşivi).	58
Şekil 3.13: Prunella Clough stüdyosunda çalışırken (Tate Arşivi).	58
Şekil 3.14: Clough’un referans olarak kullandığı renk üzerine notlar (Tate Arşivi).	59
Şekil 3.15: Flat Time House, Londra.	60
Şekil 3.16: John Latham: Anarchive sergisi, Whitechapel, Londra, 2009.	64
Şekil 3.17: John Latham: Anarchive sergisi, Whitechapel, Londra, 2009.	64
Şekil 4.1: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesi, evindeki düzen (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	67
Şekil 4.2: Arşiv tasnif edilirken, 2008.	68
Şekil 4.3: Arşiv çalışmasından görünüm, 2010.	71
Şekil 4.4: Arşiv tasnifi, 2010.	71
Şekil 4.5: Hüseyin Bahri Alptekin Kitaplığı, SALT Galata (Camila Rocha Seçkisiyle).	75
Şekil 4.6: J&B, Joseph Beuys’un anısına, 1987 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	78
Şekil 4.7: J&B etiketi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	78
Şekil 4.8: Beuys üzerine notlar (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	78
Şekil 4.9: Etiket (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	79
Şekil 4.10: Kolaj (SALT Araştırma / Betim Balaman Koleksiyonu).	79
Şekil 4.11: Heteretopya, Play Van Abbe Sergisi, 2009 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	79
Şekil 4.12: Catching Up, Avustralya, 2005 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	81

Şekil 4.13: Arşivden projeye ait izler (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	82
Şekil 4.14: Popüler Mitler ve Simge Dolaşımı, Ankara, 1992 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	82
Şekil 4.15: Camel Sigaraları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).83	
Şekil 4.16: Karakum, Desert In the Bath sergisi, 1995, (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	83
Şekil 4.17: Jilet imajları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	83
Şekil 4.18: Hüseyin B. Alptekin & Michael Morris, Hiyerarşi, Ankara, 1991 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	84
Şekil 4.19: Tezgah Hakkı (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi)...	84
Şekil 4.20: Soap & Coal, Pop Icon sergisi, 1995 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	85
Şekil 4.21: S/Z, Anı Bellek I, Taksim Sanat Galerisi, 1991 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	86
Şekil 4.22: Gummibaren, Karamustafa Import Export, Avusturya, 1997 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	86
Şekil 4.23: Capacity, 24. Sao Paolo Bienali, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	88
Şekil 4.24: Boredom, Living Room, İstanbul, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	89
Şekil 4.25: Hüseyin Bahri Alptekin kitaplığından Derrida'nın De l'Hospitalité isimli kitabı.....	90
Şekil 4.26: Arşivden otellere ait çeşitli malzemeler (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	90
Şekil 4.27: Otel tabelalarına ait çizim (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	91
Şekil 4.28: Otel tabelalarına ait çizim (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	91
Şekil 4.29: Otel tabelalarının yer aldığı doküman (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	92
Şekil 4.30: Otel menüsü (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	92
Şekil 4.31: "Incident-s", Ipanema (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	93
Şekil 4.32: "Incident-s" Cihangir ve Bombay, Venedik Bienali, 2007 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	93
Şekil 4.33: Incident-s Kosova (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).94	
Şekil 4.34: Turk Truck çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).95	
Şekil 4.35: Turk Truck notları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	95
Şekil 4.36: Hüseyin Bahri Alptekin, Desert in the Bath sergisinden, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	96
Şekil 4.37: Küre (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	96
Şekil 4.38: Celebrity, Azınlıklar Sergisi, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	97
Şekil 4.39: Cyprus Ikona ve Celebrity'de kullanılan pullar (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	97
Şekil 4.40: Artist in Summer Depression, Azınlıklar Sergisi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	97

Şekil 4.41: Cyprus Ikona, Azınlıklar Sergisi, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	98
Şekil 4.42: Artist in Summer Depression yerleştirmesinde kullanılan mumlar ve çiçek (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	98
Şekil 4.43: Deprosyandaki Sanatçı, Habitat II, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).....	98
Şekil 4.44: Divan çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi). ...	99
Şekil 4.45: Global Depression & Donald Duck Syndrome (Hüseyin B. Alptekin& Arhan Kayar, performans), Asos, 1997 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	99
Şekil 4.46: Winter Depression, Galeri Nev, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	100
Şekil 4.47: Diagnosis Divan, Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi, 1995 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	100
Şekil 4.48: Sargı bezi ve bayrak, SALT Araştırma (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	101
Şekil 4.49: Divan üzerinde Viagra çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	101
Şekil 4.50: Kriz Viva Vaia kataloğu.	102
Şekil 4.51: Kriz Viva Vaia Sergisi, Dulcinea, İstanbul, 1999 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	103
Şekil 4.52: Ah Odessa, Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim, SALT Beyoğlu, 2011 (SALT Araştırma / SALT Basın ve Etkinlik Arşivi).	104
Şekil 4.53: Hüseyin Bahri Alptekin Kütüphanesinden Jules Verne'in Kereban –Le-Tetu (İnatçı Keraban) isimli kitabı, 1883.	105
Şekil 4.54: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesinden Karadeniz kitapları, SALT Galata.	105
Şekil 4.55: “Jules Verne'in” İzinde temasıyla gerçekleştirdiği işlerden görünüm, Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim, SALT Beyoğlu, 2011 (SALT Araştırma / SALT Etkinlik ve Basın Arşivi).	106
Şekil 4.56: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesinden at heykelleriyle ilgili kitaplar, SALT Galata.	106
Şekil 4.57: Hüseyin Bahri Alptekin'in evindeki at objeleri (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	107
Şekil 4.58: Horses & Heroes, İstanbul Bienali, 2005 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).	108

ÜRETİCİ SÜRECİN KANITI OLARAK SANATÇI ARŞİVİ: HÜSEYİN BAHRİ ALPTEKİN ARŞİVİ’NİN DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Sanatçı arşivleri diğer kişisel arşivlerden farklılık gösterir. Sanatçının kendi arşivini tutup tutmadığı; nasıl tuttuğu; arşivin kendisi ve sanatı hakkında neyi ifade ettiği; sanatçı ve arşivci arasındaki görüş farkı; kişisel arşivin kurumsal çerçevede ele alınması ve uygulanan uluslar arası arşiv standartları... sanatçı arşivlerinin ele alınmasından karşımıza çıkan konulardır. Sanatçı hayattayken, kendisiyle iş birliği içerisinde, kendi isteği doğrultusunda arşiv düzenlenebilirken, sanatçının vefatından sonra arşivin düzenlenmesi beraberinde yanıtı olmayan pek çok soruyu ve belirsizlikleri getirir. Sanatçı hayatta yokken “özel”ine girmenin ortaya çıkardığı etik ikilemi ve sanatçı hayatta olmadan verilen kararların sanatçıyla bağdaşp bağdaşmadığını sorgulatır.

Sanatçı vefat ettikten sonra da, üretmeye ve sergilerde, etkinliklerde yer almaya devam eder. Sanatçının katıldığı her sergiye ait davetiye, katalog, imaj arşivin bir parçası olur ve arşivi gelişir. Arşiv, aynı zamanda yeniden üretilmesi düşünülen işler için de kaynaktır. Rastlanılan bir kartvizit, çizim, negatif, dia... işin üretimine kaynaklık eder. Arşivin yeniden üretimine katkıda bulunması ve ortaya çıkan işin ardındaki çaba bizi sanatçının üretici sürecine götürür. Sanatçı arşivi, üretici sürecin kanıtı ve kaynağıdır aynı zamanda.

Sanatçı arşivi, diğer arşivlere göre daha fazla yorum gerektirir. Arşivciye subjektiflik ve objektiflik arasındaki ince çizgide önemli sorumluluklar yükler. Bundan sonra, sanatçı sanat tarihindeki yerini ardında kalan işlerle ve arşiviyle temsil edecektir. Sanatçıyı arşivi yoluyla tanıyacak araştırmacılara doğru bilgiyi sunmada arşivciye önemli bir görev düşer.

Arşiv literatürüne baktığımız zaman sanatçı arşivi üzerine yazılmış kapsamlı bir kaynağa rastlamamaktayız. Dolayısıyla sanatçı arşivi ile ilgili genelleme yaparken farklı sanatçıların arşivleri, arşivleri ile ilgili söylediklerinden yola çıkarak bir genellemeye varılmıştır. Bu doğrultuda Ilya Kabakov’un “Sixteen Ropes” ve “A Man Who Never Threw Anything Away” isimli enstalasyonları, Andy Warhol’un “Time Capsules” işi, Christian Boltanski’nin belleğini tamamlama çabası ve müzecilikle ilgili dile getirdiği sorunlar, David Batchelor’un arşivini nasıl sınıflandırdığı, Gilbert & George’un sistemli arşivi örnek olarak incelenmiştir.

Farklı kurumlar tarafından yürütülen Naum Gabo, Prunella Clough, Helen Chadwick, John Latham arşiv projeleri incelenerek Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesiyle karşılaştırılmıştır.

Hüseyin Bahri Alptekin vefat ettiğinde ardında her biri teker teker ilgilenilmeyi bekleyen malzemeler bıraktı. Farklı yerlerde ve kişilerde kalan dağınık malzemelerin bir araya getirilmesi, bu düzensiz düzenin anlaşılması uzun, zorlu bir çalışma gerektirdi.

Arşiv çalışması, işlerinin envanterinin oluşmasına kaynaklık etti. Arşivden rastlanılan izlerle, yakınlarından dinlenen hikayelerle, farklı parçalar bir araya

getirildi. Sürecin sonunda kayıp olduğu sanılan işlerinin çoğu bulundu, işlerinin kapsamlı envanteri oluşturuldu ve arşivi koruma altına alındı, tüm kütüphanesi kataloglandı.

Alptekin'in özel yaşamı ile sanatı bir bütündür. Arşivi düzenlenirken de ikisi bir bütün olarak ele alındı. Alptekin'in işleri birbirinin devamı niteliğindedir. Birini anlamadan diğeri anlamak zordur. Arşivdeki malzemelerle Alptekin'in üretici sürecinin takibi mümkündür. Arşivdeki izler, aynı zamanda sanatçının gerçekleştirilmemiş olası işlerini de görünür kılar. Sanatçının kamusallaşmamış, erken dönem pekçok işi arşiv çalışması sayesinde gün yüzüne çıkar.

Bu çalışma sanatçının işlerinin kavramsal çerçevesinden çok, sanatçının arşivinden yola çıkarak işlerinin izini takip etmeyi ve üretici sürecinin kanıtını sunmayı amaçlar.

ARTIST ARCHIVE AS AN EVIDENCE OF THE CREATIVE PROCESS: INTERROGATION OF HÜSEYİN BAHİRİ ALPTEKİN ARCHIVE

SUMMARY

Artist archives differ from personal archives. What the artist keeps, what the archive reflects about the personality and art of the artist, challenges between the archivist and the artist, arrangements of personal archives under the institutional structure and international archival standards to be applied... are issues that we face during the archiving process. While the artist is alive, the archive could be arranged in collaboration with the artist parallel to his or her needs. However, when the artist dies, arrangement of the archive brings up many questions and obscurities.

Also after the death of the artist artworks continue to take place in exhibition and events. Invitations, catalogues, images become part of the archive and it continues to develop. Any business card, drawing, negative, dia... from the archive becomes a source of the reproduction of an artwork. Artist archive as well as being a resource also becomes the proof of the production process.

Artist archives require more interpretation than other kinds of archives. It brings an important responsibility to the archivist regarding the negotiation between objectivity and subjectivity. After the death of the artist he/she will be represented with the works and archives that remain behind him or her. Researchers will get information about the artist via his archive and at this point archivists have a huge responsibility of telling the most accurate information.

There is no specific literature on artist archives; therefore by investigating different artist archive examples, theories on artists' archives will be articulated. These are the examples that are followed: Ilya Kabakov's installations *Sixteen Ropes* and *A Man Who Never Threw Anything Away*, Andy Warhol's *Time Capsules*, Christian Boltanski's endeavor of completing his memory and problems that he declared about the items in the museums, David Bathelor's talk on his archive at *Archiving the Artist Study Day* and categorization levels of his archival materials, Gilbert & George's well arranged systematic archive. With the guidance of these examples description of the artist archives could be generalized.

Based on other case studies, Hüseyin Bahri Alptekin archive project will be investigated. These are the projects selected from different institutions and initiations: Naum Gabo, Prunella Clough, Helen Chadwick, John Lathan archive projects. Hüseyin Bahri Alptekin project brings together different points from all of these projects.

Artists sometimes leave their archives well-arranged and sometimes not. When Hüseyin Bahri Alptekin passed away, he left many materials behind him to be worked on them. Bringing together all materials from various locations and individuals took a long time. At the end of the process, his works, which were supposed to be lost, have been found, inventory of his artworks have been arranged and his library has been cataloged and archival materials have been digitized and is now kept under suitable conditions.

There is integrity among his private and work life. All his artworks are a continuation of each other. It is hard to understand the next one without having knowledge of the previous one. It is possible to follow his creative process through his archive. His unrealized, potential works become visible through the archive. Many of his early artworks become public within the archive. This research examines the traces of his artworks from his archive and tries to present the evidence of the creative process rather than telling the conceptual ideas of the artworks.

1. GİRİŞ

Sanatçı arşivleri diğer kişisel arşivlerden farklılık gösterir. Sanatçının kendi arşivini tutup tutmadığı; nasıl tuttuğu; arşivin kendisi ve sanatı hakkında neyi ifade ettiği; sanatçı ve arşivci arasındaki görüş farkı; kişisel arşivin kurumsal çerçevede ele alınması ve uygulanan uluslar arası arşiv standartları sanatçı arşivlerinin ele alınmasından karşımıza çıkan konulardır. Sanatçı hayattayken, kendisiyle iş birliği içerisinde, kendi isteği doğrultusunda arşiv düzenlenebilmektedir. Sanatçının vefatından sonra arşivin oluşturulması ise beraberinde yanıtı olmayan pekçok soruyu ve belirsizlikleri getirmektedir.

1.1 Tezin Amacı

Tezin amacı 2007 yılında vefat eden ve vefatının ardından arşivi oluşturulmaya başlanan sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin'in arşivinin oluşturulma sürecini buna benzer diğer arşiv projeleriyle karşılaştırarak ele almak, karşılaşılan zorlukları, ikilemleri dile getirmek ve arşivini değerlendirmektir. Arşivi yoluyla sanatçının izleri takip edilerek işlerinin arkasında yatan teori, olası/gerçekleştirilmemiş işleri ele alınacaktır.

1.2 Literatür Araştırması

Arşiv literatürüne baktığımız zaman bire bir “sanatçı arşivi” üzerine yazılmış ve “sanatçı arşivi”ni tanımlayan kapsamlı bir kaynağa rastlamamaktayız. Dolayısıyla, üretici sürecin kanıtı olarak sanatçı arşivini değerlendirirken sanatçıların kendi arşiv düzenleri üzerine söylediklerinden; arşiv malzemesi biriktirerek ürettikleri ve arşive referans verdikleri işlerden yola çıkarak farklı durum, bakış açılarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Basılı yayınların yanı sıra, öncelikle internet üzerinden yapılan araştırma ile konu ile ilgili gerçekleştirilen projeler tespit edilmiştir. Ardından bu projeleri gerçekleştirilen kişi, kurumlarla iletişime geçilerek çeşitli kaynaklara ulaşılmıştır. Proje sonucunda yazılan rapor; konu ile ilgili

düzenlenen sempozyumun ses kaydı; projede yer alan kişilerle yapılan görüşmeler ve yazışmalar; sergi broşürü gibi kaynaklar tezin yazımında gerekli temel literatürü oluşturmuştur. Tezin esas konusu olan ve değerlendirilen Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi’ni ele alırken sanatçının vefatının ardından düzenlenmeye başlanan arşivinden yola çıkılmıştır. Arşivleme sırasında sanatçının arşivi üzerinden oluşturulan, işlerinin envanteri temel alınarak üretici sürecinin izleri takip edilmiştir. Arşiviyle gerçekleştirilen işleri arasında bir bağlantı kurulmuştur. Sanatçıya ait çizimlerden, notlardan, yazışmalardan, sanatçının gazetelerde, dergilerde yer alan söyleşilerinden, sergi kataloglarından, hakkında yazılanlardan, kütüphanesindeki kitaplardan bir literatür oluşturulmuştur. Bu kaynakların yanı sıra, araştırma konusunun ele alınmasında sanatçının yakınlarıyla yapılan söyleşilerden ve proje boyunca edinilen tecrübeler, karşılaşılan durumlardan da yararlanılmıştır. Araştırma, konu ile ilgili toplu bir literatür sunar ve direkt başvuru kaynağı oluşturmayı amaçlar.

1.3 Hipotez

“Üretici sürecin kanıtı olarak sanatçı arşivi: Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi’nin değerlendirilmesi” başlıklı tezin konusu aşağıdaki temel hipotezler üzerinden ele alınmaktadır:

- Sanatçı arşiv yoluyla yaşamaya ve üretmeye devam eder.
- Sanatçı arşivi, sanatçının üretimini temsil eder.
- Arşiv, sanatçının işlerinin oluşum aşamasına ait kanıttır.

Tez kapsamında bu hipotezlerin doğrulanması için SALT Araştırma’da yer alan Hüseyin Bahri Alptekin’e ait olan arşiv belgeleri sanatçının “üretim sürecinin kanıtı” olarak ele alınarak değerlendirilmektedir.

2. SANATÇI ARŞİVLERİ

Sanatçı arşivi ile ilgili girişi yaparken, amaç, sanatçıların kendi arşiv düzenleri üzerine söylediklerinden; arşiv malzemesi biriktirerek ürettikleri ve arşive referans verdikleri işlerden yola çıkarak farklı durum, bakış açılarını değerlendirmektir.

Sanatçı arşivi, kişisel arşivler arasında yer alır. Kişi hayattayken, kişinin kendisinin var olanları bir araya getirmesi ve kişinin kendi düzeninin olması her zaman için en doğru, güvenilir olandır. Fakat; gerek sanatçı arşivlerine, gerekse diğer kişisel arşivlere baktığımızda -şahsın vefatının ardından- bu şekilde bizlere ulaşan çok az arşivle karşılaşırız. Bu durumda geriye iki seçenek kalıyor: Ya kişiden sonra bizim bir çaba içine girmemiz ya da her şeyi olduğu gibi dağınık bırakmak. Dağınık bırakılanlar, bir süre sonra kaybolmaya ve yok olmaya mahkum edilenlerdir. Kişinin bıraktığı yerden düzenlemeye ve korumaya çalışmak ise en azından geriye kalanı kalıcı kılmaktır.

Sanatçı arşivinin parçalarını bir araya getirirken sanatçının eserlerini, sanat yaşamını, araştırmasını, eserlerinin ardında yatan teoriyi göz önünde bulundurmak gerekir. Arşiv malzemeleri tüm bu noktalar değerlendirilerek yorumlanır ve düzenlenir.

Bu bölümde sanatçı arşivleri ile ilgili bir genellemeye varmak amacıyla arşiv düzenleri ya da arşivden ürettikleri işlere yer verilecek sanatçılar şunlardır: Ilya Kabakov, David Batchelor, Gilbert & George, Christian Boltanski, Andy Warhol.

Ilya Kabakov'un arşive referans veren "Sixteen Ropes" ve "A Man Who Never Threw Anything Away" isimli işleri ele alınacaktır. Yapılacak değerlendirmede yukarıda ismi bahsedilen işlere ait malzemeyi "arşiv malzemesi" olarak teslim almış ve arşivi tasnif etmekle görevli olan arşivcinin olası yaklaşımları üzerinde durulacaktır. Bu malzemeleri içeren arşivin üzerinden "sanatçı arşivi üretici sürecin kanıtıdır" hipotezi savunulacaktır.

David Batchelor'un 2009 yılında Tate Britain tarafından düzenlenen "Archiving the Artist" sempozyumunda yaptığı konuşma bağlamında sanatçının stüdyosu ve stüdyosundaki malzemeleri arşiv ile nasıl bağdaştırdığına değinilecektir.

Hans Ulrich Obrist'in Gilbert & George ile arşivleri üzerine yaptığı söyleşi ile sanatçıların tuttuğu sistemli arşivin tanımı yapılacak ve düzenli/sistemli bir biçimde arşiv tutan sanatçıların arşivi değerlendirilecektir.

Christian Boltanski'nin, vitrine koyulduktan sonra fonksiyonunu kaybeden gözlük örneğinden yola çıkarak, unsurların müze yerleşimi içinde tutulmasıyla ilgili dile getirdiği problem arşiv malzemesi ile bağdaştırılacaktır.

Andy Warhol'un halen arşiv mi, iş mi tartışmalarının devam ettiği "Time Capsules" projesinin iş ve arşiv olma olasılıkları değerlendirilerek sanatçı arşivlerine bir bakış sağlanacaktır.

2.1 Ilya Kabakov

Ilya Kabakov'un arşive referans veren ve topladığı materyallerden ürettiği "Sixteen Ropes" ve "The Man Who Never Threw Anything Away" isimli işlerinden yola çıkarak olası işe ait malzeme içeren sanatçı arşivleri üzerinde durulacaktır.

Ilya Kabakov'un "Sixteen Ropes" (Şekil 2.1) isimli enstalasyonunda sayısız çöp parçaları 16 tane paralel ipten sarkar. Objelere iplerle iliştilen yazılı etiketler metin ve cümlelerden parçaları içerir. İlk bakışta anlaşılmasa da "Sixteen Ropes" arşivi temsil eder. İngilizce'de "file" olarak geçen, Fransızca'dan türemiş olan dosya anlamına gelen kelime "bir şeyi ipe asmak" anlamına gelir (Spieker, 2008, s: ix). Aslında bu ipe dizilmiş objeler en eski dosyalama türüdür.



Şekil 2.1: Ilya Kabakov, "Sixteen Ropes"

Arşiv, bürokraside daha fazla dolaşımı olmayan, geçersiz ve çöp haline gelmiş kağıtları içerir. Geleneksel olarak arşivde muhafaza edilen kayıtlar hukuki fonksiyonunu tamamlar; fakat zamanla arşivler hukuki dayanak olmaktan çıkıp

kurumların tarihi araştırmaları haline gelirler. 19. yy. sonundan itibaren kurumlar kamu idaresine ve tarihi araştırmaya dayanan melez bir yapı haline gelmiştir. Güncelliğini yitiren ve arşive devrolan kağıtlar tarihçilerin tarihi yazma çabasına başvurmasıyla yeniden gün yüzüne çıkar. Tarihçilerin bakış açısıyla bu kâğıtlar yaşayan tarihin tarafsız tanıklarındır (Spieker, 2008, s: xii).

Güncelliği sona eren belgeler arşive transfer olur. Yasal olarak saklanması mecburi olduğundan arşivde muhafaza edilir. Arşivdeki belgeler muhafaza edilmeleri için gerekli yasal süreç dolana kadar yarı-güncel durumundadır. Bu süreç sona erdikten sonra değerlendirme aşaması gerçekleşir. Tarihi öneme sahip olan belgeler muhafaza edilmeye devam eder, tarihi öneme sahip olmayanlar ise imha edilmek üzere ayrılır. İmha edilmek üzere ayrılan belgeler çöpe dönüşür.

Kabakov, arşivi temsil ettiği enstalasyonunda arşivin tarih yazımındaki rolüne, günlük dokümanların nasıl arşive dönüştüğüne değinir. Enstalasyonunda objeleri arşivde var olan, tarihi öneme sahip belgeler olarak sunmak yerine çöp olarak sunar ve arşiv oluşturma adına her şeyi bilinçsizce tutmanın neden olacağı sonucu görselleştirir.

“Sixteen Ropes”un amacı çöp haline gelen arşivi edebi bir şekilde sunmaktır. Sigara izmaritinden, pakete, kağıt parçalarından, tren biletine, boncuk, etiket, ip, yazılı kelimeler gibi arşiv materyallerini dokümanlarla beraber tarih ve kùltüre çevirerek sunar (Spieker, 2008, s: ix, x). Bu arşivde depolanan objeler ve arşivdeki organizasyonu ne zamandan ne de izleyicinin varlığından ayrı tutulamaz. Bire bir aynı olmasa da arşiv soyut ile somut, birleşme ile ayrılma, düzen ile kaos arasında bocalar (Spieker, 2008, s: x- xi).

“Sixteen Ropes” ise arşivin çöpe dönüşümünü sunar: Hatalı geribildirimden dolayı Kabakov’un arşivi sıralı birbirini izleyen olaylar olarak algılanarak tarihle bağlantılı hale gelmek yerine enstalasyonun parçaları oldukları gibi, çöp olarak kalırlar (Spieker, 2008, s: xii-xiii). Bu yenilginin sebebi Kabakov’un arşivinin her şeyi toplamasındandır. Arşiv, her objeyi belki ileride bir gün gerekebilir düşüncesiyle toplamak zorunda olduğu zaman, bilgi yitimine ve kaosa karşı koyamayacaktır. “Sixteen Ropes” düzen ve düzensizlik, sesin varlığı ve objenin sessizliği arasında arşivin riskli pozisyonunu sunar (Spieker, 2008, s: xii).

İşin arşivi temsiliyeti ve arşiv ile ilgili verdiği mesajın dışında, işi oluşturan parçaları arşiv malzemesi olarak değerlendirecek olursak; Kabakov'un sigara izmariti, sigara paketi, kağıt paketleri, biletler ve etiketleri iş üretme amacıyla biriktirdiğini söyleyebiliriz. Sanatçının arşivi iş üretmek amacıyla topladığı malzemelerden oluşturuyor diyebiliriz. Kabakov'un işini görmeden bu malzemeler değerlendiren bir arşivci yine ancak sanatçının desteğiyle biriktirme amacını öğrenebilir. Sanatçıdan bunları hangi amaçla, niçin topladığını öğrenemediği durumda arşivin gerektirdiği objektif yaklaşımla malzemeleri unsur bazında var olan düzene bağlı kalarak tanımlayacaktır. “Sigara izmariti” gibi. Bu haliyle objeler “Sixteen Ropes”ta ortaya çıkandan çok farklı bir noktada olacaktır.

Burada “Arşiv malzemesi işin bir parçası olunca ne olacak?” sorusu karşımıza çıkıyor. Sanatçıya sorma şansımız olduğunda, sanatçı yönlendirmesiyle soru yanıtlanabilir. Örneğin sanatçı bunu olası işinde kullanacağını bildiği için, başından arşiv olarak değerlendirmeyebilir. Ya da arşiv olarak değerlendirip, işinde kullanacağı zaman arşivinden çıkartabilir. Bu iki olası durumda baktığımızda, obje işte kullanıldığı zaman arşiv olmaktan çıkar, işin bir parçası haline gelir yargısına varabiliriz. Fakat; sanatçının hayatta olmadığı durumlarda böyle bir kararın nasıl ve kim tarafından verilebileceği ayrı bir sorudur. Bu konuya ilerleyen bölümlerde daha detaylı değinilecektir.

Ilya Kabakov'un “The Man Who Never Threw Anything Away” (Şekil 2.2) isimli işinde ana karakterin, unsurlar arasındaki bağın sınıflanması ve kayıt altına alınmasıyla ilgili uçsuz bucaksız çabaya tanıklığını gösteren, hayatı boyunca biriktirdiği çöplerle dolu odası vardır. Oda yerden tavana kadar farklı çöp yığınlarıyla doludur. Bu iğrendirici değildir ya da bizim bina dışına koyduğumuz çöplere benzemez; çeşitli şeyleri barındıran devasa bir amacın ötesinde, her şey özel bir düzendedir. Düz objeler köşede bir piramit oluşturularak, bütün kutular, kavanozlar duvarlar boyunca uygun kutulara yerleştirilmiştir. Sarkanlar arasında sayısız bezler, kutular ve sopaların sistemli bir düzende olduğu bir raf sistemi vardır. Bütün raflar etiketlenmiştir. Raflar dışında, henüz etiketlenmemiş, odanın ortasındaki masada duran kağıt yığınları, el yazmaları vardır (Kabakov, 2006, s: 32).



Şekil 2.2: Ilya Kabakov, “The Man Who Never Threw Anything Away”

Kabakov’un “Çöp” makalesinde herkesin masasında, evinde kağıt yığınlarının, gazetelerin, zarfların olduğu ve bunların belli periyotlarda gruplara ayrıldığı yazar. İhtiyaç duyulanlar ayrılır, gerisi çöpe atılır (Kabakov, 2006, s: 32). Tıpkı “Sixteen Ropes”ta olduğu gibi burada da bu ayrımın yapılmasının gerekliliğine; diğer yandan da tüm bunların anı ile bağlantılı olduğuna değinir:

“Kişinin hangisinin önemli olduğunu, hangisinin önemli olmadığını ya da hangi seçimin daha iyi olduğunu bilmesi olasıdır. Böyle bir seçim yapmak zordur. Bu duygu yığılan kağıtlara göz gezdiren veya onları inceleyenler için aynıdır: Bunlar olaylarla ve bu kağıtlarla bağlantılı bellektir. Kendimizi bu kağıt sembollerden ve kanıtlardan mahrum etmek kendimizi anıdan mahrum etmektir. Anılarımızda her şey eşit derecede değerli ve belirgindir. Hafızamızdaki her nokta bir birine bağlıdır. Hafızamızda, hayatımızın hikayesini oluşturan zincir ve bağlantılar vardır. Diğer bir taraftan genel yargı bize önemli kağıtlar, anıya dair kartpostallar, mektuplar hariç gerisinin değerli olmadığını ve çöp olduğunu söyler. Ama bu görüş nereden gelir? Neden bu bağımsız görüşe katılır ve bunların uygunluğuna veya kullanımına karar veririz? Neden geçmişimize bakmayız ve bunu kendi kendimize değerlendirmeyiz? Veya, kötü olan ne? Sistem veya ona gülmek mi? Evet, ama kimin benim hayatıma dışarıdan bakma hakkı vardır? Bu ben olsam bile... Neden genel yargı benim anılarımdan, şimdi komik ve kullanışsız görünen bu kağıtlara iliştilmiş hayatımın her anından daha güçlü?

Bu anılar sadece benim için var, benim anılarımı bilmeyen başkası için çöp. Beraber gruplanan, dosyalanan bu kağıtlar kesintisiz bütün hayattan oluşur, geçmişte olduğu düzende şimdi de vardır. Dahası, garip gözüktüğü kadar, tamamen çöp olarak düşünülüyor. Önemli kağıtları sıradan şeylerin karıştırdığı, düzensiz şeyler benim gerçek hayatımı oluşturmuyor. Dışarıdan bakınca ne kadar saçma ve gülünç olduğunu düşünmeye gerek yok.” (Kabakov, 2006, s: 32-33).

Anı kişiye aittir ve bunları ayırmak, neyin tutulup tutulmayacağına karar vermek yine kişinin kendisine aittir. Kişisel arşivler kapsamında sanatçı arşiviyle bunu bağdaştıracak olursak karşımıza yine sanatçı ile iletişimde olmadan arşivini oluşturmanın, düzenlemenin neden olduğu zorluklar çıkar. Bununlar beraber “Kişiye ait olana, dışarıdan birinin ne kadar dahil olma hakkı vardır?” sorusunu sorarız.

Kabakov, “Çöp Yığını” başlıklı diğer makalede de etrafın, her şeyin bir yığın olduğuna ve bu yığınların kişilerin geçmişini temsil ettiğine değinir:

“Bunlar geçmiş yaşamı davet ederler ve korurlar. Bütün geçmiş yaşamın bütünlük duygusu ve aynı zamanda birleşenlerinden ayrılma hissi, imaja hayat verir. Bunun nasıl bir imaj türü olduğunu söylemek zor... Belki her şeyin yok olacağı bir kamp ama hala hayatta kalmak için mücadele eden, belki de bilinmeyen felaketlerin altında yok olan bir uygarlığın imajı; ama yine de bazı olayların yer aldığı. Enginlik hissi, evrensel var oluş insanları bu yığının içinde sarar; bu ihmal hissi, hayatın sona ermesi değildir; tam tersi geri dönüşü, dolaşım hissi. Çünkü hafıza var olduğu sürece her şey birbirine bağlı oldukça yaşayacak.”(Kabakov, 2006, s: 35).

Etrafımızdaki her şey yaşadığımız deneyimler sonucu oluşan hafızanın katmanlarıdır. Kabakov, çöp yığını hafızanın katmanlarına benzetir. Çöp yığını mekanı kaplar ve ikisi arasındaki sınır kaybolur. Tıpkı yolun üzerindeki, inşaatta olan bina ile yeni yapılmakta olan binanın yıkıntılarını ya da yeni yapılmakta olan binanın inşa mı edildiğini yoksa yıkıldığını mı ayırt edememek gibi (Kabakov, 2006, s: 37).

Duruma iyimser olarak bakan biri için çöp yığını her şeyi yok etmez, aynı zamanda sonsuza dek korur. Fakat; diğer bir görüş çöp yığının aynı zamanda sürekli olarak bir şey ürettiğini de söyleyebilir: Bu yeni projelerden, fikirler, coşku, bir şeyin yeniden doğuşundan ortaya çıkan umut, tüm bunların çöpün yeni katmanıyla kaplanacağını bilen görüştür (Kabakov, 2006, s: 37).

2.2 David Batchelor

Sanatçı David Batchelor 2009 yılında Tate Britain tarafından düzenlenen “Archiving the Artist” konferansında yaptığı konuşmada stüdyo taşırken zihninde arşiv ile ilgili soruların belirdiğini anlatır: Bu iş midir yoksa çöp mü? Gitsin mi kalsın mı?... (Archiving the Artist, 2009)

Sorularla beraber kendi tercihiyle bağlı olarak eşyalarla dolu olan stüdyosundaki malzemeleri sınıflamaya çalışır (Archiving the Artist, 2009):

Ucuz, çabuk bozulan malzemeler

Biten işler

Gelişmekte olan işler

Olası işler

İstediği gibi sonuçlanmayan işler

İş için malzemeler

İş için kullanılabilecek malzemeler

İş için gerekli işler

İşe yaramayan malzemeler

Gelecekte bir gün işe yarayabilecek malzemeler

Varlığını tamamen unuttuğu malzemeler

Etraftaki malzemeler

Farklı bir grup malzeme: Slaytlar, kendisi hakkında yazılanlar, yazdıkları, kataloglar, işi hakkında yazılanlar...

David Batchelor, stüdyosunu taşıırken yapmak zorunda olduğu kategorizasyonu arşiv ile bağdaştırır. David Batchelor'un arşive yaklaşımına bakacak olursak biriktirme ya da sistemli mbir arşiv kurma kaygısı gözükmez. Aslında sanatçının yapmaya çalıştığı yaşadığı, iş ürettiği mekânı ya da günlük hayatında yer alanları kategorize ederek "arşiv" adı altında toplamaya çalışmaktır. Stüdyosu arşiv malzemesini barındıran mekân olarak seçilmiştir. Her ne kadar sistemli arşiv fikrinden vazgeçse de stüdyosu sanatçının üretici sürecinin izlerini taşır ve üretici süreç stüdyosundaki malzemelerle sonlandırılır. Stüdyosunda bulunan malzemeler aynı zamanda olası işlerinin malzemesidir ve bir kısmı ileride üreteceği işlerin parçası haline gelecektir. Bu noktada sanatçı "iş arşiv olunca ya da arşiv iş olunca ne olacak?" sorusuna değinir. Örneğin Tate'in koleksiyonunda bulunan bir işinden artan ve düzenli arşiv formatında sanatçıya yolladığı bayraklar sanatçı için artık bir anlam ifade etmemektedir. Bayraklar iş için kullanılmıştır ve artık işin bir parçası haline gelmiştir. Karşısına çıkan, zamanında iş için düşündüğü; ama kullanmadığı, varlığını dahi unuttuğu buzdolabı magnetleri; içinde güneş gözlüklerinin olduğu bir valiz; çöp kutuları; büyük ihtimalle işinin bir parçası olmayacağını düşündüğü süs eşyaları

sanatçıya “Neyi tutayım, neyi tutmayayım?” sorusunu sordurtur (Archiving the Artist, 2009).

Batchelor’a göre stüdyo birbirinden alakasız materyallerin biriktirildiği bir yer ve sanatçı, etrafta bu malzemeler olmadan stüdyoyu düşünemiyor. Bu zorlayıcı sınıflandırmadan sonra Batchelor stüdyoda arşiv hakkında düşünmeme kararı alıyor ve arşiv ile iş arasındaki ilişkiyi sorguluyor.

Sanatçının stüdyosundaki malzemeler ve arşiv hakkında söylediklerini dinledikten sonra ister istemez “Sanatçının ne düşündüğünü bilmeyen bir arşivci malzemeleri nasıl tasnif ederdi?” sorusu ortaya çıkıyor. Sanatçının kendince yaptığı seviyelendirmenin aksine arşivci malzemeleri unsur bazında, tarafsız olarak tanımlayacak şekilde ayırır. Örneğin işinden artan bayraklar, sanatçı için bir anlam ifade etmediğinden habersiz, sadece “Bayrak” başlığıyla ve belirleyici özellikleri nitelendirilerek tanımlanır. Sanatçının işinde kullanmak üzere stüdyosunda tuttuğu malzemeler arşivci tarafından “iş için malzemeler” diye kategorize edilmez. İşleri sanatçı biten, gelişmekte olan, olası, istediği gibi sonuçlanmayan işler olarak tamamen öznel bir şekilde seviyelendirirken, arşivci sadece var olan, tamamlanmış işleri “iş” olarak değerlendirerek sisteme katabilmektedir. Burada, sanatçının “farklı bir grup malzeme” başlığında topladığı slaytlar, kendisi hakkında yazılanlar, yazdıkları, kataloglar ve işi hakkında yazılanlar birincil kaynak olacaktır. Aynı zamanda bunlar da arşivci tarafından oluşturulan sistemin bir parçası olacaktır ve tür bazında, başlık, içerik, fiziksel özelliklerine göre tanımlanarak sistemin bir parçası haline gelecektir.

Tarafsız arşiv bakış açısıyla sanatçının bakış açısını karşılaştırdığımızda bunlar tamamen birbirine zıttır. Batchelor’un iş üretmek için zaman harcadığı, etrafı çeşitli malzemelerle dolu olan ve içerisinde arşiv fikrini düşünmekten kaçındığı mekanın aksine bir sistem ortaya çıkar.

2.3 Gilbert & George

Hans Ulrich Obrist’in Gilbert & George ile arşivleri üzerine yaptığı söyleşide sanatçılar düzenlerini ve sistemlerini anlatırlar. Bu söyleşi, tıpkı David Batchelor’ın sempozyumda yaptığı konuşma gibi, sanatçıların kendilerinden arşivlerini öğrenme ve bu sayede tanıma fırsatı tanır. Arşivleri farklı kategoriler içerir: Negatif arşivi;

resimler için yapılmış tasarımların arşivi; kendileri hakkında basında çıkan haberlerden oluşan basın arşivi; çizim arşivi; açılış, akşam yemeği gibi sosyal ortamlardan imajların bulunduğu arşiv; kütüphane; resimlerin dialarından oluşan dia arşivi; dünyanın çeşitli yerlerindeki sergilerin görüntülerini içeren enstalasyon arşivi; ilginç buldukları şehirlere ait dokümanlar; içerisinde muhtelif malzemeyi içeren arşiv; kendileriyle ilgili yayınlardan oluşan arşiv; çocuk kitapları arşivi ve kapaklarında kendi resimlerinin yer aldığı roman arşivi.

Söyleşi boyunca her bölümü Hans Ulrich Obrist’e gösterirler ve kendi sistemlerinden bahsederler. Söyleşinin sonlarına doğru Hans Ulrich Obrist, arşivcilerinin olmadığına ve her şeyi kendilerinin yaptığına değinir:

“Gilbert: Kimsemiz yok! Her şey doğru yerinde, bu sebepten ötürü asistana ihtiyacımız yok. Hayatımız kolaylaşıyor, her şeyin nerede olduğunu biliyoruz, hiçbir şeyi aramamıza gerek kalmıyor.

George: Buna rağmen eğer çok önemli olmayan ama son derece nadir olan bir şeyi kaybedersek, günlerce onu bulmak için rahatsız oluruz. Çünkü bunun sonun başlangıcı olacağını hissederiz.” (Obrist, 2002, s: 56).

Söylediklerini değerlendirecek olursak, Gilbert & George kendilerinden başkasını bu sistemin düzenlenmesine dahil etmenin daha fazla karışıklığa sebep olacağını düşünür. Kurdukları sistem ve düzende her şeyin yerli yerinde olduğundan eminler. Öte yandan kaybolan bir şeyi “sonun başlangıcı” olarak değerlendirmeleri arşivi var olmalarının sebebi ya da üretimlerinin kaynağı olarak gördüklerini gösterir. Arşiv sanatçılar için üretimlerinde sürdürülebilirliği sağlayan kaynaktır. Buradaki sürdürülebilirliği değerlendirirken sanat üretimini çeşitliliğini ve sanatçıların kullandıkları malzemeleri göz önünde bulundurmak gerekir. Gilbert&George işlerini fotoğraflardan, negatiflerden, topladıkları gazetelerden üretiyor. Dolayısıyla arşivleri üretimlerinin kaynağı haline geliyor. Örneğin negatif arşivleri, resim yapmak için kullandıkları negatiflerden oluşuyor:

“George: En önemli arşivimiz bizim resim yapmak için kullandığımız negatif arşiv kaynağımız. O kadar dikkatli bir şekilde sınıflandı ve kataloglandı ki, kasırga çıksa, hepsi uçsa, sırası bozulsan bile, kolayca orijinal düzenlerine göre düzenleyebiliriz. Yani bizim konular için renkli kodlama sistemimiz var: Kırmızı bizim için, sarı başka insanlar için, yeşil doğa için, mavi açık hava için ve mor muhtelif.

Gilbert: Ve yıllara göre sınıflanmış. 1970’lerden başladı: 1970, 1971... Kaç bin tane negatif imajımızın olduğunu bilmiyorum. Ama hepsi arşivlendi ve her zaman geriye gidebilirsin.

Eğer bu sistem olmasaydı, kabus olacaktı. Bir tane resim bile yapamazdık.” (Obrist, 2002, s: 49).

Negatif arşivi, Gilbert & George’un üretimlerine devam edebilecekleri bir kaynak. 1969’da tutmaya başladıkları basın arşivi ise kendileri hakkında basında çıkan makaleleri içeriyor. Makale başlıklarından ve içeriklerinden sanattaki gelişimlerini takip etmek mümkün:

“Gilbert: ... Bizim resimlerimize bakmana gerek yok, bu başlıklarla bizim nasıl değiştiğimizi anlayabilirsin.” (Obrist, 2002, s: 49).

Sosyal fotoğrafların yer aldığı kısımda oluşturdukları isim ve yer indeksi ise zamana, mekana, kişilere ait detayları sunar:

“George: İsim ve yer indeksi olan, kataloglanan malzemeler. Mesela eğer Valencia’ya bakarsan orada çektiğimiz tüm fotoğrafları göreceksin. Eğer Jose-Miguel Corteze bakarsan aynı numaraları göreceksin, çapraz referans var.” (Obrist, 2002, s: 51).

Fotoğraflardaki zamanı, kişileri ve mekanı kaydetmek üzerine kurulu sistem günü gününe veriler girilerek, birincil kişiler tarafından oluşturuldu. Bu fotoğrafların bir yığın halinde hiçbir düzen, bilgi olmaksızın bize ulaştığını var sayarsak, bu bilgileri eksiksiz tamamlamanın çok güç olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı “Archiving The Artist” konferansında Jane Stevenson’un dediği gibi: “Fotoğrafları etiketleyenler kutsanmalılar” (Archiving the Artist, 2009).

Gilbert&George arşivi bir yandan üretimlerinin kaynağı iken, öte yandan sanatçıların kendilerinden yola çıkarak yaşadıkları dönemin sanatına tanıklık eder. Örneğin, bir araştırmacı bu arşivde araştırma yapacak olursa zaman çizgisinde Gilbert&George’un gelişimini gözlemleyebilir ve onlardan yola çıkarak sanat çevresinde neler olup bittiğini takip edebilir.

Gilbert&George’un diğer sanatçılardan farklı olarak bilinçli bir şekilde kaydetme, arşiv tutma amacı vardır Bir yandan üretim için aradıklarını bulmayı amaçlarken, öte yandan kendileri ile ilgili her türlü kaydı bilinçli olarak tutarlar: Kendilerinin yer aldığı kataloglar, kendilerinin fotoğrafını veya portresini çeken tüm fotoğrafçıların kayıtlarını, tüm mektupları ve kişisel yazışmaları tutmaları gibi.

2.4 Christian Boltanski

Christian Boltanski ölümün utanç verici bir şey olduğunu ele alır. Bilim adamlarının, doktorların ancak süreci yavaşlatabileceğini; ama çare bulunamayacağını söyler:

“Uzun zamandır kalbime yakın olan projeye başlamak için işe koyulmaya karar verdim: Amacım, kendi kendimi tamamıyla korumak, yaşamımızın her anının izini, etrafımızı saran objeleri, söylediğimiz ve etrafımızda söylenenlerin kaydını tutmak. Görev çok büyük ve imkânlarım sınırlı. Neden daha önce başlamadım?

İlk korumaya başladığım dönemle ilgili (6 Eylül 1944 – 24 Temmuz 1950) neredeyse her şey ihmalkârlıktan kayıp ya da atılmış. Burada sunabildiğim birkaç şeyi sonsuz zorluklarla bulabildim. Orijinallliğini kanıtlamak, doğru yerleştirmek sürekli sorgulama ve detaylı araştırma sayesinde mümkün oldu.

Fakat, sarf edilen çaba gerçekten büyük. Hayatım güvenceye alınmadan, dikkatlice düzenlenmeden hırsızlığa, yangına, nükleer savaşa karşı güvenli bir şekilde tanımlanmadan önce uzun yıllar araştırarak, çalışarak, sınıflayarak geçecek. Bu nedenle erişebilmek ve herhangi bir noktada toplamak mümkün olacak. Ardından, asla ölmeyeceğimi garantiye alarak artık dinlenebilirim.” (Boltanski, 2006, s: 25).

Christian Boltanski, arşivi ölümsüzlükle bağdaştırıyor: Kişinin ölümünden sonra, geriye kalan ve kişiyi yaşatmaya devam eden kanıt. Çabası, kişinin kendine ait olanları kendisinin düzenleyebileceğini ve bir araya getirebileceğini gösteriyor. Christian Boltanski’nin bu çabasından yola çıkarak durumu kişi arşiviyle değerlendirecek olursak: “Kişi hayatta olmadan böyle bir çaba içerisine girmek ne kadar mümkün? Bir araya getirilenlerin doğruluğundan ve tamam olup olmadığından ne kadar emin olunabilir?” soruları ortaya çıkar. Arşivin tamamlanamazlığı tüm arşiv türleri için geçerlidir. Bu, Boltanski’nin de dediği gibi sonsuz bir çabadır ve “tamamlanamaz” diye böyle bir çabadan, uğraştan kaçınmak çözüm değildir. Yapılabilenin en iyisini yapmak için uğraşarak, en azından var olanları bir araya getirip kalıcılığını sağlamak gerekir. Arşiv uzun bir uğraştır, tıpkı bir yapboz gibi parçaların bir araya gelmesi uzun zaman alabilir. Bazen süreç yavaş işler, bazen hızlanır, bazen de hep eksik kalabilir...

Christian Boltanski’nin ölümsüzlükle bağdaştırdığı arşiv düşüncesini Kaja Silverman’ın sözleriyle de bağdaştırabiliriz:

“(Var)olmak oluşmaktır. Ve bu oluşum ölümle bile sabitleşmez. Bir canlı, fiziksel olarak dünyadaki varlığı son bulduktan çok sonra bile bellek (anımsama) sayesinde oradadır; onu tasvip etmiş olan her zihinde barınır. Her bir zihinde, sabit ve tutarlı bir oluş değil; sonsuz bir

değişim ve dönüşüme uğrayan çeşitli, ayrıntılı ses ve imgelerin oluşturduğu bir konstellasyon vardır.” (aktaran Kwon, 2006, s: 281).

Kişi, vefat ettikten sonra ardında bıraktıklarıyla var olmaya devam eder. Geride kalanlar kimi zaman arşiv gibi fiziksel varlık ya da bellekte kalanlar, hatırlananlardır. Bazen arşiv de belleği canlandırır. Boltanski’nin teslim olduğu ölüm gerçeğine karşı kendini unutturmama çabası, Kaja Silverman’ın bu sözleriyle pekişir. Bir bakıma, Silverman’ın sözleri Boltanski’nin ölümden sonra dünyadaki varlığını devam ettirme çabasını haklı kılar ve doğrular.

Christian Boltanski unsurların müze yerleşimi içinde tutulmasıyla ilgili problemi dile getirir:

“Unutkanlığı engellemek, objelerin/ var olanların yok olmasını durdurmak bana yüce bir amaç gibi gözüktü; ama hızlıca farkına vardım ki bu hırs kaybetmeye mecburdur, biz bir şeyleri korumaya çalıştıkça onu sabitleriz. Bir şeyleri ancak hayatın akışını durdurarak koruyabiliriz. Eğer gözlükleri vitrine koyarsam, asla kırılmayacaklar, ama bunlar hala gözlük olarak kalacaklar mı? Gözlükler müze koleksiyonunun bir parçası olursa, fonksiyonunu unuturlar ve sonra sadece imaj olarak kalırlar. Vitrinde gözlükler var olma sebebini unutacak ve aynı zamanda kimliklerini de kaybedecekler” (Breakell, 2008).

Boltanski, bu problemi müze yerleşimi için dile getirir; ama problem aynı zamanda arşiv ile de bağdaşır. Sanatçının ölümünden sonra, düzenlenen veya oluşturulan arşivlerde geriye kalanlar “arşiv” çatısı altında toplanır. Sanatçı hayatta olmadığı için ve sanatçıya sorma şansımız olmadığı için her şey koruma altına alınır. Bazen bunlar arasında günlük kullandığı eşyalar, ileride üreteceği işinde kullanmak üzere tuttuğu objeler olabilir; ya da tesadüfen “orada” bulunduğu için bazı şeyler koruma altına alınarak arşivlenebilir. Boltanski’nin gözlük örneğinde bahsettiği gibi, günlük hayatta kullanılanlar fonksiyonlarını yitirirler. Bu konu Hüseyin Bahri Alptekin arşivi ile ilgili bölümde daha detaylı sorgulanacaktır.

2.5 Andy Warhol

“The Time Capsules” (Şekil 2.3, Şekil 2.4), Andy Warhol’un işi için ve kendi günlük hayatına ait materyalleri topladığı en geniş toplama projesidir. Warhol, “Time Capsules” projesine 1974 yılında yeni stüdyosuna yerleştikten sonra başlamıştır. “Time Capsules”, 612 tane aynı boyutta, standart mukavva kutudan oluşur. Warhol, tüm eşyalarıyla baş etmenin en etkili yolu olan mukavva kutularıyla taşınma sırasında tanışmıştır (Url-1, 2011). Warhol biriktirdiklerini elinden geçen ve

masasındaki açık kutuya koyduğu günlük yazışmalardan, magazinlerden, gazetelerden, hediyelerden, fotoğraflardan, ticari kayıtlardan ve materyallerden seçmiştir: Warhol'un 1968, vurulduğu zamandan kalma hastane bileziği; Max's Kansas City'den kalan fişler, Shirley Temple'ın 1941'den kalma Andrew Warhola'ya ithaf edilmiş fotoğrafı, Philip Johnson'dan gelen eski günleri andıkları mektup, James Harvey için düzenlenen anma sergisinin davetiyesi, hayranlarından gelen mektuplar, Clark Gable'a ait bir çift ayakkabı, Raymond Loewy tarafından tasarlanmış yemek takım, Alfred Barr'dan Warhol'un ayakkabı çizimlerini Moma'ya bağışlama ile ilgili teklifini geri çeviren mektup (1956), Irving Blum'dan O'nu Leo Castelli için Stable Gallery'i bırakması için ikna ettiği mektup, Paul ve Linda McCarthy'den gelen noel kartı ve Warhol'un annesinin bazı kıyafetleri (Jones, 2004, s: 46-47)... Kolektif olarak, bu materyal Warhol'un özel yaşamına bir bakış sağlar ve aynı zamanda yaşamını sürdürdüğü dönemin sosyal ve sanatsal sahnesini yansıtır.

Bu zaman süresince Andy Warhol sadece sanat yapmakla meşgul değildi; aynı zamanda kurabiye kutusundan güncel sanata kadar pek çok şeyi de topluyordu. Obsesif toplayıcı Warhol, koleksiyonunu zenginleştirmek amacıyla sıklıkla müzayedeleri, antika dükkanlarını, bit pazarlarını ziyaret ediyordu.



Şekil 2.3: Andy Warhol, “Time Capsules”



Şekil 2.4: Andy Warhol, “Time Capsules”

Sanatçıya göre bu kutular masasındaki çekmecelerin bir uzantısıydı. Bu malzemeleri arşivlemek, onları kutuya yerleştirip dikkatlice masanın yanına yerleştirmek demektir. Kutu dolduğu zaman kapatılacak ve yerine yeni kutu açılacaktı. Warhol'un fabrikasında, bu açıdan tıka basa arşiv görüntüsü olan dokümanlar önemli, değerli ya da anıya dair olduğu için kutuya gitmedi. "Orada", masanın üzerinde olduğu için kutulandı, aynı fotoğraf gibi "orada" belli bir zamanda, belli bir yerde (Spieker, 2008, s: 3)...

Andy Warhol'un "Time Capsules" işi öldüğü tarih olan 1987'ye kadar bilinmiyordu. Yıllar boyunca stüdyoda pek çok asistanı kutularla uğraşmasına rağmen, çok az insan bu materyalleri "Andy'nin eşyaları" olmanın ötesinde görebildi. 1994'te "The Andy Warhol Museum"un açılmasıyla "Time Capsules" küratörlerini uzmanların ve halkın erişimine açıldı. Böylece Warhol'un yaşamıyla ilgili yeni ve önemli bilgiyi açığa çıkartıldı, halkın Warhol'un işi ve uygulaması hakkında daha geniş bilgiye sahip olması sağlandı (Url-1, 2011).

Düzenle yerleştirilmiş içerik hayatından geriye kalanların sansürsüz bulgularıdır. Yüksek kaliteli bitpazarı ya da tuhaf merak dolabı gibi, büyüleyici bir koleksiyondur. Geride kalan soru ise bunları kimin yaptığı: Arşivci Andy Warhol mu yoksa sanatçı Andy Warhol mu (Jones, 2004, s: 46)?

"Time Capsules" projesinin sanat eseri olup olmadığıyla ilgili belirsizlikler vardır. Andy Warhol Museum'dan John W. Smith "Time Capsules"un sanat olduğuna inanır; çünkü Warhol "Time Capsules"un pazar değerini hesaplamıştır ve ölümünden önce günlüğüne böyle bir not düşmüştür:

"Ofise birkaç tane "Time Capsules" kutusu al. Onlar eğlenceli, üzerinden gittiğin zaman gerçekten bırakmak istemediğin şeyler var. Bir gün ben bunları 4000\$ veya 5000\$'a satacağım. 100\$ düşünüyordum; ama şimdi yeni fiyatım." (Jones, 2004, s: 47).

Eğer kapsüller sanat eseriye, o halde aynı zamanda da önemli tarihi kaynaktır. Fakat bu tarz arşivler çok nadir sanat eseridir. Muhtemelen kutunun içindeki eşyalar Marcel Duchamp'ın "Green Box" işinde olduğu gibi meta-art'ın zorlamasının en iyi düşüncesidir. Soru ortaya çıkar çıkmaz ve kutuların pozisyonu kararlaştırılır kararlaştırılmaz, parasal değeri değişecektir; ama tarihsel değeri değil (Jones, 2004, s: 47).

Projesinin, sanat eseri mi yoksa arşiv mi olduğuyla ilgili belirsizlik devam etmektedir. Açılmak üzere bekleyen yüzlerce “Time Capsules” tarihçileri uzun yıllar bir araya getirecek. Bu hazine üzerinden daha fazla kanıt sanat tarihine teslim olacak ve Warhol’un geride bıraktığı fikirlerin izleri yüzeye çıkmaya devam edecektir (Jones, 2004, s: 47). Belirsizlik devam ederken, yüzlerce açılmayı bekleyen kutular varlığını sürdürürken biz projeyi farklı açılardan değerlendirebiliriz. Projeyi iş ve arşiv olarak değerlendirmeden önce, Andy Warhol’un felsefesinden bir alıntıya yer verelim:

“Herkesin büyük, boş bir mekânda yaşaması gerektiğine inanıyorum. Temiz ve boş olduğu sürece, küçük bir mekân da olabilir. Japon yöntemini seviyorum, her şeyi sarmak ve kilitleyip dolaba kaldırmak. Ama benim dolabım da olmayacak, bu iki yüzlü bir şey. Eğer bunlarla baş edemeyeceğini düşünürsen ve gerçekten bir depoya ihtiyaç duyduğunu hissedersen, bu depo bulunduğun mekandan tamamen ayrı bir parça olmalı. Dolayısıyla depoyu çok fazla bir destek olarak kullanamazsın. Eğer New York’ta yaşıyorsan depon en azından New Jersey’de olmalı. Gereksiz bağımlılık dışında, deponu yaşadığın yerden uygun uzak mesafede tutman senin kendi çöp yığınının yanında yaşıyormuş gibi hissetmek istememendendir. Başkasının çöp yığını seni çok fazla rahatsız etmez; çünkü içinde tam olarak ne olduğunu bilmezsin. Ama senin kendi depon hakkında düşünmen ve içindeki her küçük parçayı bilmen seni çıldırtabilir.

Depodaki her şeyin – süt, ekmek, gazete ve dergide olduğu gibi- bir son kullanma tarihi olmalı ve herhangi bir şeyin son kullanma tarihi geçtiğinde dışarı atmalısın. Yapman gereken aylık bir kutu edinmen ve her şeyi içine koyarak ay sonunda kutuyu kilitlemen. Sonra tarihlendir ve New Jersey’e yolla. İzini sürmeye çalışmalısın, eğer yapamazsan kaybedersin. Bu iyi; çünkü bir tane eksik düşünmen gereken şey olur ve bir diğeri zihnini meşgul eder.

Tennessee Williams her şeyi sandıkta muhafaza eder ve sonra depoya yollar. Ben de sandıkla başladım, tek parça mobilya; ama sona daha iyi bir şey almak için bakındım ve şimdi her şeyi aynı boyutta, üzerinde yılın ayını yazabileceğim renkli bir parçası olan mukavva kutularda topluyorum. Gerçekten nostaljiden nefret ediyorum, aslında umarım hepsi kaybolur ve tekrar onlara bakmam gerekmez. Bu başka bir çelişki. Bana teslim oldukları için her şeyi pencereden atmak istiyorum; ama bunu yapmak yerine teşekkür edip onları ayın kutusunda topluyorum. Fakat diğer görüşüm, ben gerçekten tutmak istiyorum. Belki bir gün tekrar kullanılabilirler...” (Warhol, 2006, s: 31).

Andy Warhol felsefesinden yaptığımız alıntı “Time Capsules” projesinin sürecine referans verir. Günlük hayata dair olanları kutuya doldurmak, kutu dolunca bantlayıp yenisini açmak. Depo fikri yığınlarla baş edemeyecek olmasından dolayı vardır. Amaç yığınları hem muhafaza edecek bir yer bulmak hem de yığının verdiği çaresizlik hissinden kurtulmak için gözden uzaklaştırmaktır. Warhol bir yandan izini

sürmeyi tavsiye ederken, diğer yandan izini kaybetmenin zihni meşgul eden bir şeyi eksilteceğini söyler. Bir yandan hepsini atma arzusu, öte yandan bir gün tekrar lazım olabilir düşüncesiyle muhafaza etme istediği vardır.

“Time Capsules” projesini arşiv olarak ele alırsak, Andy Warhol fabrikasından bir arşivleme sistemi geliştirilmiştir. Kullanılan standart kutu ve kutunun tarihlendirilmesi sistemin parçasıdır. Sistem aranılanı dönüp bulmaya müsaade etmez, kutuların içinde neler olduğunun kaydı tek tek tutulmaz. Zaten Andy Warhol’un vefatından sonra kutular kapalı olarak bulundu. Buradan da sanatçının böyle bir amacının olmadığı ve sadece masasından geçen malzemeleri kutuladığı görülmektedir. Proje, “neden birey objeleri toplar ve muhafaza eder?” sorusunu sordurtur.

Time Capsules kutularının sayısı, felsefesinde bahsettiği aylık kutu fikrinin aksini sunar. Warhol 1987’de vefat etti ve eğer ayda 1 kapsül üretme fikri gerçekleştirseydi geride 156 tane açılmayı bekleyen kutu olacaktı. Fakat, yorulmak nedir bilmeyen toplayıcı olarak sonuna kadar sonuçta 456 tane ekstra kapsül sağladı (Jones, 2004, s: 46). Günlüklerinde kutularla ilgili bahsettiği fiyatlar da bunların ileride satılabileceğinin sinyalini verir. Time Capsules projesini bir iş olarak ele alırsak arşiv malzemesinin biriktirilmesi, yığınların muhafaza edilmesinden üretilen bir iş olduğunu söyleyebiliriz. Fakat; işin ne zaman sonlanacağı belirsizdir. Öte yandan işi standart, tarihlendirilmiş kutular olarak mı, yoksa içindikilerle her parçayı ayrı ayrı düşünerek mi değerlendirmemiz gerektiği ayrı bir belirsizliktir. Acaba Andy Warhol vefat etmeseydi bu nasıl sonuçlanacaktı veya sunulacaktı? Ardında kapalı bıraktığı kutuların tek tek açılmasına nasıl bakardı? Ya da bunu bir iş olarak nasıl piyasaya sunardı? Bu sorular Andy Warhol’un hayatta olmaması nedeniyle cevapsız kalacaktır; fakat sanat tarihinde önemli bir yeri olan sanatçıyı daha yakından tanıma ve değerlendirme fırsatı tanıyacaktır. Her sanatçının geride bıraktığı işler ve arşiviyle yaşamaya devam etmesi gibi, Warhol da var olacaktır.

3. SANATÇININ VEFATINDAN SONRA ARŞİVİNİN DÜZENLENMESİ

Sanatçı arşivlerinde, kişi arşivleri arasında yer alması dolayısıyla, sanatçının kendi düzeni önemlidir. Neyin tutulup tutulmayacağı, nasıl düzenleneceği sanatçının tercihi yönünde kararlaştırılmalıdır. Sanatçı hayattayken bu tür soruların cevabı kendisinden alınabilirken, sanatçının vefatından sonra oluşturulmaya/düzenlenmeye başlayan arşivlerde, sanatçının hayatta olmaması ve kendisine danışma olanağı olmamasından dolayı, belirsizlikler ve beraberinde sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Sanatçının vefatından sonra düzenlenmeye başlayan arşivler daha fazla arşivci yorumu gerektirir. Sanatçının hayatta olmaması ve ona danışılmadığından ancak eldeki verilerle arşiv ele alınır. Öte yandan sanatçının vefatından sonra arşivinin transferi bazen yıllar alabilmektedir. Sanatçının stüdyosundan, ofisinden, evinden geriye kalanlar her zaman düzenli ve tam olmayabilir. Orijinal düzen kişisel arşivlerde zor olabilir. Çok az sanatçı yazışmaları düzenli tutar, genelde dağınık olurlar. Eğer sanatçının tuttuğu notlar varsa, arşivci şanslıdır. Bu sayede birtakım ipuçlarına ulaşabilir. Kataloglama aşaması beraberinde zorlukları getirir. Arşivci içerik bilgisini oluşturur.

Kurumsal arşivlerde içerik bilgisi daha belirgindir, belgenin niçin, hangi amaç için üretildiği bellidir. Kişisel arşivlerde ise belgenin niçin, hangi amaçla üretildiği kesin olarak belli değildir. Bu kısım arşivcinin araştırmasıyla oluşturulur. Tüm aşamalar bittiğinde malzemeler koruma altına alınmalıdır, asitsiz dosyalarda muhafaza edilmeli, referans numaraları verilmeli ve erişime açık hale getirilmelidir (Archiving the Artist, 2009).

“Sanatçının vefatından sonra arşivinin düzenlenmesi” konusunu ele alırken, daha önceki bölümde de olduğu gibi, örnek projeler üzerinden konu tartışılacaktır. Sanatçının vefatından sonra gerçekleştirilen dört farklı projenin süreçlerinden yola çıkarak ve karşılaştırma yapılarak tezin esas konusu olan “Hüseyin Bahri Alptekin” arşivine geçilecektir.

Bu bölümde yer vereceğimiz projeler şunlardır: Naum Gabo Arşivi, Prunella Clough Arşivi, John Latham Arşivi ve Helen Chadwick arşivi.

Naum Gabo, Prunella Clough, Helen Chadwick arşiv projeleri kurumsal çerçevede gerçekleştirilmiştir. Bu üç projeyi gerçekleştiren kurumlar farklı sanatçı arşivlerini de barındırır ve izlemeleri gereken standart bir yöntem vardır. John Latham arşivi ise bağımsız bir projedir, başka projelerin buna eklenme olasılığı yoktur. Dolayısıyla projede izlenen yol ve yöntem daha esnektir.

Diğer üç arşiv projesi ise içerikleriyle sanatçı arşivleriyle ilgili farklı noktaları ortaya çıkartır. Naum Gabo işlerinde plastik gibi dayanıklı olmayan, kolay bozulan malzeme kullanır. Naum Gabo arşivi bozulan malzemeden dolayı zarar görmüş ya da var olmayan işlerin yeniden üretilmesi için bir kaynaktır. Arşivde yer alan işlerin üretim dokümantasyonu sayesinde işlerin yeniden üretimi gerçekleştirilir. Naum Gabo arşivi ile beraber “sanatçının ölümünden sonra işlerinin yeniden üretilmesinde arşivin rolü” konusu gündeme gelir. Bunun dışında Naum Gabo’nun aldığı notlar yaşadığı dönemin politik durumunu ve sanatını yansıtır.

“Arşivci olarak sanatçı” Helen Chadwick’in erişime açılmamış ve kamu tarafından bilinmeyen araştırması arşivinin vefatından sonra Henry Moore Institute’ye transferiyle gün yüzüne çıkar ve araştırmaya açılır. Sanatçının yaşarken erişime açık olmasını seçtikleriyle vefatından sonra arşivinden ortaya çıkan daha fazla doküman bir ikilemi gündeme getirir: “Sanatçı hayatta değilse bu kararı kim verir?”, “Erişime açılacakların seçimi hangi kriterlere göre yapılır?”, “Sanatçının bilinçli olarak erişime açmadığı dokümanları vefatından sonra erişime açmak etik midir?”. Helen Chadwick arşivi bu soruları gündeme getirmesi ve tartışmaya açması, ürettiği işlerin dokümantasyonunu içermesi açısından farklı bir örnektir.

Prunella Clough, üretiminin tüm süreçlerinin kaydını tutmuştur. Arşivi başlangıcından sonuna kadar tüm süreci takip etme fırsatı tanır. Clough’nun arşivi üretici sürecin kaydını tutması açısından önemlidir. Prunella Clough arşiv projesini ele alırken sanatçı arşivinin üretici sürecin kanıtı olduğu sonucuna varılmaktadır.

John Latham projesi ise diğer üç projeden daha bağımsızdır. Arşiv bir yandan, tıpkı diğerleri gibi uluslararası arşiv standartlarına göre kataloglanırken, öte yandan John Latham’ın teorisini ortaya çıkartır. Teorisinin en önemli noktası olan Dostoyevsky’nin “Karamazov Kardeşler” isimli romanındaki 3 kardeşten yola çıkılır

ve arşiv 3 kardeşin karakterlerine göre 3 bölüme ayrılır. Arşiv için geliştirilen açık kaynaklı yazılım dışarıdan müdahaleye izin verir ve dünyanın çeşitli yerlerinde düzenlenen sergilerle arşiv şekillenir. John Latham arşivi sanatçı arşivinin sanatçının teorisini ortaya çıkarmasındaki rolü ve arşivin sürdürülebilirliği açısından örnektir.

Bu bölümde proje süreçlerinin detayları ele alınacaktır. Projelerin süreçleri ileriki bölümlerde yer alacak olan Hüseyin Bahri Alptekin arşiv süreci ile karşılaştırılacaktır.

3.1 Naum Gabo Arşivi

Heykeltıraş ve tasarımcı Naum Gabo (1890-1977) devrim sonrası Rusya’da yapısalcı sanat hareketinin öncülerindendir. Gabo, eserlerinde plastiğin olanaklarını kullandı ve bir birine bağlı konstrüksiyonlar üretti. Eserlerinde mimari karakterleri ve anıtsallığı ele aldı. Manifestosunda dört boyutluluğu, kinetik etkileri öne sürdü.

Gabo, 1922 yılında doğduğu yer olan Rusya’dan ayrıldı. Yaşamı boyunca farklı yerlerde yaşamını sürdürdü. Şartlar onu Berlin’den Paris’e, Londra’ya, Cornwall’a ve en son yaşadığı yer olan Amerika’ya götürdü. Yaşamı boyunca sürekli yer değiştirmesine rağmen, çizimlerden, eskizlerden, numunelerden, fotoğraflardan, yazışmalardan, yazı ve günlüklerden oluşan arşivini biriktirmeyi ve korumayı başardı. Gabo’nun arşivi, ailesinin isteği doğrultusunda Tate, Yale Üniversitesi Beinecke Kütüphanesi ve Berlinische Galerie arasında paylaşıldı.

Tate Gallery’nin kurucu direktörü ve aynı zamanda Gabo’nun yakın arkadaşı olan Sir Norman Reid, 1976 yılında Naum Gabo’yu Connecticut’daki evinde ziyaret etti. Bu ziyaret sırasında Gabo ve eşi ortaya çizimleri, eskiz defterlerini ve kariyeri sırasında bir kenara koyduğu şablonları çıkardılar. Malzemelerin hepsi iyi koşullarda değildi. Eski plastiklerin bazıları kurumuştur, numuneler çeşitli nedenlerden dolayı zarar görmüştü. Tate Arşivi tarafından kataloglanan ve yayınlanan bazı malzemeler de Reid’in Gabo’yu ziyareti sırasında gördüğü malzemelerden oluşmaktadır. Naum Gabo arşiv projesi Gabo’nun işi ve hayatı üzerine bir çalışmaya dönüşmüştür (McNally, 2007).

Arşiv koleksiyonu 62 kutudan oluşan fotoğraflardan, yazışmalardan, günlüklerden, diğer yazılardan, 32 baskı portfolyosundan, çizimlerden, şablonlardan ve numunelerden oluşmaktadır. Arşivde, toplamda 50.000’in üzerinde künye vardır.

Tate aynı zamanda Gabo'nun 132 işinden oluşan en kapsamlı eser koleksiyonuna da sahiptir (McNally, 2007).

Ana arşiv, 1936-1946 yılları arasında Hampstead'da yaşayıp Amerika'ya taşınana kadarki sürece, İngiltere'deki işlerine ve hayatına ait malzemelerden oluşmaktadır. Bu periyot, Gabo'nun kariyeri ve İngiltere'deki modernizm tarihi açısından en kritik ve aynı zamanda onun en üretken, yaratıcı olduğu dönemdir. Koleksiyon sanatçının bütün iş hayatını kapsayan fotoğraf ve kayıtları da içermektedir (McNally, 2007).

Proje iki yılda sonlandırılacak ve arşiv online olarak aranılabilir olacak şekilde planlanmıştı. Seçilmiş fotoğraflar, çizimler, mektuplar, güncel malzemeler dijitalleştirilmiştir. Tate "Interpretation and Education" departmanı okullar için bir eğitim paketi hazırlayarak Gabo arşivinin okullarda heykel öğrenimi için bir keşif olmasını amaçlamıştır.

Nisan 2010'da Getty Foundation'a sunulan final raporda 2007 yılında başlayan proje süreci tüm detaylarıyla anlatılmaktadır. Rapor projeyi yürüten Ann McNally tarafından yazılmaya başlandı ve Nisan 2009'dan itibaren ise Andrea Zierer tarafından üstlenilerek tamamlanmıştır. Raporda bahsedilen süreç şöyledir:

Ekim-Kasım 2007'de Gabo'nun yaşamı ve işleri hakkında araştırma yaparak ve diğer işbirliği yapan kurumlarla tanışarak geçti.

18-19 Ekim 2007 tarihlerinde, Tate'de "Inherent Vice: The Replica and Its implications in Modern Sculpture Replication" isimli bir atölye çalışması düzenlendi. Anna McNally bu konferansta sunum yapacak olan konservatörler Jackie Heuman ve Lyndsy Brackin'a yardımcı oluyordu. Arşivden Gabo'nun orijinal şablonlarını bulup ödünç veriyordu. Bunlar bozuk olan işinin ve replikasının yanında sergileniyordu. Ann McNally sunduğu raporda atölye çalışmasına katılımını şöyle değerlendirir: "Bu atölye çalışmasına katılmak bana heykel replikasının arkasındaki felsefi ve etik konuyu kavrama fırsatını ve Gabo'nun arşivinin Tate'in replika projesinde nasıl en iyi şekilde kullanılabileceğiyle ilgili farkındalığı ve yeni kişilerle tanışma fırsatı sağladı." (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Ann McNally bir yandan Gabo'nun hayatını çalışırken diğer yandan da kapsamlı bilgi gerektirmeyen küçük koleksiyonların kataloglanmasında çalışıyordu. Materyal hakkında bilgi sahibi olabilmek ve proje planının taslağını oluşturabilmek adına koleksiyonu inceliyordu. Kutular listelenmesine rağmen beklenmeyen sürprizlerle

karşılanıyordu: Gabo'nun kızı için yaptığı bilezik, savaş zamanı endüstriyel tasarımları için ozalit baskılar, deneysel fotoğraflar, sergilenen heykellerin nasıl görselleştirdiğini gösteren küçük resimler vs. Bazı materyaller Berlin ve Yale ziyaretinden sonra daha iyi anlaşıldı ve daha rahat kataloglandı. Kişisel eşyalar, fotoğraflar Gabo'nun yaşamı ve işleri hakkında daha fazla bilgi sahibi olmayı gerektiriyordu.

Aralık 2007'de ana arşiv kataloglanmaya başlandı. Ana arşivi kataloglamaya yazışmalarla başladılar. Arşiv ailesiyle olan yazışmaların ötesinde Mondrian'la, Imperial Chemical Industries (yeni materyallere sahip olmak için), MOMA-New York (sergi düzenlemek için) ve kişisel yazışmaları içeriyordu (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Ocak 2008 sonunda, proje sorumlularından Sue Breakell ve Ann McNally Berlinische Galerie'yi ziyarete gittiler ve projenin ilerleyen safhalarında nasıl işbirliği yapabileceklerini görüştüler. Orada Gabo koleksiyonunu inceleme fırsatı buldular (Naum Gabo Archive Project, 2010). Mart 2008'de de Yale'de Beinecke Library'i ziyaret ettiler. Listelenen kutuları önceliklere göre ayırdılar. Koleksiyon umulduğundan daha zengindi. Kutularda Gabo'nun Berlin'de olduğu zamanına ait dokümanları vardı. Liza Richter'den aşk mektupları, Bauhaus'daki konferansa davet mektubu, İngiltere'de olduğu zamana ait dokümanlar, Jowette Car tasarımına ait yazışmalar. Bir hafta sonra MOMA'dan konservatör Roger Griffith ile görüştü. Griffith, özellikle bozulan işleri görmek istedi. Ann McNally, burada Gabo projesini ve sunacağı potansiyel araştırma değerini anlattı (Naum Gabo Archive Project, 2010). Dönüşte Gabo'nun Bellet "La Chatte" tasarımları, endüstriyel tasarımlar, Jowett Car gibi projeleriyle ilgili dosyaları kataloglamaya başlandı.

Gabo'nun gittiği her yere – Amerika'ya yerleşene kadar Berlin'den Paris'e, Londra'ya ve Cornwall'a- bu dokümanları taşıması inanılmazdı. Arşiv kimliğini, gezgin tarzını içeriyordu (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Nisan-Aralık 2008 periyodunda ana arşiv yapısı oluşturuldu ve kataloglandı. İngiltere'deki yaşamına odaklanan koleksiyon Gabo'nun özel hayatı ve çalışma metodlarına girişi sağlar. Koleksiyon özel materyal açısından zengindir ve sanatında nadir gözüken hayatını ortaya çıkartır ve sunar. Eşi Miriam'la ilişkisi, kızlarının doğumu, Londra ve Cornwall'deki yaşamı, Amerika'ya taşınması. Aynı zamanda

yazışmalar, erkek kardeşi Antoine Pevsner'la sorunlu ilişkisine, kardeşi Alexei ile yeniden kurmaya çalıştığı ilişkisine de kanıt niteliğindedir. Öte yandan koleksiyon göçü de yansıtır. Gabo'nun Avrupa üzerinden Amerika göçü, kitaplar, farklı dillerdeki yazışmalar ve fotoğraflar üzerinden arşivlendi (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Günlüklerinde, özellikle savaş sırasındaki (genelde Rusça) o anki politik durumu not etti ve gazete kupürleriyle görselleştirdi. Farklı dillerdeki yazışmalar Gabo'nun diğer sanatçılarla arkadaşlığını, Avrupa'daki, St. Ives'daki, ABD'deki iletişimini gösterir. Koleksiyonda evde dinlenirken, tatilleyen çekilmiş pek çok fotoğraf vardır ve Gabo'nun tüm hayatını sunar (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Ocak-Şubat 2009'da Anna McNally ve Sue Breakell projeden ayrıldı. Proje dönüşümlü olarak devam etti. Mart 2009'da Andrea Zierer projeye başladığında öncelikleri bunlardı (Naum Gabo Archive Project, 2010):

- Tüm arşiv materyalinin, örneklerin, fotoğrafların düzgün bir şekilde paketlenip saklandığından emin olmak için Tate konservasyon departmanında bağımsız çalışan Lyndsey Brecken ve Will Easterling'le çalışma başladı. Dolayısıyla malzemeler Tate'in okuma odasında kullanıcıların erişimine açıldı.

- Dijitalleştirilicek imajları seçmek, web sitesini geliştirmek, araştırma projesinin arkasındaki hikayeleri kamuya ve akademik dünyaya anlatmak için yöntem belirlemek amacıyla Tate Media ile çalışmak.

- “Tate Learning” ile çalışıp Naum Gabo arşivi üzerine bir çalışma günü düzenlemek.

- “Tate Research”le beraber Yale ve Berlin'deki partnerlerin de katılacağı bir günlük bir seminer düzenlemek.

- Rusça günlüklerin tercüme edilmesi

- Kataloglamanın tamamlanması

- Proje raporunun hazırlanması.

Nisan 2009'da Seminer, konservasyon, dijitalleştirme üzerine çalışmaya ve çevrilere başlandı.

Eylül 2009'da British Library'de düzenlenen “Plastics: History, Technology and Conservator” akademik projesinin katılımcılarını ağırladılar. Gabo arşivinden plastik

materyaller Tate’de bir stüdyoda sergilendi. Objelerin incelenmesinin ardında plastiğin saptanması, çalışma yöntemi, materyalin yaşının saptanması ve yeterince muhafaza üzerine tartışmalar devam etti (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Gabo tarafından kullanılan malzemeleri yakından tanımak üretimlerini ve Gabo’nun çalışma metodunu gün yüzüne çıkardı. Kataloglamanın en büyük hususlarından biri olan tarih vermenin kimyasal analizler olmadan zor bir işlem olduğu konfirme edildi (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Ekim 2009’da yetişkinler için “Naum Gabo: Discovering the Archive” isimli etkinlik düzenlendi. Organizasyonda baskılar, çizimler, kağıt ve plastik arşiv materyali üzerine konuşmalar yapıldı. Kasım 2009’da Naum Gabo örneğinden yola çıkarak göç eden sanatçılar ve arşivleri üzerine bir seminer düzenlendi: “Emigre Artists and Their Archives: Naum Gabo and His Contemporaries”. Seminer’de entegrasyon, kimlik, Britanya’da göçmenler gibi konular işlendi (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Aralık 2009’da son kalanlar toparlanmaya başladı. Gabo’nun İngilizce’ye çevrilen günlükleri teslim alındı, Gabo’nun otobiyografisinin Rusça’dan İngilizce’ye çevrilmesi, web sitesinin son taslağı kararlaştırıldı ve ardından proje sonlandırıldı (Naum Gabo Archive Project, 2010).

Projenin gerçekleştirilmesi bazı iş birliklerini de beraberinde getiriyordu. Tate Heykel koruma departmanındaki konservatörler lazer teknolojiyi kullanmayı analiz ediyorlardı. Koleksiyondaki Gabo tarafından yapılmış plastik heykellerde bozulmalar, eğilmeler vardı. Gabo arşivi bu proje için temel kaynaktır; çünkü bu arşiv sanatçının amacı, çalışma metodu hakkında doküman ve kanıtı ortaya çıkarır. El yazmaları, tarihi fotoğraflar, işlerin negatifleri Gabo’nun uygulamalarını aydınlatır. Arşivin barındırdığı heykelle bağlantılı plastik parçalar, örnekler, şablonlar, replikasyonu kuşatan sorular için çok önemlidir. Kataloglama ilerlerken bunlar da takımla paylaşılacaktı. Hedef, arşivin 2010 yılında gerçekleştirilecek olan heykel replikasyonu projesini beslemesiydi (McNally, 2007).

Naum Gabo arşiv projesi malzemenin toplanması, düzenlenmesi, kataloglanması gibi arşiv çalışmasının ötesinde pek çok araştırma ve inceleme konusunu kapsar. Tate’de arşiv departmanı dışında pek çok departmanla işbirliği gerektirir. Örneğin Tate Heykel Replika projesi için Naum Gabo arşivi önemli bir kaynaktır. Bunun dışında plastiğin tarihi, teknolojisi ve korunması konusunda bilimsel araştırma yapanlar için

bir uygulama sahasıdır. Gabo'nun işinde kullandığı malzemeler de kimyasal analizleri gerektirir. Gabo, yaşadığı ülkeyi terk etmek zorunda kalan ve farklı ülkelerde yaşamlarını sürdüren çağdaşlarının incelenmesi için de bir örnek olmuştur.

Tate Heykel Replika Projesi işlerin yeniden üretimi hakkında daha geniş tartışmalar için bir alan çalışmasıdır. Naum Gabo'nun işleri, uygun koşullar altında muhafaza edilmesine rağmen plastiğin doğasındaki sabit olmama durumundan dolayı bozulmanın izlerini göstermiştir. Bu durum eğilmeye, çatlamaya veya bükülmeye, sıklıkla kırılma ve kırıklara yol açar. Konservasyon bozulmayı yavaşlatsa da tamamen durduramaz. Bu heykellerin yöntemlerinin dokümente edilmesi üzerine araştırma ve bu bilginin ileride nasıl kullanılacağına açıklığa kavuşturulması bu projenin merkezidir (Heuman ve Morgan, 2007).

Projeye arşiv açısından baktığımızda, arşivde üretici sürece ait her kayıt bu projeye katkı sağlar ve aynı zamanda projede elde edilen her sonuç arşive eklenir, arşivin sürdürülebilirliği sağlanır. Yeniden üretme metodu, yeniden üretilen işlerin envanteri ve bunlara ait her bilgi arşivde yer almaya devam eder. Sanatçı, vefat ettikten sonra da üretir ve arşiviyle var olmaya devam eder. Andy Warhol'un "Time Capsules" projesinde veya David Batchelor'ın konuşmasında gündeme gelen iş ve arşiv arasındaki ince ayrım burada biraz daha fazla açıklığa kavuşur. İş ve arşiv arasında bir ilişki vardır, ikisi birbirini tamamlar. Arşiv işin ortaya çıkışına ait ipuçlarını ve işe ait parçaları içerir. Arşiv işin dokümente edilmiş halidir.

3.2 Helen Chadwick Arşivi

İngiliz kavramsal sanatçı Helen Chadwick (1953-1996) işlerinde genellikle kadının toplumdaki rolünü ele aldı. Chadwick, işlerinde insan vücudu, cinsiyet, cinsellik gibi konuları sorgulamak üzere, çoğunlukla kendini temsil etti. Helen Chadwick, arşivci olarak sanatçıdır. Titiz araştırması ve üretimi uygulama sürecinin kapsamlı dokümantasyonu ile katlanmıştır, zenginleşmiştir. Chadwick'in araştırma süreci ise kişisel çerçevede kalmıştır (My Personal Museum, 2004).

Helen Chadwick arşivi 2003 yılında Henry Moore Institute tarafından sağlandı. Dokümanlar, yüz kutunun üzerinde defter, hesaplar, sergi düzenlemesiyle ilgili kağıtlar, fotoğraflar, çalışmalar, işlerin test kısımları, kupür ve kapsamlı

kütüphaneden oluşur. İlk bakışta Chadwick tarafından yapılmış belirgin ve sistematik bir arşiv organizasyonu vardır (My Personal Museum, 2004).

Bazı durumlarda sanatçılar erişime açılmadan önce arşivlerini düzenleme fırsatı bulurlar. Bazen de sanatçı gelecek nesile devir için ne yapacağını bilmeden ölür. Tıpkı Chadwick’de olduğu gibi. Chadwick, V&A’daki işi “Of Mutability” ile bağlantılı olan notları bir araya getirmişti ve düzenlemişti. Henry Moore’daki arşiv bu işin üretilmesiyle ilgili daha detaylı ve daha mahrem, gizli dokümanları içermektedir. Bu, sanatçının amaç ve isteği ile ilgili etik ikilemi ve bunları erişime açmak istemediğiyle ilgili istediğini açıkça göstermektedir. Bu durumda materyalin tarihi önemine göre dengelenmeli ve eğer gerekiyorsa arşivcinin veya varisin hassas gördüğü durumda materyali erişime kapatma süresi koyulabilmelidir (My Personal Museum, 2004).

Sadece arşivi üzerinden Chadwick’in işlerinin detaylı entelektüel üretiminin izi sürülebilir. Helen Chadwick’in arşivinin incelenmesiyle sanatçı ve işini oluşturan spesifik olayların ortaya çıkması mümkündür (My Personal Museum, 2004).

Helen Chadwick araştırmasına aile ve kişisel arşivdeki hayatını yeniden kurarak başlar. Hayatına şekil veren evreleri ve olayları inceler. Eski oyuncaklar, pusetinin faturasını, elbiseler, nefret ettiği piyano dersleri hakkında mektuplar, doğum günü kartları, fotoğraflar, okul raporları. Chadwick bunları bir araya getirdi ve yıl yıl katalogladı. Chadwick’e göre bu objeler geçmişi inşa ediyordu: “A) Beni içeren B) Bana yeniden yön veren C) Bana şekil veren”. Chadwick’in geçmişini incelemesiyle sonuçlanan fotoğraflar 2004 yılında Henry Moore’daki yer alan “My Personal Museum: Ego Geometria Sum” isimli sergide (Şekil 3.1 ve Şekil 3.2) sergilenen işi “The Juggler’s Table”ın şablonunu çıkartmak için kullanıldı. Fotoğraflar aynı zamanda, heykeller için, kendi çıplak vücudunun imajlarıyla birleştirildi. Chadwick, aynı zamanda geçmişinde yer alan mimari binaları da ziyaret etti ve fotoğrafladı (doğduğu hastane, vaftiz edildiği kilise, okullar) ve şöyle yazdı: “Tuğla ve harç kaldı, fiziksel olarak somut, yine de bellek ve geçmiş yaşam buharlaştı.”. Geçmişteki fotoğraflarla yeni çektiklerini bir araya getirdi. Çocukluğunun fotografik dokümantasyonunu olgunluğuyla temsil etti (Breakell ve Worsley, 2007, s: 186).



Şekil 3.1: Henry Moore Institute’de düzenlenen My Personal Museum: Ego Geometria Sum Sergisi, 2004 (Leeds & Museums Galleries Henry Moore Institute Arşivi).



Şekil 3.2: Henry Moore Institute’de düzenlenen My Personal Museum: Ego Geometria Sum Sergisi, 2004 / Leeds & Museums Galleries (Henry Moore Institute Arşivi).

Chadwick, her yaşta kendi vücudunun ölçüsüne uygun olması için her heykelin hacmini hesapladı. Heykellerde ve resimlerde olgunlaşmanın metamorfozlarını tekrarlar. Heykelleri ve resimleri, tabut/ mezar/ rahim/ sığınak olarak tasvir etti. Bunlar ölüm, yeniden doğuşun sembolleri olarak anlaşılabilir (My Personal Museum, 2004).

Chadwick, tuttuğu defterlerde işin koduna/kuralına/teorisine başvurmak istediğini yazar. Sadece yaşanan illüstrasyonu değil, büyümenin organizasyonel modelini geçerli kılmak için geniş çaplı konuları araştırdı. Defterleri, aynı zamanda Chadwick'in geçmişindeki imajları nasıl yetersiz bulduğunu ve onları olgun halindeki nü imajlarla nasıl bir araya getirmeye karar verdiğini içerir. Arşiv, nü'ler için olan tüm baskı iletişimlerini içerir; mental bunalımın nü'ye sabitlik hissi veren fiziksel ortaya çıkışlarını da incelediğini gösterir (My Personal Museum, 2004).

Chadwick'in anahtar işleriyle, Ego Geometria Sum (1982-84) ile alakalı arşivindeki unsurlar sanatçının vefatından 8 yıl sonra düzenlenen bu serginin odak noktasıdır. Serginin başlığı Chadwick'in "personal museum"a referansından ortaya çıkar: Bu tanım, işi Ego Geometria Sum olarak tanımlamadan önce kişisel defterinde not aldığı tanımlardan biridir. Sergi, işlerini ve arşivindeki üretici sürece ait dokümanları bir araya getirir (My Personal Museum, 2004).

"Ego Geometrica Sum"ın bir bölümü Chadwick'in prematüre doğumundan 30 yaşına kadarki gelişimini içeren 10 geometrik heykelden oluşur: Kuvöz, vaftiz kurnası, puset, çocuk banyosu, Kızılderili çadırı, yatak, piyano, oyuncak at, ortaokulu temsil eden küp, 15-30 yaş arasını temsil eden büst. Heykellere ek olarak Helen'in tasvir ettiği ve sonra her birini daha büyük heykelle yakaladığı "The Labours" denen 10 tane fotoğraf vardır. İş tamamlandığında Helen "sanatçı özü" diye bir hitabet yazdı (Breakell ve Worsley, 2007, s: 185-186).

Onun arşivdeki dokümantasyonu üretici süreci açığa çıkartır. Uygulamasının kendine has dokümantasyonu öğrencilik yıllarında belirgindir. Sanatının bir kataloğunu oluşturdu ve işlerle ilgili açıklamaları başlık ve tarihlerle kataloğa koydu (Breakell ve Worsley, 2007, s: 185-186).

"Ego Geometria Sum" özel yaşamı ve kamusal işleri arasındaki çizgiyi ifade eder. Chadwick'in kişisel kimliği, bellek ve geçmişindeki belli olaylarla bağdaştırdığı duyuları keşfetmeye yol açar. Ego Geometria Sum'da özümlediği fikir Arthur Koestler'in kitabı The Sleepwalkers'dan çıkmıştır. Chadwick'in notlarında kitaptan alıntılar vardır (Breakell ve Worsley, 2007, s: 188).

Bu süreç çoğunlukla "ego" defterinde belgelendi. Araştırmasını, duygularını, işin gelişimini, olası başlık ve tanımlamalar ile ilgili fikirleri kaydetti. Sanatçı, "Ego Geometria Sum"ı "Kişisel müze" veya "Hafıza Metaforu" diye tanımlar. Ziyaretçi

için enstalasyon deneyimini “mekanda yürümek = sanatçının kafasının içine girmek” olarak ifade eder. Onun için “Galeri beyindir”. İş, gözlemciyi keşfetmesi için davet ettiği, dünyasını fiziksel olarak somutlaştırmasıdır. Fakat; “Ego Geometria Sum”ı üretirken kendi kendini incelemesi arşiv materyalinden ortaya çıkan bir kanıttır. Bu, Chadwick’in hayatına ve işinin temel önemine yeni anlayışlar getirir (My Personal Museum, 2004).

Chadwick “The Juggler’s Table”ı arşivinde tuttu ve bu serginin orta parçasını oluşturur. Bütün bu unsurlar Chadwick’in hayal dünyasındaki sapmaları ve dönüşleri, hiçbir zaman ortaya çıkarmadığı veya kamusallaştırmadığı özel anlamları ortaya çıkartır (My Personal Museum, 2004).

Arşiv “Ego Geometrica Sum”ın oluşumundaki farklı entelektüel katmanları ve fiziksel süreçleri ortaya çıkartır. Clough’da da görüldüğü üzere, sanatçı tarafından kamuya açılan ve özel dokümantasyonun ortaya çıkardığı arasındaki fark belirgin bir şekilde gözükür (Breakell ve Worsley, 2007, s: 186).

Serginin iş listesini inceleyerek bu durum daha net anlaşılabilir (My Personal Museum, 2004):

- The Juggler’s Table: The Juggler’s Table, Ego Geometria Sum’ı oluşturan üç parçadan biridir. Bu parça da “The Labours” diye adlandırılan 10 tane geometrik heykel ve 10 tane çerçevelenmiş fotoğraf içerir. Burada gösterilen 10 mukavva model heykellerin daha küçük versiyonudur. Bunlar aynı şekiller ve Chadwick’in geçmişindeki objelerin aynı fotoğraflarını birleştirir; ama final heykellerde birleştirilmiş imaj kanıtlarının karmaşık katmanları yoktur. Aralıksız uzananlar Chadwick’in proje için başlangıç noktası olan binaların fotoğraflarıdır: Doğduğu hastane, vaftiz edildiği kilise, çocukluğunda yaşadığı evler, anneannesinin evi ve okulları.
- Sanatçı Hakkında
- Helen Chadwick’in yaşamının yıl yıl açıklamasından oluşan 6 sayfa: 1953, 1958, 1959, 1962, 1964, 1971.
- Christ Church, Wimbledon’dan gelen kart, Helen Chadwick’in vaftizinden bir yıl sonra, 30 Ağustos 1954.
- Helen ve kardeşi John’dan anneler günü kartı.

- Yunanistan'dan Chadwick Ailesini John'un doğumu dolayısıyla gelen kart, 19 Ağustos 1956.
- Chadwick'in annesi Angeline'den mektup, 15 Mart 1982.
- Fotoğraflanacak binaların listesi
- Kuvöz – Doğum
- Helen Chadwick'in ağırlık tablosu, 15 Haziran 1953 – 24 Ocak 1955.
- St Helier's Hospital'dan Coronation Menu
- Chadwick'ten Mr. Sewell'a St. Helier's Hospital'dan mektup, 20 Mayıs 1982.
- Vickers Medical'dan mektup (24 Haziran 1982) ve Oxygenaire küvöz gösterimi
- Vaftiz – 3 aylık
- Christ Church, Wimbledon'dan vaftiz sertifikası, 30 Ağustos 1953.
- Chadwick'ten Christ Church'e mektup, 20 Mayıs 1982.
- Peder Victor Read'den gelen yanıt, 21 Mayıs 1982.
- Puset – 10 aylık
- Chadwick'in pusetinin faturası, 13 Haziran 1953.
- Chadwick tarafından Jack Hampswire'a Helen'in bebekten pusette çekilmiş fotoğrafların fotokopisiyle yollanmış mektup, 5 Temmuz 1982.
- Kızılderili Çadırı – 5 yaşında
- “Fotoğraflar” diye etiketlenen fotoğraf albümü.
- Vurmalı müzik aleti
- Yatak – 6,5 yaşında
- Chadwick'in divan yatağının faturası, 12 Ekim 1959.
- Tıp ansiklopedisinden alınmış kızıl hastalığı maddesi
- Helen'in annesinin aile hekimine yolladığı müsvedde mektuplar

- Piyano – 9 yaşında
- Piyano öğretmeni B. M. Maciejewski'den gelen mektup, 16 Temmuz 1962.
- Barnes Piyano ile yapılan piyano taksitli satış sözleşmesi, 11 Aralık 1959.
- Franz Burgmüller'in çocuklar için piyano çalışmaları
- Okul Günleri
- Chadwick'in sanat öğretmeninden yıllık raporu (Form VI, Croydon High School), 23 Temmuz 1971.
- 1970 cep günlüğü
- Croydon High School'da Miss Mark'a yollanan mektup, 22 Temmuz 1982.
- Statü: 15-30 yaşları arası
- Trol oyuncacı
- Bethal Gren Museum of Childhood'dan yollanan Dam Trolls makalesi
- Jo Sheridan tarafından Boğa Burcu, 1978 yıldız falı
- Kuramsal Araştırma
- “Objeler” olarak adlandırılmış notlardan sayfalar
- Chadwick'in araştırma notları
- “Medyum” fotoğrafı kopyası
- Arthur Koestler'in A History of Man's Changing View of The Universe ve Guy Murchie'nin The Music of The Spheres isimli kitaplarının kopyası
- Chadwick tarafından kendi yaş, boy ve Ego Geometria Sum'ın geometrik şekilleriyle not alınmış, J.M. Tanner'in Foetus into Man kitabından gelişimin evreleri
- Helen Chadwick'ın Le Bateleur veya The Juggler/Magician imajını gösteren defteri
- Şekil alma
- Chadwick'in heykellerin hacmi için yaptığı hesaplama
- Her heykelin ölçüsünün tükenmez kalen ve renkli kalemle diyagramı

- “Metafiziksel Geometri” olarak adlandırılan diyagramlarla sayfalar
- Gelişmenin eğimli diyagramı
- Bot için plan
- Vücut imajı/ kendi imajı
- Fotoğrafın çeşitli aşamalarını gösteren iletişim kağıtları
- Karanlık oda günlüğü
- Helen Chadwick’in Kızılderili Çadırı oluştururken Philip Stanley tarafından çekilen fotoğrafı
- Piyano için test şeridi
- Yatakla nülerin bileşiminin baskıları
- Yatakla birleştirilmiş nülerin baskısı
- Puset için örtülü baskılar
- Yatak için modelin fotografik planı
- The Labours
- The Labours III’ün siyah ve beyaz baskısı
- The Labours I ve II için 2 tane test baskısı
- Enstalasyon
- Aspex Gallery’deki enstalasyonun planı (10-29 Ocak 1984) ve alıştırma defterinden enstalasyon notları
- Notlardan oluşan boyama tablosu
- Aperto ’84, Venedik Bienali’nden perdeler
- Tamamlanmış İşler
- Edward Woodman tarafından çekilen, Chadwick’in Aspex Gallery’de Ego Geometria Sum ile fotoğrafı
- “Sanatçı Özü” ile Ego Geometria Sum kartpostalı

Chadwick'in araştırması egosantrik veya kendine aitten "kendinden ayrı + kendi geçmişini" tutmaya karar verdi. Daha fazla duygusal boyutlara matematiksel, felsefi, bilimsel ve astrolojik sistemlerle dayandı ve hiçbir zaman kişisel araştırmasının kapsamını kamusal olarak ortaya çıkartmadı. Ego Geometria Sum'ın içinde dondurduğu yaşamının anları çocukluğunun, yetişmesinin genellenmiş nosyonlarını sunar ve sergide çoğu izleyiciye empati kuracağı bir şey sunar (My Personal Museum, 2004).

Helen Chadwick arşivi "üretici sürecin kanıtı olarak sanatçı arşivi"ne örnektir. Vefatının ardından düzenlenmeye başlanan arşiv, şahıs arşivlerinde sık karşılaşılan "mahremiyet" ile ilgili ikilemi gündeme getirir. Arşivi, Sanatçının ürettiği işlerle beraber sunduğu dokümanlardan daha fazlasını içerir. Sanatçının bilinçli olarak bu dokümanları açığa çıkartmadığı bellidir. Vefatının ardından, varislerinin onayıyla Henri Moore Institute'a devredilen ve aynı zamanda kurumun 2004 yılında düzenlediği sergiye kaynaklık eden arşiv dokümanları açığa çıkartır. Henry Moore Institute'dan Claire Sawyer telif ya da mahremiyetten dolayı araştırmacıya/kamuya açık olmayan malzemeler ile ilgili şöyle der (Ek B.3.2):

"Mahremiyet açısından, kişisel doğaları gereği araştırmaya kapalı olan bazı kayıtların olduğu durumlar var. Fakat; koleksiyonun büyük kısmı araştırmacılara/kamuya açık. Prosedürler Helen Chadwick'in varisleri veya Leeds Museums & Galleries'in sahip olduğu telif haklarından dolayı koleksiyondaki metin veya imaj kullanımıyla ilgili reproduksiyon taleplerinin yönetilebilmesinin gereği."

3.3 Prunella Clough Arşivi

İngiliz sanatçı Prunella Clough (1919-1999) işlerinde doğadaki manzaraları ve detayları konu aldı. Erken dönem kariyerinde resim yapan sanatçı, daha sonra doğadan konu edindiği imajları hafıza üzerinden değerlendirip işlerinde kullandı.

Prunella Clough arşivi sanatçının ölümünden sonra 2005 yılında Tate tarafından sağlanmıştır. Arşivin sağlanmasının ardından, 2007 yılında Tate Britain'da Prunella Clough sergisi düzenlendi.

Sanatçının arşivi, üretici sürecini aydınlatan fikirlerden, algıdan, imajlardan ve deneylerden oluşmaktadır. Arşiv, Tate'in takip ettiği arşiv standartlarına göre

kataloglanmıştır ve online arşiv kataloğundan aranılabilmektedir. Arşiv kataloğuna ek olarak, 2007’de düzenlenen Prunella Clough sergisine paralel, seçilmiş malzemelerden oluşan interaktif bir veritabanı oluşturulmuştur (Breakell ve Worsley, 2007, s: 180).

Tate’de yazışma, eskiz defteri ve diğer dokümanlar açısından zengin sanatçı arşivleri olmasına rağmen, Clough’nun arşivi üretici süreçle ilişkisi açısından istisna bir örnektir ve arşivlemeye açıkça yaklaşımı onun var olan ve gelişmekte olan uygulamasını açığa çıkartır (Breakell ve Worsley, 2007, s: 180).

Koleksiyon defter, renkli kumaş parçaları, fotoğraf, kapsamlı ve çeşitli renkler, resim üzerine notlar, çizimlerden oluşur. Aynı zamanda çeşitli günlüklerden metinsel notlar, somut şiire benzeyen notları da barındırır (Breakell ve Worsley, 2007, s: 180).

Clough içe dönük bir kişiydi, işi hakkında çok az beyanda bulundu. Dokümantasyonu herhangi bir izleyicinin gözünde üretti; ama kendi kendine. Bu arşivi kendi üretici sürecinin doğal bir ürünü olarak gelecekte de kullanmak için ortaya çıkardı, referans olarak ve daha çok işte kullanması için bir uygulama iskeleti oluşturdu. Materyalin doğasından dolayı çok az bir kısmı spesifik işlerle bağdaştırılır ama bunun ötesinde işin kökeninin başlangıcını içerir. Sürecin genel olarak güç algılanmasına rağmen, gerçekleştirilmiş işleriyle bazı direkt bağlantılar vardır (Breakell ve Worsley, 2007, s: 180).

Arşivin izleyicisi olarak hafızaya erişemeyiz; ama izini takip edebiliriz ve bu yolla onun sürecini anlayabilir, izlerinin içeriği ve konsepti hakkında ipuçları edinebiliriz. Clough’un üretici sürecinde görsel materyalden çok sözel materyalin kullanım miktarı aşıkardır. Ressam olarak yaratıcılığında dili araç olarak kullanır. Arşivde çoğunlukla 1940-1950 tarihlerine ait kendi yazdığı şiirler vardır. Günlüğü, şiirleri yayıncı John Lahmann’a sunduğunu belirtir. Onları yayınlamadığı gözüküyor; ama yazısının karakteristiği beyitlerini ortaya çıkartır (Breakell ve Worsley, 2007, s: 181).

Clough’un arşivi sanat ve birçok disipline ait okumalarından notlar; teknik ve sanatçı rehberlerinden talimatlar içerir. Bazı defterler özenle onun okumalarını kaydeder, edebiyat ve felsefeden alıntı yapar. Arşiv, direkt spesifik kompozisyonlarla bağlanmasa da, arşiv ve tanımlanan işler arasındaki ilişki belirgindir (Breakell ve Worsley, 2007, s: 181).

Metinler ve imajlar birbirini tamamlar; kelimeler renkleri, elemanların gizli ilişkilerini, rengin derecesini, karşılaştırmalı ve ilişkili gözlemi yakalar. Fotoğrafta yapısal formları ve yan yana olanları kaydeder ve daha sonra kesilen, yakınlaştırılan bütün imajı kaydeder (Breakell ve Worsley, 2007, s: 182-183).

Clough endüstriyel binaların ve günlük yaşam objelerinin soyut nitelikleriyle ilgiliydi. Bunları farklı açılardan çapraz ve yakın planda inceledi. Arşiv bu eğilimi karışık endüstriyel yerlerin ya da objelerin fotoğraflarıyla tasvir eder (Url-3).

Fotoğraflar genelde Clough tarafından zarflara konur ve çeşitli başlıklar yer alırdı. Gittiği yerlerle ilgili kapsamlı notlar alırdı. Fotoğrafları zaman ve mekan açısından anımsatıcıdır. Üretici sürecinin içe dönük dokümantasyonu, bizi Clough'nun dünyasına sokar (Breakell ve Worsley, 2007, s: 184).

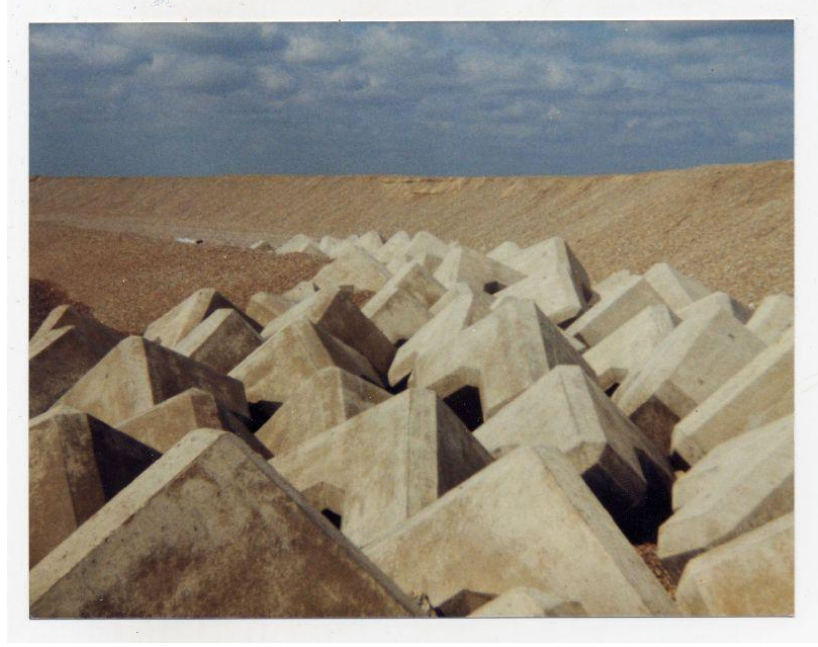
Tate'de düzenlenen Prunella Clough sergisi ise üretici süreci göstermesi açısından önemlidir. İşleri anlamak için alternatif yollar önerir ve özellikle soyut işlerin okunmasında zorlanacak olan izleyiciyi yönlendirir (Breakell ve Worsley, 2007, s: 180).

Tate tarafından, Clough'un arşivindeki malzemeler seçilerek oluşturulan interaktif veri tabanında materyaller “ilham verenler” ve “çalışma metodu” olarak iki bölüme ayrılmıştır.

Clough metinsel ve görsel olarak çeşitli kaynaklardan ilham aldıklarını çizmiştir. Kariyerinin başlangıcında resim kartpostalları toplamış ve siyah-beyaz fotoğraflar, gözüne ilişen günlük yaşam objelerinin ve binaların çok sayıda renkli fotoğraflarını çekmiştir. Farklı materyal ve teknikler, beğendiği sanatçıların anlayış ve uygulamaları hakkında kapsamlı notlar tutmuştur. İlgisini çeken turistik yerlerin detaylı tasvirini yapmıştır. Üretici sürecin kanıtı olarak sanatçı arşivleri arasında yer alan Clough'nun arşivi Tate tarafından hazırlanan veri tabanından incelenebilir. Veri tabanı, Clough'nun arşivinden imajlar içerir ve sanatçının üretici süreciyle ilgili bir seçki sunar.

İnteraktif veri tabanında “ilham verenler” bölümünde yer alan ve sanatçının işi üretmeden önceki gözlem, araştırma sürecini somutlaştıran fotoğrafların bulunduğu alt başlıklar şunlardır:

Aldeburgh, 1986: Clough, Aldeburgh Plajı'nda gördüğü objelerin somut niteliğini ve olasılığını, manzarayı ilginç bulmuştu (Url-3). Bu bölüm Clough'nun Aldeburg plajında çektiği fotoğrafları içerir (Şekil 3.3).



Şekil 3.3: Aldeburgh Plajı, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).

Yığınlar: Clough, birbirine kenetlenmiş, tekrar eden, çapraz objelerden oluşan imajlara ilgi duyardı. Yaşamı çevresindeki yığın halinde objelerin fotoğraflarını çekmiştir (Url-3). Bu bölüm Clough'nun çektiği ayakkabı, oyuncaklar gibi fotoğrafları içerir (Şekil 3.4, Şekil 3.5).



Şekil 3.4: Yığınlardan örnek, fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).



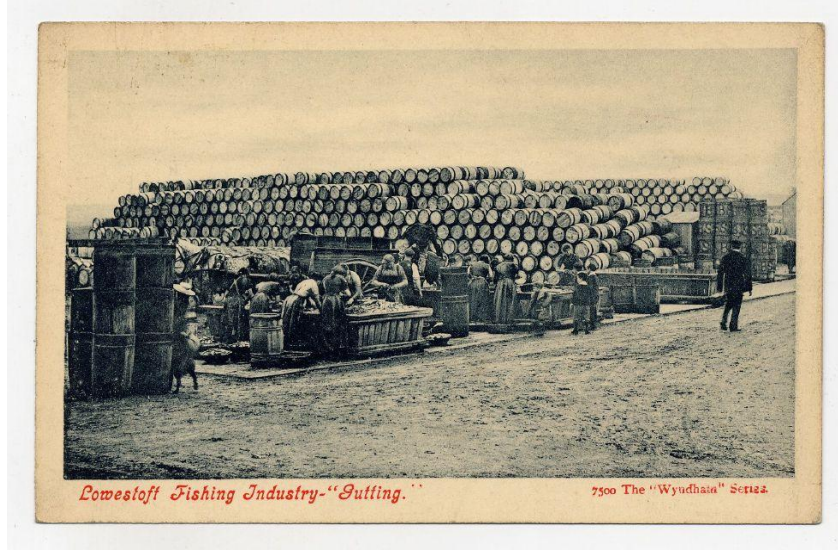
Şekil 3.5: Yığınlardan örnek, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).

Karışık endüstriyel: Clough, kontur, şekil, endüstriyel bitkilerin ve makinelerin yüzeylerine ilgi duyardı. Yaşamı boyunca, bazen kompozisyonlarında da kullandığı, endüstriyel bölgelerin fotoğraflarını çekti (Url-3). Bu bölüm endüstriyel bölgelerde çekilen fotoğrafları sunar (Şekil 3.6).



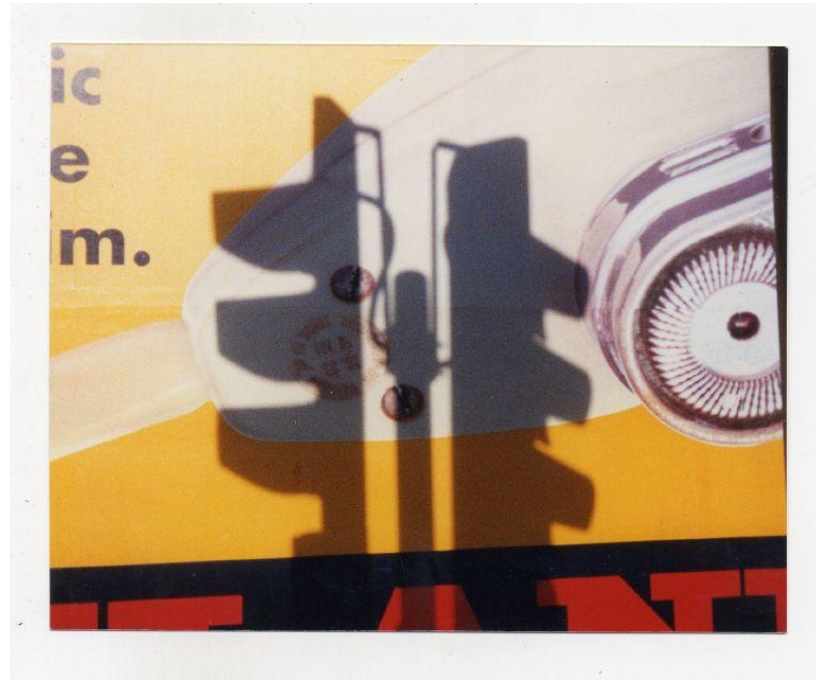
Şekil 3.6: Endüstriyel bölgeden bir görünüm, Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).

Lowestoft vs.: Clough, Lowestoft ve Aldeburg plajlarında çalışan balıkçıların görüntülerinden ve ipleriyle, makaralarıyla yaptıkları soyut desenlerden etkilenmiştir. Bu bölüm arşivden çalışmakta olan balıkçıların fotoğraflarını, Lowestoft'tan topladığı kartpostalları (Şekil 3.7) da sunar (Url-3).



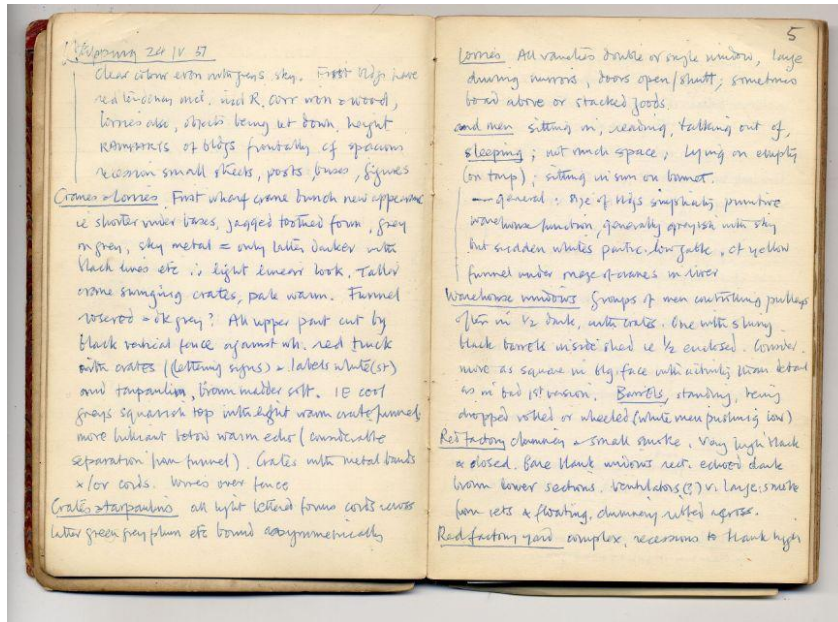
Şekil 3.7: Kartpostal (Tate Arşivi).

Işık ve gölge: Clough'un elektrik lambalarını fotoğraflama yöntemi, şekil ve desen gibi soyut nitelikleri vurgular. Aynı zamanda, Clough gölgeyi gündelik objelerle fotoğraflamıştır. Objeler, gölge şeklinde bükülmüş gibi gözükür. Objeler olarak daha az okunabilir, şekil olarak daha çok (Url-3). Bu bölüm Clough'nun çektiği elektrik lambalarından görüntüler içerir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).

Notlar ve alıntılar: Clough defterlerinde başka sanatçılardan yaptığı alıntıları, sanatçıların tekniklerini, işi nasıl ürettikleriyle ilgili talimatları da içerir (Url-3). Veritabanındaki bu bölüm defterlerden bir seçki sunar (Şekil 3.9).



Şekil 3.9: Prunella Clough'nun Defteri (Tate Arşivi).

Veri tabanında yer alan diğer ana bölüm “çalışma metodu”dur.

Clough, dış mekanlardan farklı olarak stüdyosunda da çalıştı. Bazen detaylı “kelime eskizleri” hazırlamasına rağmen, çok nadir olarak işe başlamadan önce hazırlık eskizleri de yapmıştır. Clough, yaşamı boyunca pek çok fotoğraf çekmiştir. Bunlardan gördüklerini ya da ilham aldıklarını hatırlatıcı imajlar olarak kullanırdı. Bazen imajlar üzerinde yeniden çalışır ve istediği etkiyi yaratabilmek için imajları kırpardı (Url-3). Bu bölüm Clough’nun çalışma metodunu görünür kılmak amacıyla seçilmiş imajları sunar .

Kırpılmış imajlar: Sürpriz yöntemlerle yakın veya kırpılmış şekilde fotoğrafladığı (Şekil 3.10, Şekil 3.11) günlük objelerin soyut niteliğinden etkilenirdi. Bazen seçilmiş bir bölümü aldıktan sonra fotoğrafı kırpardı, o bölümü keserdi ve çerçeveletirdi. İmajın kırılması, izleyicinin boyut ve büyüklük algısını altüst eder, objeyi desen veya şekil olarak görmesini kolaylaştırırdı (Url-3) .



Şekil 3.10: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).



Şekil 3.11: Fotoğraf: Prunella Clough (Tate Arşivi).

Üzerinde yeniden çalışılan kartpostallar: Arşiv, Clough'un üzerinde yeniden çalışılmış kartpostal serisini içerir (Url-3) (Şekil 3.12).



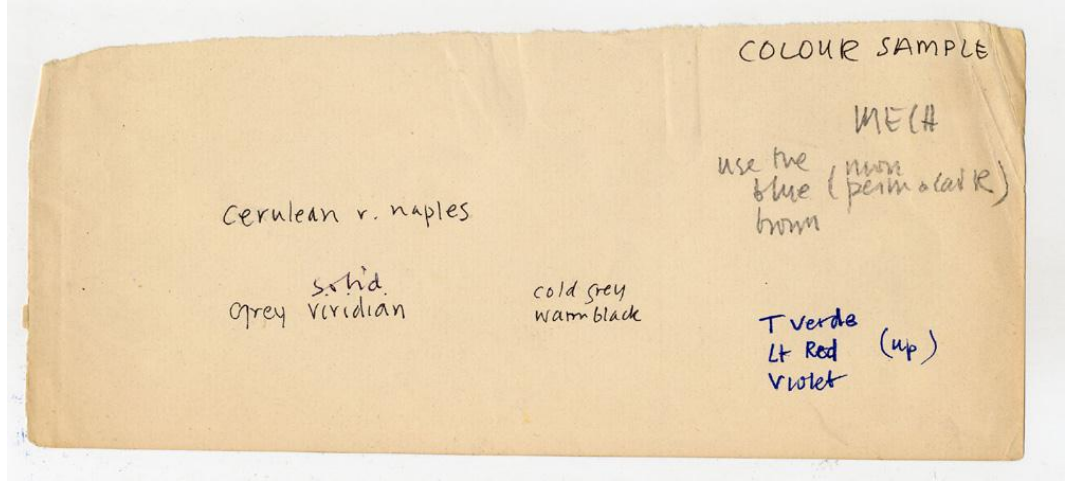
Şekil 3.12: Prunella Clough tarafından üzerinde yeniden çalışılan kartpostal (Tate Arşivi).

Sanat eseri kısmı, Tate tarafından düzenlenen Prunella Clough sergisindeki işlerle alakalı materyali araştırmacıya sunar. Sanatçı çalışırken isimli kısım Clough'un kolajlarla, kalıplarla çalışırken ve stüdyosundaki fotoğrafların serisinden oluşur (Url-3) (Şekil 3.13).



Şekil 3.13: Prunella Clough stüdyosunda çalışırken (Tate Arşivi).

Renk üzerine notlar: Clough, çalışma yöntemi olarak gördüğü ya da görselleştirdiği renk kombinasyonlarının listesini tuttu. Aynı zamanda referans için renk numunelerini (Şekil 3.14) not alırdı (Url-3).



Şekil 3.14: Clough'un referans olarak kullandığı renk üzerine notlar (Tate Arşivi).

Materyaller kısmı, Clough işlerinde kullandığı kolaj, kalıp gibi materyalleri içerir (Url-3).

Veri tabanından yer alan imajlar, Clough'un üretici sürecine bir bakış sağlar. Gerçekleştirdiği işlerinin ardında yatan süreci, araştırmayı ve hazırlığı izleyiciye gösterir.

3.4 John Latham Arşivi

İngiliz kavramsal sanatçı John Latham'ın (1921-2006) işi teoriye bağlılığıyla bilinir. Teorisi, evrenin var oluşu ve onu anlamaya ilişkin yapı üzerine kuruludur. Latham'ın teorisi üzerinden tüm manifestolar kolayca hesaplanabilir. Bu teorik yapı temel birim olarak tüm kapsamlılığıyla olaya ve dolayısıyla zamana dayanmaktadır (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

Kariyeri boyunca Latham, geleneksel araçları, zamana ve olaya ayrıcalık tanıyarak, mekân ve zaman üzerinden dönüştürmüştür. 1950'lerin ortalarından itibaren, Latham'ın daha sonraki zamanın keşfinin temelini fark edeceği buluş olan resimleri boya tabancası ile birleşmişti. Çok geçmeden resmi, toplumun kutsal bilgiye ve değişmez dogmaya karşı teslimiyetini sunduğu kitaplarının merkezi haline gelmişti. İşinin düşünceleri için bir araç haline gelmesi artıkça (özellikle Barbara Steveni tarafından kurulan ve önerilen Artist Placement Group'a katılımıyla), Latham'ın projeleri git gide daha fazla dile, şematik temsiliyete dayandı. Hatalı araç olarak dilden hoşlanmayan aşıkav tavrı ve hayatının sonuna kadar obje yapacağı gerçeğine rağmen (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

John Latham Arşivi, Londra’da John Latham’ın yaşadığı ve aynı zamanda stüdyo olarak kullandığı Flat Time House’da (Şekil 3.15) bulunmaktadır. Flat Time House 2008 yılından beri ziyarete açıktır ve arşive online olarak Flat Time House’ın web sayfasından erişilmektedir. Mekânda, John Latham’ın arşivinin bulunması dışında, çeşitli sergiler, organizasyonlar da düzenlenmektedir.



Şekil 3:15: Flat Time House, Londra.

John Latham arşiv projesi 2007 yılında başladı. Proje önerisinde projenin içeriği şöyle özetlenmiştir: Araştırma projesi geç dönem İngiliz sanatçı John Latham’ın Güney Londra’daki evinde yazılarını, yazışmalarını ve diğer dokümanlarını düzenlemekle ilgilidir. Araştırma, arşiv içeriğinin detaylı tanımlamasını yapacak ve John Latham’ı “Olaylar ve Olay Yapıları” üzerine teorisini yansıtan veri tabanı ve sınıflama sistemi tasarlanacaktır. John Latham olmadan, bu araştırma materyalleri yeni nesil sanatçı ve akademisyenlere onun düşünme yöntemiyle sunulacak, işi ve düşünme yöntemi geniş izleyici kitlesine aşılacaktır (Url-2).

Sanatçı, 2006 yılında vefat ettiğinde evinde fazlaca miktarda yayınlanmamış, organize edilmemiş yazışmalar, yazılar, videolar, ses kayıtları ve diğer malzemeler bulundu. Bütün materyaller Latham’ın yaşamıyla, işiyle ve “Olaylar ve Olay Yapıları”nı soran fikirleriyle bağlantılıdır (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

2007 yılında küratör Simon Gould Henry Moore Foundation'dan, Camberwell College of Art'tan ve Londra'daki University of the Arts'dan sanatçının evi ve içeriğini stabilize edebilmek için burs aldı. Amaç tüm bu materyallerden bir veri tabanı oluşturmaktı. Dr. Thanasis Velios veri tabanı i in açık kaynaklı bir yazılım tasarladı ve yönetti. Arşivde bu kayıtlar, Simon Gould yönetiminde, uluslararası bir arşiv sistemi olan Dublin Core sistemine göre girilmiştir. Bu, öneride sunulan  ncelikti. Önerilen araştırma projesinin bu erken çalışma üzerinden sunulacak ve içeriğin derin analizinden belirgin bir arşiv ve yenilikçi sınıflama teknikleri oluşturulması amaçlanmıştır (Url-2).

John Latham  zerine varisleriyle 2,5 yıl  alı an Simon Gould bu araştırmayı yürütmek, ilk aşamada arşivin detaylı tanımlamasını yapmak ve arşiv içeriğini kategorize etmede çok iyi bir pozisyondaydı. Gould, Latham ailesiyle görmesi ve arşivin açık kaynaklı bir sitem olan Drupal'in i inde a ılması planlanmıştır. Yazılımla ilgili sürecin Dr. Velios tarafından yürütülmesine karar verildi. Bu araştırma i inde sergilerin, sanatçı misafir programlarının, film gösterimlerinin ve diğer aktivitelerin yer alacağı John Latham Merkezi'ni oluşturmaya yönelik geniş çaplı bir projedir. Arşivin merkezdeki varlığı John Latham'ı kendi evinde canlandırmaya yardımcı olacaktır. Dijitalleştirilmiş arşiv online olarak erişime açık olacak ve Latham  zerine daha fazla araştırmayı, evi ziyareti teşvik edecektir. Bu yolla Latham'ın düşünceleri yaşamaya, canlandırılmaya devam edecektir (Url-2).

John Latham'ı farklı yapan dünyayı anlamak için teorisinin olmasıdır. 2009 yılında Tate Britain'de düzenlenen "Archiving the Artist" konferansında Thanasis Velios ilk olarak "Bu materyalleri John Latham'ın işlerinin arkasındaki teoriyi anlayabilmek için nasıl kullanabiliriz? Teorisini arşiv üzerinden nasıl ortaya çıkartabiliriz?" diye düşündüklerini söyler (Archiving the Artist, 2009).

Arşivindeki bütün dokümanlar Latham'ın en son yaşadığı ev ve aynı zamanda stüdyo olarak kullandığı, Londra'daki Flat Time House'da bulunmaktadır. En son kaldığı ev ve stüdyo "Yaşayan Heykel" olarak değerlendirilmektedir. Öldüğünde mek nın son durumunu kayıt altına almak amacıyla 360  panoramik fotoğraflar aldılar. Latham'ın fikirlerindeki karmaşıklık ve Flat Time House'da (FTH) korunan materyalin çeşitliliğinin arşivi sanatçının işleriyle eşit konuma getireceğine inanılmaktadır (Archiving the Artist, 2009).

John Latham'ın geride bıraktığı doküman yığınlarını yorumlamak ise ayrı bir sorundur: Bunlar nasıl okunabilir ve yorumlanabilir? Arşivleme süreci teorisini anlamak amacıyla malzemelerin olduğu kutuları sindirmekle başlar: Sunulmak istenen içerik nedir? İçerikte neler eksik? İçeriğin organize edilmesi aynı zamanda eksikleri de tespiti sağladı. Tüm bunlar yapılırken beliren diğer bir soru: “John Latham kendi arşivini bu şekilde düzenlemek ister miydi?” (Archiving the Artist, 2009).

Son zamanlardaki tartışma sanatçı arşivlerinin sınıflandırılmasında sanatçı ve arşivcinin arşivlemeye yaklaşımındaki zıtlık vurgulanmaktadır. Sanatçıya göre arşiv işinin tarihlenmesi için bir indeks ve gerçekleştireceği iş için üretken bir kaynaktır. Geleneksel eğitim görmüş arşivciye göre ise, arşiv iyi dokümanlanmış ve standart yöntemler üzerinden sınıflanmış bir bilgi kaynağıdır. Arşivci aslında sübjektif yorumlamayı dışarıda tutmak ister, sanatçı ise kendi pratiğini yansıtan ve destekleyen kişisel bir sistem geliştirmeyi arzu eder (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

Latham'ın arşivi bu iki misyonu bir araya getirir: Bir yandan sanatçının eşsiz bakış açısını korurken, diğer yandan arşiv materyallerini uluslar arası standartlara göre korur (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

Sanatçının vefatından sonra araştırma iki yıllık sürecek bir proje olarak sunuldu. Projenin amacı kullanıcının online arşivde gezinirken, bir yandan da Latham'ın fikirleriyle tanışmasıdır. Dostoyevsky'nin romanı “Karamazov Kardeşler” Latham'ın teorisinin can alıcı noktasıdır. Malzemeleri uyumlu hale getirirken, romandaki üç karakter arşiv ile bağdaştırılır: Dostoyevsky'nin romanında Mitya öfkeye ve coşkuya en fazla meyilli olan kardeşler. Ivan ise 3 kardeş arasından en eğitilmiş olandır, bilgiyi kullanabilen ve tarafsız olarak yer alabilendir. Alyosha üçünün arasında en çok dini değerlere önem verendir. En karakteristik özelliği sezgidir, durumu tüm faktörleri bilmeden anlayabilmektedir. Eğer Mitya'nın insanları üzen ateşli tavrı ve Ivan'ın rasyonel kafası onları soğutursa, Alyosha kolayca başkalarıyla iletişime geçebilir (Hudek ve Velios, 2010, s: 5-6).

Dolayısıyla proje romandaki üç karakterden yola çıkarak temel üç yapıya uyar: Birinci katman objeden oluşturulur (Mitya), ikinci katman Latham'ın farklı objeler üzerindeki fikrini ispatlayan dokümantasyon ve çizimden oluşur (Ivan), sanal mekân olan 3. katman (Alyosha) en kısa süren sübjektif olayın bile zamana borçlu olduğu,

Latham için evrenin yapısını belirsizleştiren dokümantasyon ve dili vurgular (Hudek ve Velios, 2010, s: 4).

Latham'ın uygulamasındaki bu üç katman arşivi için orijinal bir yapı oluşturabilir (toplanan objeden, arşivlenebilen fikir üzerinden, arşivlenemez sezgiye kadar). Kitaptan aldığımız ipucuna göre kullanıcı arşivi online veya kitap formatında deneyimleyebilir. The Portable John Latham kitabı Ivan'ın rasyonel pozisyonunu, müzede sergilenen veya muhafaza edilen işle ve somut objeden yoksun arşivi denk getirmeyi amaçlar. Düşünmeden hareket eden Mitya, kavramsal Ivan ve sezgili Alyosha. Online arşivde Mitya seviyesi büyük kardeşin anlık memnuniyetine karşı çekimini illüstre etmek amacıyla sabit bir imaj akışıyla yerleştirildi. Mitya Latham'ın sanat dünyasına ilk adımı attığı arşiv dokümanlarını sergiler: Afrika'daki erken çocukluk yılları, ressam olarak ilk başladığı zamanlar, objeden performansın teatrallğine etkisi (Hudek ve Velios, 2010, s: 6).

Online arşivde araştırmacı Mitya seviyesinde iken imajlarda durursa Ivan seviyesine geçer. Burada her doküman arşivsel sınıflamaya uyar, tarih, yazar, başlık, özet tanımlamayı sunar. Pek çok açıdan Ivan karakterinin tutarlılığı onu kurallara bağlı olan ve dünyayı duygusal veya sezgisel anlamda az dikkate alarak organize eden arşivcinin basmakalıp haline yaklaştırır. Ivan, Latham'ın gelişen bir dönüşüme şahit olan daha uygulamalı performatif geçmişinden çıkarımlar yaparak çizdiği periyot olan 1970'lerdeki yaşamını dokümanlar. Kullanıcı, kurulu sınıflama normlarına alıştıktan sonra Latham'ın kendi geliştirdiği dakikalar ve frekansları içeren sisteme daha yatkın olacaktır (Hudek ve Velios, 2010, s: 6).

3. Alyosha bölümünde online arşiv kullanıcıyla buluştuğunda aralarındaki bölünme bulanmaya başlar. Online arşiv müze veya galerinin analog mekanına dönüşebilir: Tıpkı bir galeri sergisinin ortaya çıktığı Londrada'ki Whitechapel'daki "John Latham: Anarchive" (Şekil 3.16, Şekil 3.17) sergisi gibi. Kullanıcı "Zamana Dayalı" arşivin gelişimine imaj yükleyerek her dokümanla bağlantılı Latham bilgisine müdahale hakkına sahiptir (Hudek ve Velios, 2010, s: 6-7).



Şekil 3.16: John Latham: Anarchive sergisi, Whitechapel, Londra, 2009.



Şekil 3.17: John Latham: Anarchive sergisi, Whitechapel, Londra, 2009.

Küçük organizasyonlarla arşivi kullanıcılar tarafından şekillenmesine, yorumlanmasına fırsat tanınmaktadır. Amaç insanları arşive davet etmek ve arşivi geliştirmektir. Sanatçı hayatta olmasa da, bu sayede, eserleri yaşamaya ve yorumlanmaya devam edecek.

4. HÜSEYİN BAHİRİ ALPTEKİN ARŞİVİ

Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesi önceki bölümde yer verdiğimiz örnek arşiv projelerinin karması niteliğindedir. Proje sanatçının vefatının ardından başladı ve tıpkı Naum Gabo projesinde olduğu gibi sanatçının işi ve hayatı üzerine bir çalışmaya dönüştü. Hüseyin Bahri Alptekin hayatı boyunca farklı yerlerde yaşadı: Doğduğu yer olan İzmir, dil kursuna gittiği ve bir dönem yaşadığı İsveç, Hacettepe yılları, Sorbonne yılları, farklı ülkelerde katıldığı misafir sanatçı programları ve sayısız seyahatler... Alptekin, Gabo gibi yaşadığı yerlerdeki arşiv malzemelerini bir araya getirmede veya yanında taşımadı. Malzemeleri farklı kişilerde, lokasyonlarda kaldı. Dolayısıyla projeye başlanıldığında ilk çaba bu kişilere ulaşmak ve bunları bir araya getirmeye çalışmaktır.

Tezin esas konusu olan Hüseyin Bahri Alptekin ile ilgili bölümde proje süreci anlatılacaktır. Ardından sanatçının yazdıkları, yakınlarının söyledikleriyle proje süreci sorgulanacaktır. Bölüm proje süreci ve arşivden takip edilebilen işlerinin izlerinin değerlendirilmesi olarak iki alt bölüme ayrılmıştır. Alt bölümlerin ele alınmasının ardından Hüseyin Bahri Alptekin arşivi sanatçının üretici sürecinin kanıtıdır sonucuna varılacaktır.

4.1 Proje Süreci

Sanatçı, yazar, öğretim görevlisi ve küratör Hüseyin Bahri Alptekin (1957-2007) Ankara ve Paris'te estetik, sanat felsefesi ve sosyoloji üzerine eğitim gördü. SIPA Press için basın fotoğrafçısı olarak çalıştı ve birçok yayın için sanat ve tasarım eleştirmeni olarak yazılar yazdı. Ankara Bilkent Üniversitesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde ders verdi, Türkiye'de ve yurtdışında güncel sanat üzerine birçok konferans ve sempozyuma katıldı. 1990'ların başından itibaren sanat üretimine yoğunlaşan Alptekin, eserlerinde küreselleşmenin etkileri, göç ve sürgün, kültürlerarası imge dolaşımı, imzasız üretimler gibi temaları zaman, yer, seyahat, kişisel tarih ve arşivler üzerinden inceledi. Fotoğraf yerleştirmeleri, kolajlar,

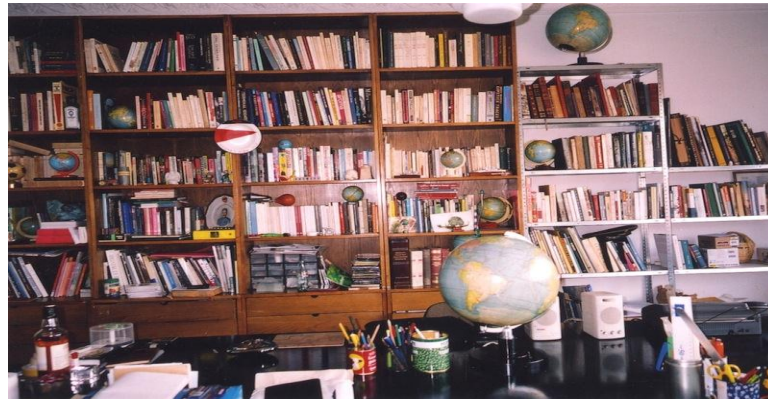
videolar, objeler – hatta kasası plastik futbol toplarıyla dolu bir kamyon gibi – eserlerinde birçok farklı malzeme ve yöntemler kullanarak, birbirine referans veren çok katmanlı görsel bir dil yarattı. Hüseyin Bahri Alptekin, 2007’de 52. Uluslararası Venedik Bienali’nde “Şikayet Etme” isimli yerleştirmesiyle Türkiye’yi temsil etti. Aynı sene Londra’da Tate Modern’de düzenlenen “Global Cities” adlı sergide yer aldı. 2000-2004 yılları arasında kâr amacı gütmeyen, misafir sanatçı programları ve konferanslar düzenleyen “Sea Elephant Travel Agency” (SETA) adlı bir sanatçı kolektifini yürüttü. Kendisi beraber çalışma ve kolektif üretimlerin insanıydı, Michael Morris ile yaptığı erken dönem işleri, Bilkent yıllarında öğrencileriyle beraber kurduğu Grup Grip-in, LOFT’ta düzenlediği toplantılar, Bunker Research Group bunlardan bazılarıdır. Katıldığı birçok sergi arasında ayrıca São Paulo Bienali (1998), UNESCO Ödülü’nü kazandığı (Karadağ) Çetince Bienali (2002), Walker Art Center’da gerçekleştirilen “How Latitudes Become Forms” (2003), Manifesta 5 (2004), 3. Tirana Bienali (2005) ve iki kere katıldığı İstanbul Bienali (1995, 2005) bulunmaktadır. Sanatçının kişisel sergileri ise şunlardır: “Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim”, Salt (2011) ve “Kriz: Viva Vaia”, Dulcinea – Çağdaş Sanatlar İçin Özgür Mekan (1999) (Url-4).

Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesine, sanatçının vefatının ardından, 2008 yılında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi tarafından başlandı. 2010 yılındaki yeni yapılanmanın ardından, SALT bünyesinde projeye devam edildi. Projeye başlandığında ilk olarak, her şeyi bir arada toplayabilmek için sanatçının yakınlarına destek çağrısında bulunuldu. Eşi Camila Rocha Alptekin’in desteğiyle ve izniyle, Alptekin’in ardında bıraktığı arşiv malzemeleri, objeler, yığınlar ofise taşındı ve üzerinde çalışılmaya başlandı. Sanatçının kütüphanesi satın alınıp, kataloglandı.

Sanatçı arşivi ile ilgili bölümde özellikle sanatçı arşivlerinin diğer arşivlere göre daha fazla yorum gerektirdiğinin ve teoride öğrenilenlerin bu tür arşivlerde pratiğe dökülmesinin zorluklarından bahsettik. Hüseyin Bahri Alptekin projesi bu iddiayı kanıtlayan bir örnektir. Sanatçının vefatının ardından arşivinin oluşturulması, sanatçıya danışamamanın ortaya çıkardığı zorluklar arşivin oluşturulmasında daha fazla yorum gerektirmiştir.

Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesine ilk olarak Loft’taki (sanatçının 1999-2004 yıllarında stüdyo olarak kullandığı, etkinlikler düzenlediği mekân) kitapların kataloglanmasıyla başlandı. Loft’tan ofise transfer edilen kitaplar daha çok sergi,

bienal kataloglarından, güncel sanatla ilgili kitaplardan oluşur. Karşılaşılan ilk soru bu kitapların var olan sistem içerisine nasıl alınacağıdır. Kurumda uluslararası kütüphanecilik kurallarına göre düzenlenmiş bir kütüphane vardı ve ona uyulması gerekiyordu. Öte yandan sanatçının kitapları bu sistemin içerisine katılırsa aralara dağılacak ve bütünlüklerini kaybedeceklerdi. Bunun üzerine kitapların aynı sisteme göre kataloglanmasına ve ayrı bir yerde Hüseyin Bahri Alptekin Koleksiyonu olarak tutulmasına karar verildi. Loft'taki kitapların ardından, Mart-Haziran 2008'de sanatçının evindeki tüm kitaplar (Şekil 4.1) kataloglandı ve sanatçının yaklaşık 2500 kitaptan oluşan kütüphanesi oluşturuldu.



Şekil 4.1: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesi, evindeki düzen (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının kütüphanesi ile ilgili süreç tamamlanırken, bir yandan da arşiv malzemelerinin bir araya getirilmesine ve kataloglanmasına başlanılmıştı. Projede Temmuz 2009'a kadar Boysan Yakar, Eylül 2009-Nisan 2011 döneminde de Güneş Forta çalıştı.

2009 Eylül'e kadarki süreçte gelen tüm arşiv malzemeleri ayıklandı, durumları iyileştirildi, fotoğraflandı, tarandı ve depolandı. Bu dönemde kategorizasyon çok genel haliyle başladı (Şekil 4.2). Bu sürece kadar objelerin çoğunun fotoğrafı çekildi ve çok genel halde kategorize edilerek kutulandı.

Arşiv malzemelerinin kategorizasyonu tam bir kaostu. Karşılaşılan objeler, parçalar kimi zaman hiçbir şey ifade etmezken, bulunan bir izle anlamlı hale gelebiliyordu. Bu süreçte projede çalışan Boysan Yakar durumu böyle değerlendirir (Ek F.4):

“Deponun ilk temizliğine hep beraber gitmiştik. O yüzden akıllarımız değerli mi değersiz mi bakışıyla çalışıyordu. Önümüze çıkanlar geçmişte üretilmiş işlere ait parçalar olabilecekleri gibi, hazırlık aşamasında öylece kalmış işlere de ait

olabileceği ihtimali vardı. Ayıkladıkça ortaya çıkanların hepsi ayrı ayrı ilgilenilmeyi bekliyordu.” (Yakar, 2011).



Şekil 4.2: Arşiv tasnif edilirken, 2008.

Ofise taşınan malzemeler arasında tanımlanmayı bekleyen yüzlerce dia, negatif, fotoğraf vardı. Hüseyin Bahri Alptekin, 1980’li yıllarda Sipa Press’te basın fotoğrafçısı olarak çalıştı. Yakınlarıyla yapılan söyleşilerde sanatçının sürekli elinde fotoğraf makinesiyle dolaştığı ve sosyal ortamlarda sık sık fotoğraf çektiği öğrenildi. Sipa Press döneminden kalma dialar, sosyal ortamlarda çektiği fotoğraflar, işlerin oluşum sürecine ait negatifler, fotoğraflar projenin en zorlayıcı bölümleriydi. Başta fotoğrafları işlere ait ve sosyal ortamda çekilen fotoğraflar olarak ayrılması düşünüldü; fakat bazen sosyal ortamda çekilen fotoğraflar bir işin parçası olabiliyordu. Öte yandan “Hüseyin Bahri Alptekin” tarafından çekildiği için de önemliydi. Maalesef geride Gilbert & George arşivinde olduğu gibi tanımlanmış, düzenli bir fotoğraf arşivi yoktu. Fotoğraflardaki yer, mekân, kişi bilgileri aynı zamanda pek çok bilgiyi aydınlatacaktı. Fotoğrafların transfer olduğu dönemde projede çalışan Boysan Yakar, yaptığı söyleşide şöyle der (Ek F.4):

“Hüseyin Bahri Alptekin’in kişisel fotoğraf makinesinden hem iş hem de öylesine çekilmiş fotoğraflarının ve dialarının tasnifine başladık. İş olarak kullanılmış fotoğraflarını ayıklamak başlarda kolay olmuştu lakin bazen hiç şahit olmadığımız yerlere, şehirlere, ülkelere veyahut tanımadığımız arkadaşlarından oluşan

toplantılarına, açılışlara ait fotoğraflardan, bazen şans eseri kendi içinde sıralanarak saklanmış fotoğrafları bir düzene sokmak inanılmaz güç bir işti. Tahminlerle belirli bir kategorizasyon çıkarabilmiştik, bir yandan da bilemediklerimizi Hüseyin Bahri Alptekin'in arkadaşlarını zaman zaman ofise çağırarak danışmaya çalıştık. Bunu yapabilmek için dönem dönem kimlerle arkadaş olduğunu, kimlerle tanışmış olduğunu, hangi işleriyle ne zaman nerelere kimlerle gittiğinin bir çizelgesini çıkarmamız gerekmişti.” (Yakar, 2011).

2009 Eylül – 2011 Nisan döneminde Güneş Forta arşivde çalışmaya başladı. Bir yandan arşiv projesi yürürken, arşiv aynı zamanda Nisan-Haziran 2011 tarihlerinde SALT Beyoğlu'nda düzenlenen “Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim” sergisinin hazırlanma sürecine de kaynaklık edecekti. Dolayısıyla işlerin envanterinin oluşturulması öncelikliydi.

Sanatçının topladığı malzemelerden oluşan arşivinin tasnifini geçici olarak yavaşlatıp, önceliği işlerinin envanterinin oluşturulmasına verildi.

Envanter kaydının tutulacağı bir excel sayfası hazırlandı. Excel listesi dört ana bölümden oluşur: Genel iş bilgisi, sergi bilgisi, lokasyon ve yeniden üretim bilgisi, satış bilgisi. Genel iş bilgisi işin adı, üretim yeri, ölçü, yıl, materyal, edisyon, versiyon ve işle ilgili okumaların yapılabileceği bibliyografya, işin imaj veya video bilgisinden oluşur. İkinci bölümde işin yer aldığı sergiler detaylı bilgileriyle yer alır. Üçüncü bölümde yeniden üretilen işlerin bilgisi, üretildiği yer ve kullanılan malzeme gibi detaylarla yer alır. Böylece yeniden üretilen işteki farklılıklar takip edilebilir ya da tekrar üretilmek istendiğinde aynı yöntemle üretilir. Dördüncü bölümde de işlerin nerede bulunduğu saptanması amacıyla satış bilgileri yer alır.

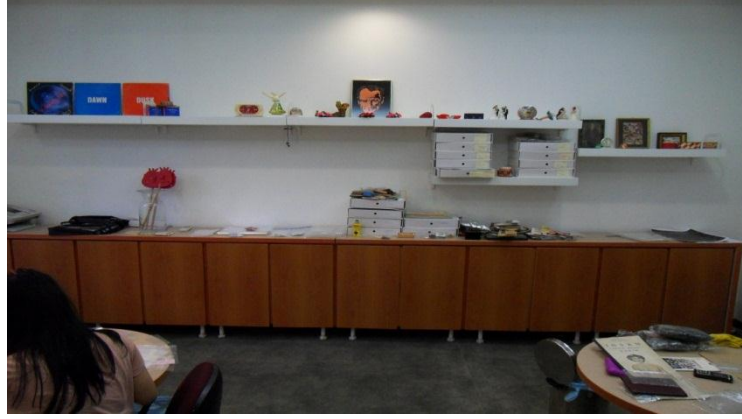
Bu çalışmaya başlarken sanatçının vefat etse de üretmeye, sergilere katılmaya devam edeceği göz önünde bulunduruldu. Fakat; excel'deki alanlara bilgileri doldurmak çok zordu. Sanatçıdan geriye kalan, tüm işlerin listelendiği bir doküman yoktu ve bunun araştırılarak proje boyunca oluşturması gerekiyordu. Yaptığımız söyleşide, süreçle ilgili o dönemde arşivde çalışan Güneş Forta şöyle bahseder (Ek D.4):

“Özellikle ilk dönem işlerinde çok zorladığımı söyleyebilirim; çünkü döneme şahitlik etmiş olanların yönlendirmesine ihtiyacım vardı. Fakat kişilere ulaşmak ve yanıt almak çok zordu. Dolayısıyla öncelikle Vasıf Kortun'a danıştım her şeyi, bu iş bunun bir parçası mıdır nedir diye... Daha sonra serginin yapıldığı galeri ile iletişime

geçtim, ellerindeki malzemeleri talep ettim. Ancak bu noktada da problemlerle karşılaştım; çünkü kimse davetiye dışında bir şey tutmamıştı. Tutulan birtakım belgeler, faks gibi uçup gitmiş oldukları için bilgi alamıyordum. Daha sonra gazetelere, yazılmış eleştirilere baktım ve ona göre tarif edilen işleri dialardan seçip gruplandırımdım.” (Forta, 2011).

Süreç zorlu bir şekilde ilerlerken, listeler excel formatında düzenleniyor, dijital tüm verinin yedekleri alınarak harici disklerde tutuluyordu. Henüz bir veri tabanı mevcut değildi, aranılan veriye erişim excel listesi ve diskteki düzen arasında bağlantı kurularak gerçekleşiyordu. Her şey çift diskte kontrollü olarak tutuluyordu. Projeye başlanıldığından bu yana uzun bir süreç geçmişti ve projeden haberdar olan, Hüseyin Bahri Alptekin üzerine araştırma yapan araştırmacıların talepleri gelmeye başlamıştı normal olarak. Bir yandan gelişmekte olan ve henüz sonlanmamış bir sistem, öte yandan yanıt vermeye çalışılan ve var olmayanı ya da henüz tasnifine başlanmamış, varlığından emin olunmayanı arayan araştırmacı talebi arasında kalınıyordu. Arşivciler sadece bulmayı umut ettikleriyle değil, aynı zamanda orada olmadığını kabul edemedikleri taleplerle gelen araştırmacılarla da karşılaşır. Tamamlanmışlık beklentisi vardır; fakat teori kadar gerçekte de arşivin doğası boşluklarla nitelendirilmiştir (Breakell, 2008). Proje boyunca çeşitli yerlerden ve kişilerden yeni malzemeler, bilgiler edinildi. Kimi zaman yanıt alınmayanlar oldu veya halen ulaşmaya çalışılanlar da var. Her ne kadar her şey bir araya getiriliyor dense de her an bir yerden gelecek olan Hüseyin Bahri Alptekin’e ait bir yığın malzeme ile karşılaşma olasılığı var. Parçalar hep bir yerlerden gelmeye devam edecek.

Bir yandan envanterin üzerinde çalışma devam ederken, bir yandan da objelerin kategorizasyonu, fotoğraflarının çekilmesi, dokümanların dijitalleştirilmesi devam ediyordu (Şekil 4.3, Şekil 4.4). İletişim kurulan kişilerden alınan yanıtlar, işlerin izini sürerken arşivde karşılaşılan bağlantılar projenin yönünü etkiliyordu.



Şekil 4.3: Arşiv çalışmasından görünüm, 2010.



Şekil 4.4: Arşiv tasnifi, 2010.

2010 Ekim – 2011 Nisan döneminde sanatçının etrafındaki kişilerle söyleşilerin yapıldığı sözlü tarih projesi başladı. Yapılan her söyleşide farklı bir hikâye, farklı bir anıyla karşılaşılıyordu.

Hüseyin Bahri Alptekin projesi başladığında iki farklı yönde çaba gösterildi: Malzemeyi farklı kişi ve lokasyonlardan toparlayıp koruma altına almak, dağınık düzeni anlamaya çalışmak. Farklı yerlerden birbiriyle ilişkili malzemeler geldikçe, malzemeler ve işleri arasında bağlantı kuruldukça, özel yaşamı ve sanatçı kişiliği arasında bir ayırım yapılamadıkça proje bir arşiv projesinin ötesinden sanatçının hayatıyla ilgili geniş çaplı bir araştırmaya dönüştü.

Miwon Kwon, Felix Gonzales Torres'in sanatı ile ilgili yazdığı makalede, sanatçının işlerini değerlendirmeden önce sanatçıyı tanımaya çalışır. Sanatçıyı tanımak için arşivini inceler, yakınlarıyla konuşur. Kwon makalenin başında aklındaki soruları dile getirir:

“FGT ile hiç tanışmadım. Hiç tanışmamış olmamız şaşırtıcı çünkü ikimizin de yakın olduğu pek çok ortak dostumuz vardı. Şu anda, sanatçıyı hatırlamaya çalışmadan yapılması imkânsız görünen, sanatı ile ilgili yazma göreviyle yüzleşirken, kendimi garip bir durumda buluyorum; hem ona çok yakın, hatta dünyasının bir parçası gibi hissediyorum, hem de ondan tümüyle yabancı. Tek sahip olduğum başka insanların anıları, başkalarının hikâyeleri. Sonra, sanatına bakarken, kendime sormak zorunda kalıyorum: Hiç karşılaşmadığın birini özlemek, hiç sahip olmadığın bir şeyin yokluğunu hissetmek mümkün mü? FGT'nin işlerinin bunun mümkünlüğünü, özlediğimizi ve eksikliğini hissettiğimizi öğretiyor. Her zaman.” (Kwon, 2006, s: 281).

Kwon, sanatı hakkında yazmadan önce FGT'yi tanımaya çalışır:

“Bu yazının alt başlığı olarak FGT'den ödünç aldığım kelimeler "Bir Yenilenme İmkânı, Paylaşma Şansı, Kırılgan (Narin) Bir Ateşkes", sanatçının Hollywood tepelerinin günbatımında çektiği bir fotoğrafın arkasına karalanmış bir nottan, acele ama düşünceli bir nottan. FGT'nin CalArts'ta öğrettiği dönemde, erkek arkadaşı Ross Laycock ile birlikte yaşadıkları Ravenwood Apartmanlarının penceresinden çekilmiş bir manzara. FGT'nin "altın saat" dediği, zamanın akışını, bir eşik anını, kaçınılmaz olarak gelen karanlığa karşı günün son ışınlarının kibar başkaldırısı. O yıl boyunca arkadaşı ve komşusu olan Ann Goldstein ve Christopher Williams'a ithaf edilmiş ve onların kişisel yazışma arşivini incelerken eriştiğim fotoğraf ve mesaj ile (Ross'un AIDS'den vefat edişinden birkaç yıl sonra, sanatçının 1994'te Museum of Contemporary Art'taki sergisi için Los Angeles'i tekrar ziyaret ettiği andaki hissiyatını tasvir eden), içimde yakınlık ve mesafeye, voyörizm ve özdeşleşmeye dair bir kaygı peydahlanıyor. Bu imge ve kelimelerin, benim için üretilmediğini ama yine de bana hitap ettiğini bilmenin yarattığı yüksek tınlı bir duygu halindeyim.” (Kwon, 2006, s: 281).

Kwon sanatçının özeline girdikçe sanatçıyı hem daha yakından tanır, hem de hakkı olmadığı yerde olduğunu düşünerek kendini, çelişen düşüncelerini sorgular:

“Bununla ne demek istiyorum? Bir yandan, tarif etmeye çalıştığım deneyim, araştırmacının arşivde kalmış malzemeye yaşadığı şaşırtıcı bir karşılaşma değil. Birikmiş mektuplar, fotoğraflar, kasetler, günlükler, notlar, hatıralar, desenler ve bir zamanlar başkasına ait olmuş diğer efemereleri karıştırırken; kimse ve herkes için saklanmışlıkları karşısında araştırmacı, kendini davetsiz bir misafir konumunda bulur (her ne kadar istisnai bir erişim ayrıcalığı olsa da). Bir sanatçı ve işlerine dair bilinmeyen verilere, hatta sırlara ulaşma umuduyla motive olmuş bir araştırmacı, onun kimliğinin ve arzusunun özgüllüğüne karşı son derece kayıtsız olduğunu anlayarak arşivsel zeminde ilerler. Yine de, gömülmüş bilgilerin, yorumların ve

sırların, tam da onun bakışını, sadece onun kurabileceği anlatıyı bekledikleri fantezisini korur. Hiçbir zaman onun göz ve kulaklarına hitap etmek amacı gütmemiş özel duygu ve düşüncelerden oluşan bir dünya bütünleşerek, onun hayalinde dokunulabilir bir gerçekliğe dönüşür. Buldukları beklentilerinin tersi olsa da, bulduklarına aşına olduğunu düşünür. Araştırmacı, bir ilişkililik ve devamlılık duygusuyla ödüllendirilmiştir; tarihle, düşüncelerle, kişilerle, başkalarının gerçeklikleriyle ve gerçeğe. Her ne kadar bu ilişkililik ve devamlılık duygusu, aşılamaz bir ayrım ve devamsızlığa dayansa da, bu yanlış teşhis onun bilen ve zeki bir kişi olduğu konusunda avutur, sanki uzak ve yabancı bir kozmosun mantığıyla yakın bir hizadadır (bir başka insan, zaman, yer).

Bir yandan, benden başkalarına hitap eden fotoğraf ve imajların muhatabı olmanın bende yarattığı izlenim -FGT'nin Goldstein ve Williams ile arkadaşlığını yansıtan imge ve metin-sadece onların şu anda sahip olduğu arşivsel statüsünden, benim meraklı, belki narsisistik, sanat tarihsel ilgimden kaynaklanmıyor. Çünkü benim bu yazışmayı "keşfetmek"ten dolayı hissettiklerim, yukarıda tasvir edilen diğer arşivsel karşılaşmalara eşlik eden; bilinmeyenin mesafesinin hayali "aşımı" (tarih, gerçek, bir öteki) duygusundan farklı. Aslında beni etkileyen, birbirinden tümüyle farklı, sokak, müze ve galeri gibi kamusal alanlarda ve sanat dergilerinin sayfalarında FGT'nin sanat eserleriyle halka seslendiği anlarda bile benzer bir içten aşinalık ve derin mesafe hissine kapılmış olmam." (Kwon, 2006, s: 281-282).

Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesi, sanatçının vefatından sonra başladı. Karşılaşılan soruların sanatçıya sorulma şansı yoktu. Sanatçıyı tanımanın tek yolu tıpkı Kwon'un dediği gibi başka insanların anıları ve hikâyeleriydi. Kwon'un Felix Gonzales Torres'i tanımaya çalıştığı gibi, Hüseyin Bahri Alptekin'i tanımak için de sırlara ulaşmak umuduyla motive olmuş araştırmacılar olarak arşivsel zeminde ilerlenmeye başlandı. Arşivsel zeminde ilerlemenin yolu sanatçının ister istemez "özel"ine girmekten geçer. Bu noktada Kwon'un bahsettiği "mesafe" ve "yakınlık" sık sık sorgulanır. Sanatçıya sormadan "buna kimsenin hakkı var mı?", "sanatçı hayatta olsa süreç nasıl işlerdi?", "onu tanımayan insanların bu kadar özeline girmesine izin verir miydi?" gibi sorular ortaya çıkar. Kişi hayatta yoksa ve ardında düzenli bir arşiv bırakmamışsa cevabı olmayan bu sorular daha da artar.

Hüseyin Bahri Alptekin arşivi, tıpkı Warhol'un kutuları gibi, sanatçının hayatından geriye kalanların sansürsüz bulgularıdır. Arşivin içeriği sadece değerli ya da anıya ait olduğu için arşivlenmedi, kimi zaman sadece "orada" bulunduğu için de arşivlendi. Tıpkı Warhol'un günlük hayata dair olanları kutuya doldurduğu gibi, Alptekin'in günlük hayatına dair olanlar arşivlendi: Faturalar, seyahat biletleri, sigara paketleri, kağıt parçacıkları, kimlik kartları, şemsiye, fotoğraflar... Nasıl ki açılmayı bekleyen yüzlerce kutu Warhol'un geride bıraktığı fikirlerin izlerini yüzeye çıkartmayı

sağlayacaksa bu arşivdeki her parçanın izi sürülerek Hüseyin Bahri Alptekin'in farklı yönleri açığa çıkarılacaktır.

İkinci bölümde yer verilen Christian Boltanski'nin müze yerleşimi ile ilgili dile getirdiği problemi Hüseyin Bahri Alptekin arşivi ile bağdaştırabiliriz. Boltanski, korumanın sabitleşmeyi getirdiğini ve bir şeylerin ancak hayatın akışı durdurularak korunabileceğinden bahseder. Hüseyin Bahri Alptekin hayatta olsaydı, bu proje bu şekilde gelişmezdi. Belki, sanatçının onayıyla ve kendisiyle iletişim içinde olunarak Gilbert & George arşivine benzer bir arşiv yaratılırdı. Kronolojik olarak işleri, yazdığı yazılar, katıldığı konferans ve sempozyum gibi etkinliklerin, katıldığı sergiler ve sergilere ait arşiv malzemeleri bir araya getirilirdi ve sanatçı yeni projeler gerçekleştikçe güncellenerek sürdürülebilirliği sağlanırdı. Arşiv, sanatçının işleri hakkında bilgi edinmek isteyenlerin başvurabileceği bir kaynak olurdu. İşlerinin üretme sürecinin ardındaki fikirler, çalışmalar görünür kılınmazdı. Sanatçının vefatından sonra her şeyin koruma altına alınması ve bir araya getirilme çabası projenin boyutunu tamamen değiştirmiştir. Bu durum daha büyük bir sorumluluk getirmiştir: Düzensiz görünen düzeni anlamak, sanatçı gibi düşünmeye çalışmak, arşivciliğin getirdiği objektif olma durumu, sanatçının teorisini ve üretici sürecinin izlerini arşivi üzerinden takip edip görünür kılma çabası. Bu açıdan proje John Latham arşiv projesiyle benzerlik gösterir. 3. bölümde John Latham arşiv projesinin diğer projelere göre daha bağımsız olduğundan bahsetmiştik. Projenin Flat Time House bünyesinde gerçekleşmesi ve ileride bu proje dışında başka bir sanatçı arşivi projesine girişmeyecek olmamaları onlara özgürlük tanır. Sistem iki katmandan oluşur: Uluslararası arşiv standartlarına göre erişime açık katalog ve kullanıcı katılımıyla geliştirilen, Latham'ın teorisinden yola çıkarak oluşturulan açık kaynaklı sistem. Hüseyin Bahri Alptekin projesi de kurumsal yapı altında gerçekleşir. Kurumda pek çok arşiv projesi gerçekleşmesi, standart bir sistemin takip edilmesini zorunlu kılar. Kütüphane ve arşiv uluslararası kütüphanecilik/arşivcilik standartlarına göre sisteme katıldı. Fakat kütüphane ve arşivin sunumu, çevresinde geliştirilen etkinlikler Latham'daki gibi ikinci katmanın oluşumuna fırsat tanır. Kütüphanesinin arşivdeki objelerle sergilenmesi sanatçının üretici sürecini, teorisini görünür kılar. Kullanıcılar tarafından şekillenebilir ve sürdürülebilir konuma gelir. Buna ilaveten Gilbert&George arşivine benzer sistemli bir arşiv oluşturup, sanatçı hakkında bir

başvuru kaynağı yaratma ve Gilbert&George'ın negatif arşivi gibi üretime devam edilebilecek kaynağı koruma çabası da vardır.

Boltanski'nin müze yerleşimi ile söylediğini arşiv ile bağdaştıracak olursak: Arşiv de unsurları tanımlar, muhafaza eder; tıpkı bu projede olduğu gibi, Alptekin'den geriye kalan her şeyi arşiv formuna sokulduğu gibi. Fakat; muhafaza edilenler Boltanski'nin gözlük örneğinde dile getirdiği gibi fonksiyonlarını kaybetmezler, aksine sanatçı hayatta olmadan da sanatçıyı yaşatırlar. Hüseyin Bahri Alptekin'in kişisel kitaplığını örnek verecek olursak: Hüseyin Bahri Alptekin'in vefatından sonra kataloglanan tüm kitaplığı araştırmaya açıldı. Kitaplık, SALT Galata'da ayrı bir bölümde, sanatçının evindeki düzeninden yola çıkılarak arşivindeki objelerle beraber sergilenmektedir (Şekil 4.5). Sergilenen objeler, kurum dışından davet edilen kişilerin seçimiyle belli dönemlerde değişmektedir. Kitaplık bir yandan camekân içinde sabit bir sergileme olarak yer alırken, öte yandan da SALT Araştırma'nın bir parçası olarak araştırmaya açıktır ve sanatçının arşivindeki objeleri görünür kılar, etrafında yeni tartışma konuları açar, sanatçıyı farklı açılardan ifade eder ve anısını yaşatır. Sanatçının eşi Camila Rocha Alptekin ile yapılan söyleşide her şeyi neden kurumsal bir yapı içinde standartlaştırmayı tercih ettiği sorulduğunda şöyle der (Ek E.4):

“Vefatından sonra, kütüphanesindekilerin ileride kolayca ulaşılacak şekilde yerleştirilmesi benim için önemliydi çünkü kitaplar ancak onları okuyacak birisi olduğunda hayatta kalabiliyor... yoksa, ‘uyku’ pozisyonundalar... ve bu anlamsız...” (Rocha, 2011).



Şekil 4.5: Hüseyin Bahri Alptekin Kitaplığı, SALT Galata (Camila Rocha Seçkisiyle).

2009 yılında Tate Britain’da düzenlenen “Archiving the Artist” sempozyumunda David Batchelor’un arşivi ile ilgili söyledikleri, stüdyosundaki sınıflandırmayı anlatmasından sonra ister istemez “Böyle bir konuşmayı Hüseyin Bahri Alptekin yapsa, arşivini nasıl gruplandırır?” sorusu ortaya çıkıyor. Acaba arşiv diye koruma altına alınanların hangisi çöp, hangisi olası veya gelişmekte olan işleri, hangisi varlığını tamamen unuttuğu malzemeler olurdu? Sanatçı hayatta olmadığı için bunlar cevabı olmayan sorular ve arşive alınmasından başka seçeneğin olmadığı bir durum. Alptekin hayatta olsaydı, projenin sınırları –daha önceki paragraflarda da bahsedildiği gibi- Batchelor’un “Farklı bir grup malzeme” olarak adlandırdığı slaytlar, kendisi hakkında yazılanlar, yazdıkları, kataloglar, işi hakkında yazılanları içeren malzemedan oluşurdu büyük ihtimalle.

David Batchelor’un konuşmasında bahsettiği “olası işler” ve Ilya Kabakov’un arşive referans veren “Sixteen Ropes” enstalasyonunda kullandığı sigara izmaritleri, sigara paketi, kağıt parçaları, tren bileti, boncuk ve etiket gibi Hüseyin Bahri Alptekin arşivinde rastlanılan malzemeler bunların saklanma sebeplerini daha çok düşündürür. Belki düzensiz düzen içinde yer alan parçalar olası bir işin parçalarıydı ya da tesadüfen “orada” oldukları için arşivlenmişti. Tıpkı Kabakov’un “Çöp” makalesinde dediği gibi: “Ancak kişinin hangisinin önemli olduğunu, hangisinin önemli olmadığını ya da hangi seçimin daha iyi olduğunu bilmesi olasıdır.”.

Hüseyin Bahri Alptekin arşivi, sanatçının hayatının parçalarını içerir, yaşamından geriye kalanların “arşiv” adı altında toplanmasıdır: Masasının üzerinde duran bir obje, kitapların arasından çıkan bir kâğıt parçası ya da kurutulmuş bir çiçek, defterleri, gözlükler, çocuğunun ve eşinin fotoğrafları gibi. Projenin sınırlarını sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin ve özel yaşamındaki Hüseyin Bahri Alptekin diye ayırmak hiçbir zaman mümkün olmadı. Yaşadığı ev, kütüphanesi ve masası üretici sürecinin en büyük kanıtıydı. Geriye kalanları, kütüphanesini ve işlerini bir bütündür. Tüm bunlar bir “yumak” halindedir.

4.2 Üretici Sürecin Kanıtı Olarak Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi

Hüseyin Bahri Alptekin arşivi sanatçının üretici sürecinin kanıtıdır. Arşivde rastlanılan her parçada, objede, dokümanda üretici sürecin izleri vardır. Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesi kapsamında sanatçının kütüphanesi kataloglandı, dokümanlar tasnif edildi ve dijitalleştirildi, objeler kategorize edilerek fotoğraflandı,

fotoğraflar, dialar, negatifler uygun koruma koşullarına göre saklandı, işlerinin kapsamlı envanteri oluşturuldu.

Proje, başlanmadan öngörülenlerin ötesinde, sürprizlerle gelişti ve idare edildi. Başlarda basit gibi görünen obje tasnifi, araya karışan işlere ait parçaların fark edilmesiyle farklı bir boyut kazandı. Ya da arşivle, sanatçıyla hiç alakası yokmuş gibi gözüken ve arşive katılmaması düşünülen bir grup yığının sanatçının söyleşisinde tesadüfen dile getirmesiyle arşivin bir parçası olduğu anlaşıldı. Sanatçının mailleri ve yazışmaları yol gösterdi. Zaman zaman çoğu kişinin varlığını bile unuttuğu bir iş yazışmalarındaki bir ipucuyla bulundu. Ya da projenin duyurulmasıyla elinde sanatçıya ait iş, arşiv malzemesi olanlar ellerindeki malzemeyi ulaştırdı. Mailleri işlerin oluşum sürecindeki düşüncelerini, yapmayı planladıklarını yansıtır ve aynı zamanda yapmak isteyip de yapamadıklarını...

Örneğin, masasında, çekmecelerde, kitapların arasında rastlanılan ve başlarda anlamlandırılmayan fatura ve fişlerin tesadüfen “orada” yer aldıkları düşünülen sırada rastlanılan söyleşiden sanatçının faturaları ve fişleri bilinçli tuttuğu öğrenildi. Fişler ve faturalar, sanatçının gerçekleştirmeyi planlayıp gerçekleştirmediği projeye ait parçalardır. Sanatçı arşivi gerçekleşmiş işlerin izleri kadar gerçekleşemeyen projelerin izlerini de içerir.

Hüseyin Bahri Alptekin felsefe mezunuydu. Çağdaşı çoğu sanatçı gibi klasik sanat eğitimi görmedi. Çocukluğundan beri kolaj yaptı, 70’li yıllarda fotoğraf çekti ve resim yaptı. Kolaj, aynı zamanda Alptekin’in sanatçı kimliğiyle sergilediği ilk tür oldu. Sayısız etiket, kağıt parçası, sigara paketi, çizim, notlar... içeren sanatçı arşivi olası kolajları anımsatır. Arşivinde yer alan dokümanlar bazen kolajlarında yer alanlarla bire bir aynıdır. Arşivde rastlanılan J&B etiketi bizi 1986 yılında İzmir’de, Alman Kültür Merkezi’nde Joseph Beuys’un anısına düzenlenen sergide yer alan işine götürür (Şekil 4.6).

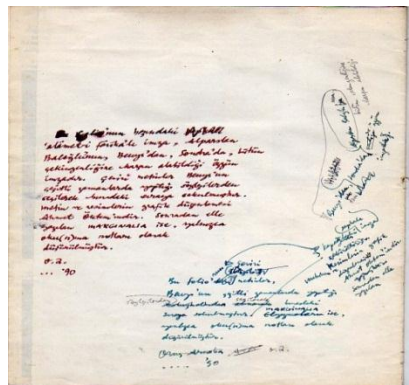


Şekil 4.6: J&B, Joseph Beuys'un anısına, 1987 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Beuys üzerine aldığı notlarla bir araya gelen etiket işin üretici sürecini sunar (Şekil 4.7, Şekil 4.8).

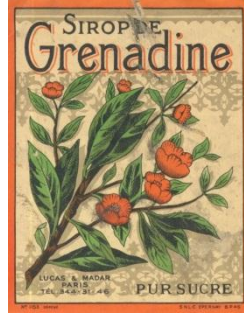


Şekil 4.7: J&B etiketi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.8: Beuys üzerine notlar (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının 70'li yıllarda yaptığı ve kamusallaşmamış kolajda (Şekil 4.10) kullandığı etiketlere (Şekil 4.9) bire bir arşivde de rastlanır.



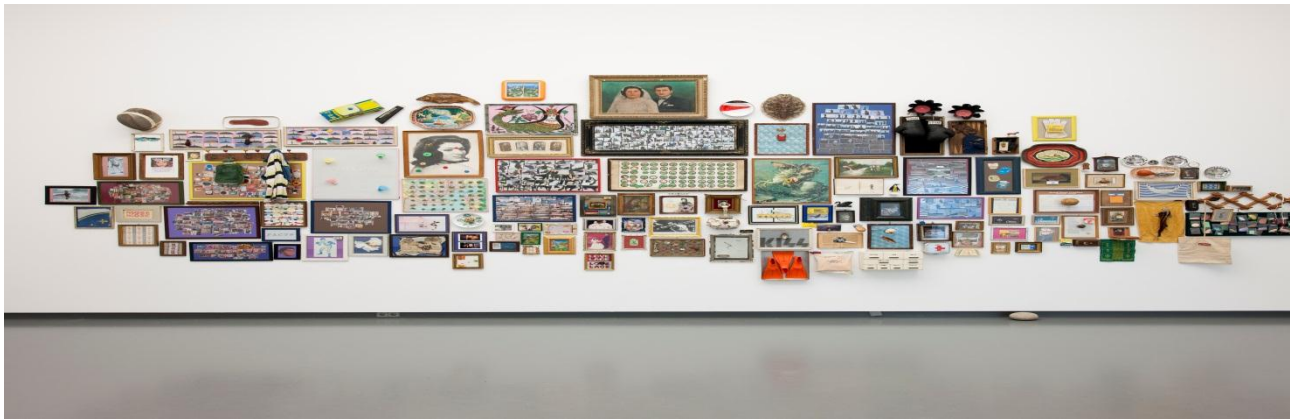
Şekil 4.9: Etiket (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.10: Kolaj (SALT Araştırma / Betim Balaman Koleksiyonu).

Kaybolduğu sanılan ya da çoğu kişi tarafından unutulmuş kolajlara arşivdeki yığınlar arasında rastlandı ve işlerinin arasına eklendi.

Kolajlar, sanatçının “üç boyutlu kolaj” olarak adlandırdığı, Michael Morris ile beraber gerçekleştirdiği “Heterotopya”ya (Şekil 4.11) götürür. Arşiv, daha düzenlenmeye başlamadan önce bile “Heterotopya”nın parçalarının bir araya gelebileceğinin sinyallerini veriyordu. Heterotopya’daki her kolajın arşivde yer alan yüzlerce kağıt parçasından üretildiği ve her objenin arşivdeki objeler arasından seçilerek enstalasyona ilişitirildiği açıkça bellidir.



Şekil 4.11: Heterotopya, Play Van Abbe Sergisi, 2009 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Heterotopya'nın farklı yıllarda üretilen 4 farklı versiyonu vardır. 2007 yılında İstanbul'da Rodeo Galeri'de sergilenen Heterotopya Van Abbemuseum'un koleksiyonundadır. Sanatçı arşivi, gerçekleşen projelerin dışında, gerçekleşemeyen projelerin de izlerini de taşır. Van Abbemuseum arşivinde yer alan işin dosyasında 4-5 Aralık 2007 tarihinde –sanatçının vefatından 3 hafta önce- işin müze tarafından alınımının ardından, gerçekleşen toplantı notlarında işin Ekim 2008'de gerçekleşecek “Plug In” sergi programında yer alacağı ve sanatçının sergi tarihinden önce işi kurmak için Eindhoven'a gideceği yazar.

Notlar arasında, projeye paralel olarak, sanatçının her Heterotopya objesinin tek tek hikâyesini anlatacağı yayın projesinin bahsi geçer:

“-Yayın üzerine daha detaylı ele almak isterim. Özellikle görselleri, Heterotopya'nın benim yaşamımda Catching Up gibi başka projelere ve başka yönlere doğru nasıl geliştiğini...

-Kavramsal kısım, sadece Michel Foucault'un meşhur pasajından olacak.

Benimle ilgili kısımda, 1990-1992 yıllarında kayıtlı olan, “Hetero-to-polis”olarak İstanbul

-Bahsettiğim gibi ABD'den bir yazar benim eski Heterotopya işlerimle ilgili metin yazıyor ve Sculpture ile X-Tra: Contemporary Art Quarterly dergilerinde yayınlanacak. Eğer metinler bu yayın için de yararlı olursa ve arzu ederseniz bazılarını kullanabiliriz.

-Charles Esche'nin yakın ve uzak profesyonel dostluğu Heterotopya için harika bir yaklaşım olabilir (Heterotopya olarak gemi)... Ve aynı zamanda müze devrimi ile ilgili yaptıkları ve önerdiği “Müze Heterotopya” bağlamında

-Christina inanıyorum, projenin çerçevesini çizdikten sonra, beni, işi, müzeyi, hikâyeyi, sanal hikâyeleri verimli bir şekilde yerleştirdikten sonra, eğer sen de bir şey yazarsan çok mutlu olacağım.

Kalın bir şey hakkında konuşmuyorum; ama kalıcı bir yayın...

Eğer yaparsak...” (Alptekin, 2007).

Proje, maalesef sanatçının ani vefatı dolayısıyla gerçekleşemedi. Sanatçı, toplantı notlarında da belirtildiği gibi, Heterotopya işinin “Catching Up” (Şekil 4.12) gibi başka projelerle bağdaştırır.



Şekil 4.12: Catching Up, Avustralya, 2005 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Alptekin, 2005 yılında Avustralya’da katıldığı misafir sanatçı programında eşi Camila Rocha ile beraber Catching Up işini gerçekleştirdi. Yapılan söyleşide Camila Rocha işin oluşum sürecinden şöyle bahseder (Ek E.4):

“Batı Avustralya’da Kellerberrin adında, uzak ve ıssız bir kasabadaydık. IASKA residency’nin parçası olan bir galeri vardı, büyük bir mekan. Davet edilmiştik ve ben de onunla gittim, birlikte ya da tek başımıza bir ya da birkaç proje yapmamız gerekiyordu. Her eve gidip, evlerin duvarlarından iki boyutlu hayal ürünleri toplamaya başladık... Bu projenin en güzel yanı; küçük kasabadaki herkes galeriye gelip, kendilerini, serginin bir parçası olarak gördüler, beyaz Avustralyalılar, aborijinler, Avustralyalılar, yerel ressam, hepsi sergide, yine bizim yarattığımız “tema”lara göre gruplanmış ...

Kasaba aynı zamanda eski bir at yarışı merkeziymiş ve o sırada H-Fact: Atlar ve Kahramanlar projesi üzerinde çalışıyordu, Perth’e yakın, yol üzerinde bir dükkandan bir at getirdi beraberinde. Bir de, evimizin yanında, halkın giydiği her türlü kıyafeti satan garip bir dükkân vardı, oradan da bir şeyler alıp arka duvarın önüne astı... İlk hafta kaldığımız eski bir sanatoryumdan aldığı eski mobilyalar da vardı... yani o dönemde yaşadığımız her şey, insanların mahrem/ özel oturma odaları da orada temsil ediliyordu. Bu serginin açıldığı gün evlendik.” (Rocha, 2011).

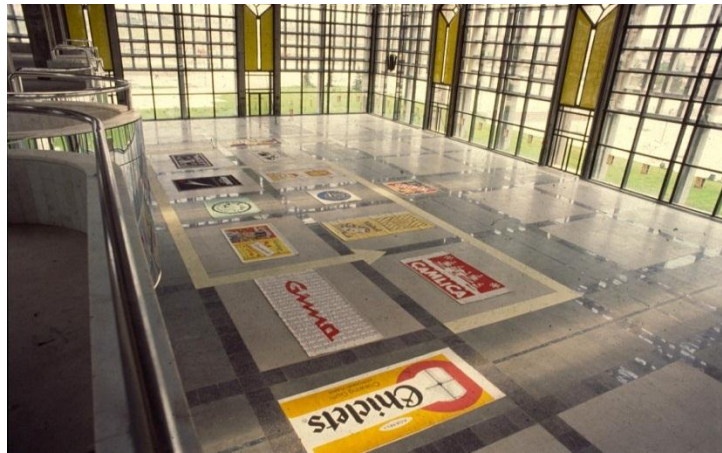
Arşivdeki objeler, tıpkı “Heterotopya”da olduğu gibi “Catching Up”’a ait izler de taşır.

Sanatçının 1992 yılında, Bilkent Üniversitesi’nde ders verdiği dönemde öğrencileriyle kurduğu Grup Grip-in’in “Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı” (Şekil 4.14) isimli projede sergilediği işlere ait izler (Şekil 4.13), arşivindeki binlerce parça arasında göze çarpar.



Şekil 4.13: Arşivden projeye ait izler (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sergide Gripin, Nacet Jiletleri, Çamlıca gazozu, Mabel sakızları, İkra havyarı, Kozmos sigarası, Chiclets, Golden sakızı, Petrol Ofisi, Gima, Lido kürdanları'nın imajlarının yer aldığı işler sergilendi (Şekil 4.14).



Şekil 4.14: Popüler Mitler ve Simge Dolaşımı, Ankara, 1992 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Kozmos sigarası dışında, yüzlerce sigara paketleri arasında kolayca seçilebilen Camel sigaraları (Şekil 4.15) “Kara-Kum” (Şekil 4.16) işine referans verdiği açıkça bellidir.



Şekil 4.15: Camel Sigaraları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.16: Karakum, Desert In the Bath sergisi, 1995, (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Arşivindeki sayısız jilet paketi ve jiletler (Şekil 4.17), sanatçının Michael Morris ile beraber katıldığı 1991 yılında Siyah & Beyaz Galerî’de düzenlenen “Tezgah/Hiyerarşi” sergisine götürür (Şekil 4.18).

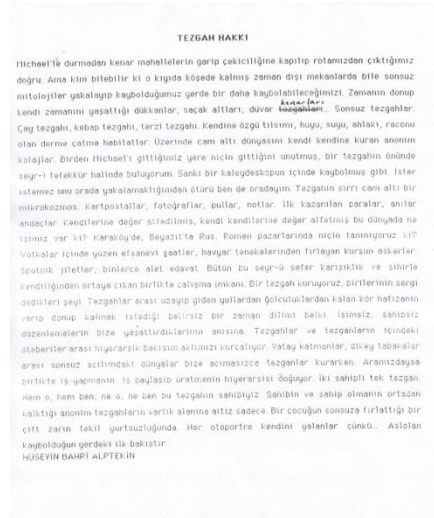


Şekil 4.17: Jilet imajları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.18: Hüseyin B. Alptekin & Michael Morris, Hiyerarşi, Ankara, 1991 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının arşivinde cam tezgâh altında sergilenen kurşun askerlere, zarlara, oltalara, jiletlere ait izlere ve sergi için yazdığı “Tezgah Hakkı” isimli metne rastlanır (Şekil 4.19).



Şekil 4.19: Tezgah Hakkı (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

2008 yılında Camila Rocha Alptekin ve bir arkadaşı kitaplarının arasında, sanatçının 1996 yılında küratör Rosa Martinez’e yazdığı satırlara rastladılar (Ek C.4). Bu satırlar sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin’i bizzat kendisinden öğrendiğimiz bir kayıt haline geldiler. Satırların birinde Alptekin şöyle der: “Bitmiş işten ziyade, üretici sürecini severim.” (Ek C.4) Üretici sürecin önemini açıkça vurgulayan bir sanatçının, arşivini bu süreçle bir bütün olarak değerlendirmek kaçınılmazdır.

Alptekin, 1996 yılında Rosa Martinez’e yazdığı satırlarda şöyle der (Ek C.4): “Ben basit, sıradan malzemelerle sanat yapmayı severim. Kömür, sabun, şeker gibi.” Bu satır bizi sanatçının sabun ve kömür (Şekil 4.20) kullandığı işlere götürür. Örneğin

1995'te Amerika'da düzenlene Pop Icon sergisinde yer alan işinde sabunlar arasındaki kırmızı şeker göze çarpar.

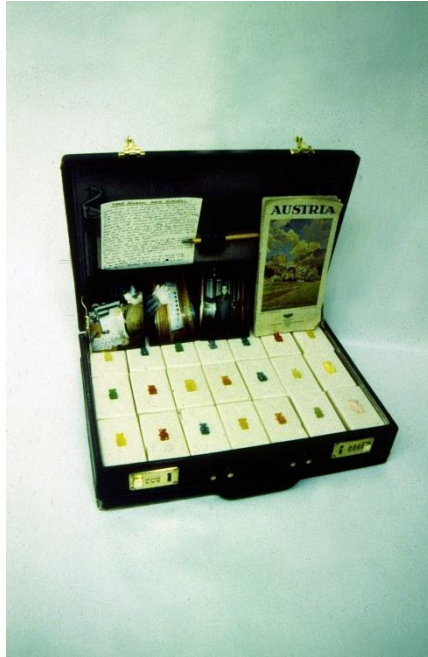


Şekil 4.20: Soap & Coal, Pop Icon sergisi, 1995 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sabunların tasnifi projenin en başlarında yapılmıştı. Sayısız kullanılmış, kullanılmamış sabunlar, sabun paketleri teker teker ayrılarak durumları iyileştiriliyor ve paketleniyordu. İşlere ait sabunların çıkmasıyla daha detaylı bir ayrıma gidildi. İşte kullanılan sabunlar “İş” kategorisine ayrıldı, diğerleri de uygun koşullarda saklanmaya başlandı. Arşivde yer alan sayısız sabun ve sabun paketleri Alptekin’in Michael Morris ile ortaklaşa gerçekleştirdiği “S/Z” (Şekil 4.21), “Soap &Coal” (Şekil 4.20) işleriyle, yalnız gerçekleştirdiği “Gummibaren” (Şekil 4.22) isimli işini anımsatır. Sabunların ve kömürlerin üzerine iliştirdiği nazar boncuğu, düdük, boncuk gibi malzemelere de arşivindeki parçalar arasında rastlanır.



Şekil 4.21: S/Z, Anı Bellek I, Taksim Sanat Galerisi, 1991 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.22: Gummibaren, Karamustafa Import Export, Avusturya, 1997 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Alptekin işlerinde ucuz, çabuk bozulan, çoğu insan için değeri ve anlamı olmayan malzeme kullanırdı. Biçimden ziyade hikâyelere odaklanırdı. Sanatçıdan geriye kalan ve arşivini oluşturan her obje kendi hikâyesini barındırır. Alptekin imgeler ile objeleri bir arada kullanarak işlerini üretti. Arşivinde yer alan her parça Alptekin tarafından bilinçli olarak tutulmuştur: Belki bir renk, isim, yazı karakteri bile objenin saklanma sebebi olabilir. İşleri bir birinin tamamlayıcısı halindedir, bir öncekini bilmeden diğerini anlamak zordur.

Çektiği binlerce fotoğrafın ardında yine imgeler ve hikâyeler saklıdır. Fotoğraflar bir arada anlamlıdır. Adım adım çekilen fotoğraflar bazen bir işin oluşum sürecini yansıtırken, bazen de bir araya gelerek bir işi oluştururlar. Fotoğrafları klasik arşiv anlayışıyla tek tek, zaman, mekân gibi bilgilerle değerlendirmek mümkün değildir.

Sanatçının üretici sürecinde yaptığı seyahatlerin rolü büyüktür. Sanatçı, Avustralya’da katıldığı bir misafir programı sırasında Cork’da verdiği konuşmanın metninde kendini “Bir Sanatçı Olarak Seyyah” diye tanımlar:

“...Ve görüyorum ki, işlerimin çoğunu bu profesyonel amaçlı seyahatlerde düşünmüş, tasarlamış ve gerçekleştirmişim. Çalışmak üzere gittiğim her yerde fikirler ve malzeme toplar, üstünde çalıştığım şu veya bu işi olgunlaştırma fırsatı bulurum. Benim için seyahat, belirli bir kimyasal durum, hareket halindeyken düşünmek ve kalıcı özgürlük demek. Bu hareket ve seyir ortamında fikirler, insanın ait olduğu ve yaşadığı yerdekine kıyasla, çok daha çabuk şekilleniyor. Hareket halindeyken –ki seyahat etmek bu demektir- zihin ve görsel sistem, gündelik yaşamda olduğundan çok daha farklı çalışıyor. Geçmişi geride bırakmış olarak ileriye doğru yol alırken düşünceler ve imgeler insanın kafasına çok daha yoğun bir biçimde üşüşüyor. Alışageldiğin tepkilerinden kurtuluyorsun. Hareket noktası ile varış noktası arasında bir tarayıcı (bir radar anteni) gibi gezindiğin halde, tuhaf bir biçimde körsün. Görsel sanatlarla uğraşan sanatçılar kördür. Korkarım seyahat felsefesine girmekten, özellikle de kendi seyahat felsefeme girmekten kaçınmam gerek. En azından ben, seyahat ederken daha çok iş çıkarıyorum; işlerim seyahat süreçlerinin ürünleri olduğu gibi, hareket halindeyken yenileri de ortaya çıkıyor.”. (Alptekin, 2011, s: 278).

Sanatçının 1996 yılında Rosa Martinez’e yazdığı satırlarda (Ek C.4) olduğu gibi, burada da bir stüdyo sanatçısı olmadığını vurgular:

“Stüdyoda çalışmam, evcil bir insan da değilim pek. Benim için ev, bir şeyleri toplamak, bagajı boşaltmak veya yüklemek, ihtiyaç oldukça veya ben ihtiyaç duydukça bir şeyleri değiştirmek ve birikenleri bir yerlere tıkıştırmak üzere zaman zaman dönüp geldiğim bir otel gibi olmuştur hep... Bunların dışındaki her şey yoldayken cereyan eder. Seyahat insanı farklı keşifler yapmaya ve farklı tür bilgiler edinmeye zorlar. Şehir ve tabela bağımlısı bir sanatçı olarak, burası “görsel” olarak bana göre olmadığı gibi, aslında bu benim “seyahatim” de değil. Kendi seçimimle olmasa da, buraya gelmek durumundaydım; beni buraya getiren şey hikâyelerdi...” (Alptekin, 2011, s: 279).

Sanatçıdan geriye kalan ve “arşiv” adı altında toplanan malzemeler çoğunlukla seyahatlerinden topladığı ve evinde biriktirdiği malzemelerdi. Otellerden topladığı kullanılmış, kullanılmamış veya paketli sabunlar, seyahat biletleri, peçeteler, eşantyonlar, sigara paketleri, kutular, şişeler... Etiketler ve kağıt parçacıkları

gerçekleşecek olası kolajları anımsatır. Hüseyin Bahri Alptekin'in evinde topladığı, biriktirdiği her şey üretici sürecinin kanıtıdır.

Alptekin, pek çok işinde otelleri konu olarak kullanmıştır. Seyahat ettiği sayısız ülkede çektiği otel tabelası fotoğrafları işlerinin parçası olmuştur. “Capacity” projelerinde (Şekil 4.23) kare biçimindeki otel tabelalarını yan yana getirir ve fotoğraf üzerine ışıklı “Capacity” yazısı iliştilir. Fotoğrafını çektiği otel tabelalarının yanı sıra, onlarca otel tabelası üreterek dünyanın pek çok yerinde sergilemiştir.



Şekil 4.23: Capacity, 24. Sao Paulo Bienali, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Otelleri konu aldığı diğer bir işi “Boredom”dır (Şekil 4.24). İş, fotoğraf yerleştirme üzerine “Boredom” yazan tüpten oluşur. Yerleştirmede yer alan fotoğraflar günlük hayata aittir.

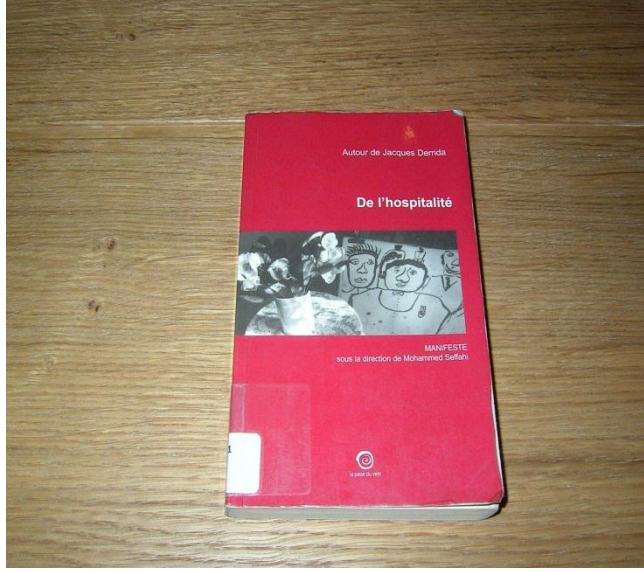


Şekil 4.24: Boredom, Living Room, İstanbul, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının “Boredom”ın sergilendiği “Living Room” (Şekil 4.24) isimli sergi katalogunda yer alan cümleleri Avustralya’daki konuşma metniyle benzerlik gösterir:

““Oturma odası” bir evde ilk resepsiyonların olduğu en önemli “eşik”. Hem sosyal hem de kişisel bir mekan, töresel ve yeniliğin biri birine karıştığı özel alanı saklayan dışarı. İlişki ve çatışmaların cereyan ettiği bir ara bölge. Zaten misafirperverlik (hospitality) ve düşmanlık (hostility) ev (hospis) kökeninden türüyor. [Otel (hotel), hostel, hastane de (hospital)]. Evin de en kamusal alanı oturma odasıdır. Kişisel olarak benim hiçbir zaman oturma odam olmadı, ne tasarladım ne de yaşadım içinde. Oturma odama sağdan soldan tesadüfen gelen eşyalar ne benim hayatımı ne de resepsiyon anlayışımı temsil ediyor. Zaten kendi evimde evsiz barksız gibi yaşamaya nedense alıştım. Bu yüzden benim oturma odalarım hep dışarıda, sokakta oldu, özellikle de barlar ve restoranlar. Evimde olmayı geçici kurup yaşama hissinden ötürü de “otel” alanlarını oturma odasına çevirmek en sevdiğim şey. Otel odalarında kişisel geçmiş ve gelecek hissi yok çünkü.”. (Alptekin, 1998).

Sanatçının aynı katalogda yer alan misafirperverlikle ilgili söylediği cümleler bizi kütüphanesinde yer alan Derrida’nın “De L’Hospitalité” isimli kitabına götürür (Şekil 4.25).



Şekil 4.25: Hüseyin Bahri Alptekin kitaplığından Derrida'nın De l'Hospitalité isimli kitabı.

Oteller, üretiminin beslendiği alanlardı. Evi ise, buralardan taşıdıklarını depoladığı bir mekan. Arşiv de mekanda toplananların koruma altına alınmasından oluşuyor.

Sanatçının arşivi “oteller”e ait pek çok parça ve sanatçının üretim sürecine ait pek çok iz içerir. Arşiv, otellere ait farklı türde malzemeyi bir araya getirme fırsatı tanır (Şekil 4.26). Sanatçının projeye çalışırken aldığı notları, çizimleri sunar.



Şekil 4.26: Arşivden otellere ait çeşitli malzemeler (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının arşivinden otellere ve dolayısıyla bu işlere ait izlere, notlara rastlamak mümkündür (Şekil 4.27).

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	Krimea	Bunker	Hotel Venedik	O O Hotel Tu.	Odesa	H. Bakin	Hotel T.	Bunker rd. M. Ivan
2	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France
3	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France
4	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France
5	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France
6	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France	Hotel in France

Şekil 4.27: Otel tabelalarına ait çizim (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Diğer bir dokümanda Talin, Madrid, Havana ve Odesa'ya referans vardır (Şekil 4.28). Aynı zamanda kütüphanesi de dünyadaki farklı şehirlere ait rehberler içerir.



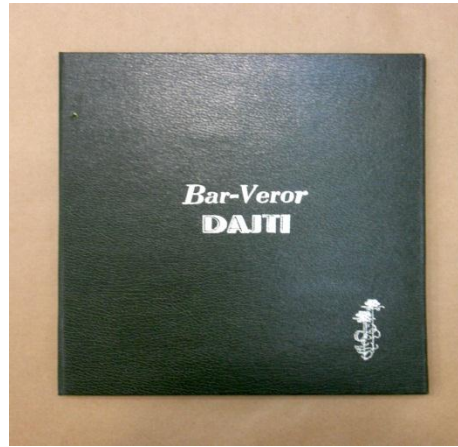
Şekil 4.28: Otel tabelalarına ait çizim (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

İşin oluşum sürecinde otellerin listelendiği doküman da yer alır. Bu seçilen dokümanlar, işin sonlandırılmasından önceki aşamaları içerir (Şekil 4.29).



Şekil 4.29: Otel tabelalarının yer aldığı doküman (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Aslında işin erken oluşumu, Alptekin’in çektiği fotoğraflarda, otellere ait topladığı parçalarda başlar. Arşivinde yer alan farklı farklı otellere ait sabun paketleri, peçeteler, menüler (Şekil 4.30)... adım adım sanatçının otelleri konu aldığı işlerinin erken üretici sürecini içerir.

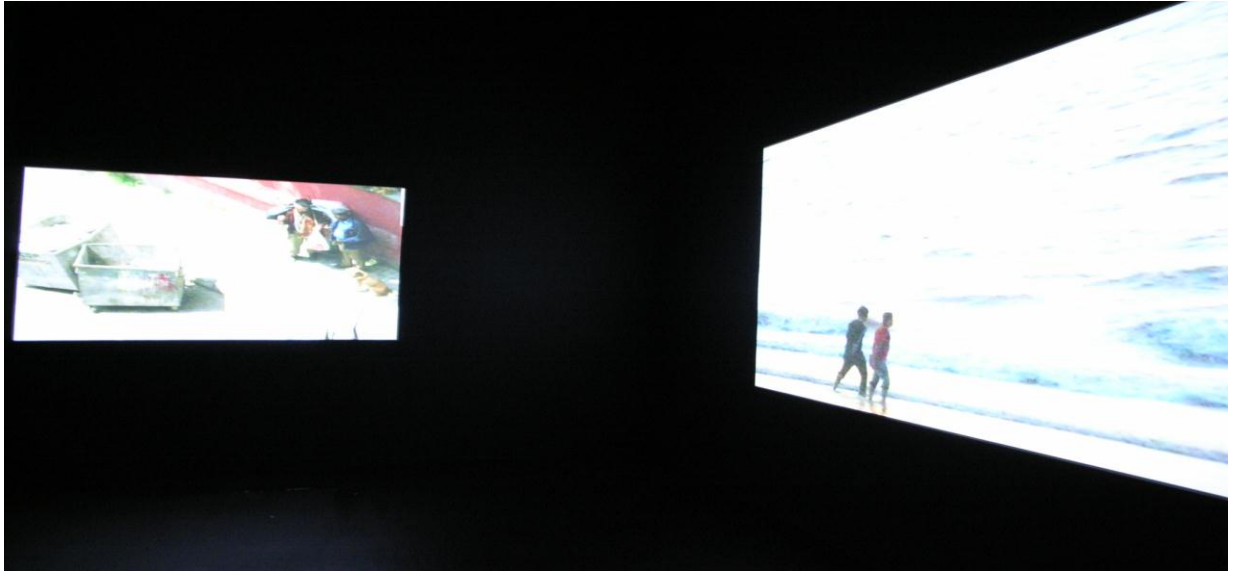


Şekil 4.30: Otel menüsü (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının seyahat obsesyonunu yansıtan diğer bir işi de farklı ülkelerden çektiği fotoğrafları video haline getirdiği “Incident-s” serisidir (Şekil 4.31, Şekil 4.32). Alptekin, bu seride farklı yerlerin benzerliklerini sunar. Örneğin Bombay ve Ipanema’da, plajda çektiği fotoğraflar birbirinden km’lerce uzakta ve alakasız iki yer arasındaki benzerlikleri ve aynı zaman akışını sunar.



Şekil 4.31: “Incident-s”, Ipanema (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.32: “Incident-s” Cihangir ve Bombay, Venedik Bienali, 2007 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Kosova ve Çeçenistan’da yakınlarını kaybeden ailelerin ellerinde kayıpların fotoğraflarını bir araya getirir (Şekil 4.33). Cihangir’de her gün sokağın köşesinde çöp toplayan siyahı gözlemledi ve fotoğrafladı.



Şekil 4.33: Incident-s Kosova (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Dünyanın farklı şehirlerinden çektiği battaniye fotoğraflarıyla, renkli battaniyelerin özel hayattan kamusal alana yayılışını temsil etti. Kamusal/özel, iç/dış kavramlarını tartıştı.

İşin ortaya çıkışıyla amacı belli olan fotoğraflar, işi olmadan yığın halinde karşımıza çıksaydı arşivsel açıdan değerlendirilecekti ve büyük ihtimalle “Battaniye”, “Kayıp Fotoğrafları” gibi kategorize edilecekti. Ortaya çıkan Incident-s videoları olmasaydı Bombay ve Ipanema fotoğraflarının çekildiği yeri bilemeyecektik büyük ihtimalle ya da tahminlerle sonuca ulaşacaktık. Arşivin üretici sürecin kanıtı olma özelliği, bizi sonlandırılmış işten, tümünden gelim yöntemiyle de küçük parçaların anlamlarına ulaştırdı. Incident-s işinin sonlanmadan önceki, gözlemlene ve fotoğraflama aşamaları Prunella Clough arşivini anımsatır. Prunella Clough’nun endüstriyel binaları ve günlük yaşam objelerini fotoğraflama tutkusuyla, Alptekin’in dünyanın farklı yerlerinde çektiği fotoğraflar paralellik gösterir.

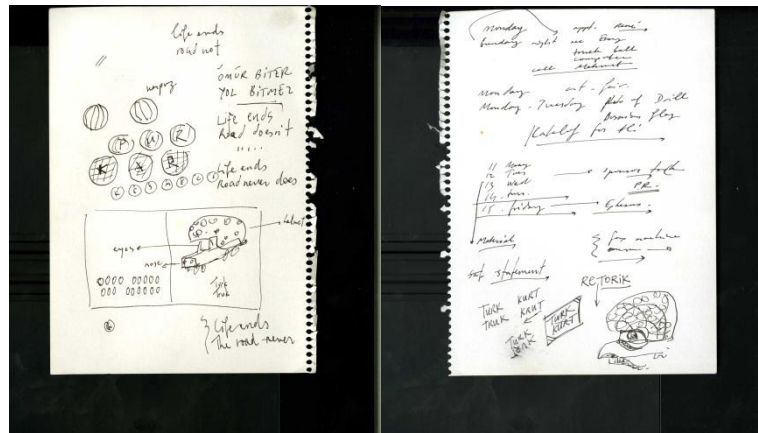
Alptekin stil ve formdan çok hikâyelere odaklanırdı. İşlerinde, genelde, ucuz, tek kullanımlık, çoğu kişi için fazla değeri olmayan veya anlam ifade etmeyen malzemeler kullanırdı. İşleri, 1989 Berlin Duvarı’nın yıkılmasından itibaren küreselleşmenin sonuçlarını gösterir. Komünist etkinin azalmasının ardından gerçekleşen sosyal ve ekonomik gelişmelerle Türkiye’ye giren ucuz tüketim ürünlerini işlerinde kullanır. Örneğin sanatçının 1995 İstanbul Bienali’nde Michael Morris ile beraber gerçekleştirdiği Turk Truck işi: Türk plakalı Rus yapımı kamyon plastik, renkli futbol toplarıyla yüklüydü. Taklit top, meşin futbol topunun yeniden

kendine mal edilmesidir (Kortun, 1999a, s: 13). Plastik top, küre, küreselcilik, dünya kupası, futbol, futbolla gelen umut, futbolun medyatik dolaşımı, futbol ve yoksulluk (Kortun, 1999a, s: 19). Sanatçının arşivinde işin çizimi yer alır (Şekil 4.34).



Şekil 4.34: Turk Truck çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Daha önceki bölümlerde Hüseyin Bahri Alptekin arşivinin, etrafındaki kişilerin katkısıyla oluştuğundan bahsetmiştik. 2011 Eylül’de Michael Morris, evinde tesadüfen bir defterde rastladığı Alptekin’e ait Turk Truck çizimlerini ve notlarını bize ulaştırdı. Çizimlerde, işin adının nasıl ortaya çıktığı ve anlamı açığa çıkar. Topların üzerine yerleştirilen KARPUSZ kelimesinin harfleri, Türk ve Kürt kelimesindeki harflerle nasıl oynandığı, ismin türetilmesinde retorik oyun çizimlerde açıkça görülür (Şekil 4.35).



Şekil 4.35: Turk Truck notları (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Plastik topa Alptekin'in farklı işlerinde rastlanır. 1996'da Budapeşte'de düzenlenen "Desert in the Bath" sergisinde, "Dry Communication" isimli işinde sanatçı plastik topu küre olarak sunar (Şekil 4.36). Arşivinde imajları bulundan, kütüphanesinde dizili olan onlarca farklı dil ve boyuttaki kürelerle (Şekil 4.37) bu küre arasında bir bağlantı vardır.



Şekil 4.36: Hüseyin Bahri Alptekin, Desert in the Bath sergisinden, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.37: Küre (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Sanatçının plastik top kullandığı diğer bir işi "Artist in Summer Depression" isimli mekâna özgü yerleştirmesidir (Şekil 4.40). İş, imitasyon futbol topu, porselen tabaklar ve pille çalışan kitch mumlardan oluşur. Mumların ışığı pembe topa yansır, pembe dünyanın plastik sembolizminde azınlık teması sanatçı yalnızlığı olarak sorgulanır (Akay, 1996, s: 48). 1996 yılında, 2. Uluslararası Mağusa Kültür-Sanat ve Turizm Festivali kapsamında düzenlenen Azınlık Sergisi'ne sanatçı "Artist in

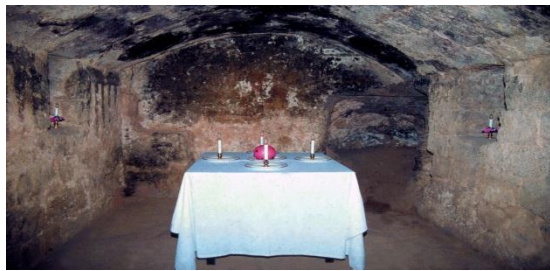
Summer” işinin yanı sıra, “Celebrity” (Şekil 4.38) ve “Cyprus Ikona” (Şekil 4.41) isimli üç mekana özgü yerleştirmesiyle katıldı. Celebrity’de İngiliz Kraliyet Ailesi Mensuplarını gösteren Kıbrıs Federe Devleti Posta Pulları’nı ve tişörtleri kullandı. “Cyprus Ikona”da bir Kıbrıs Pulu ve 1964’te uyarlanan Azınlık damgası vardır (Akay, 1996, s: 48). Yerleştirmelere ait parçalardan pul (Şekil 4.39), mum (Şekil 4.42), damganın Alptekin arşivinde yüzlerce örneğin arasında kolayca seçilir.



Şekil 4.38: Celebrity, Azınlıklar Sergisi, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.39: Cyprus Ikona ve Celebrity’de kullanılan pullar (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.40: Artist in Summer Depression, Azınlıklar Sergisi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.41: Cyprus Ikona, Azınlıklar Sergisi, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.42: Artist in Summer Depression yerleştirmesinde kullanılan mumlar ve çiçek (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Alptekin 1996 yılında Rosa Martinez’e yazdığı satırlarda “Sürekli depresyondayım. Son işlerime “Depresyondaki Sanatçı”, “Yaz Depresyonundaki Sanatçı” adını vermem ve bir caz parçasına “İlkbahar Depresyonu” adını atfetmiş olmam bundandır.” (Ek C.4) diye yazar ve depresyon temalı işlerini varoluşunu anlatır bir bakıma.

Plastik top, “Depresyondaki Sanatçı” isimli enstalasyonda (Şekil 4.43) da duvar dibinde görülür.



Şekil 4.43: Deprosyandaki Sanatçı, Habitat II, 1996 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Arşivde rastlanan çizimde (Şekil 4.44) enstalasyondaki divan ve işin adı yazılıdır. Divan, depresyon temasının işlendiği “Winter Depression” (Şekil 4.46) ve “Global Depression & Donald Duck Syndrome” (Şekil 4.45) işlerinde de semboldür. Divan, terapiyle ilişkili şeylerin yeniden gözden geçirildiği, toplumsal olarak bunalanın nesne bulduğu alandır.



Şekil 4.44: Divan çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.45: Global Depression & Donald Duck Syndrome (Hüseyin B. Alptekin & Arhan Kayar, performans), Asos, 1997 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).



Şekil 4.46: Winter Depression, Galeri Nev, 1998 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Aslında, Divan, ilk olarak –depresyon serisinden önce- 1995 yılında düzenlenen Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet sergisinde, Michael Morris ile gerçekleştirdiği “Diagnosis Divan” isimli enstalasyonda (Şekil 4.47) yer alır. Enstalasyon bir oda içerisinde ve savaş sırasındaki şiddeti temsil eden kırık camdan görünür. Duvarda, ilkyardım kutusu, yumurta, patates ve soğan gibi temel gıdaların yer aldığı torba asılıdır. Camın karşısında duran duvarda Bosna Bayrağı yer alır. Kapının karşısında savaşın getirdiği şiddet, sıkıntının depresyonunu temsil eden, üzerinde Bosna bayrağının olduğu divan yer alır. İlkyardım kutusundaki sargı bezi, sanatçı arşivinde yer alan tentürdiyot, yara bandı, ilaç kutusu gibi tıbbi malzeme arasından kolayca seçilir ve enstalasyonda kullanılan Bosna Bayrağı’nın izine arşivde rastlanır (Şekil 4.48).



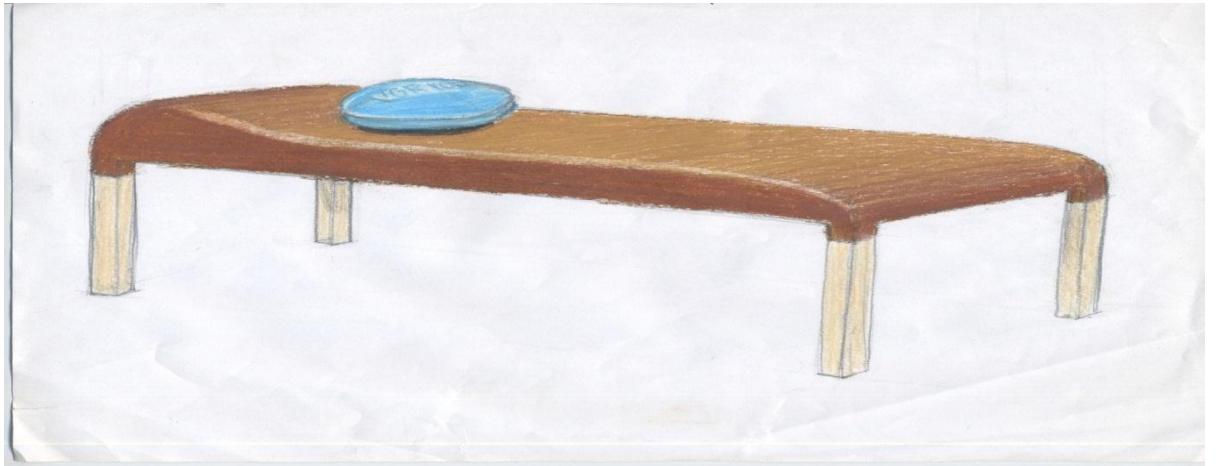
Şekil 4.47: Diagnosis Divan, Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi, 1995 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Divan, “Winter Depression”da (Şekil 4.46) teslim olunanı, “Global Depression & Donald Duck Syndrome”da (Şekil 4.45) depresyona karşı verilen mücadeleyi temsil eder (Kortun, 1999a, s: 29). Alptekin, “Winter Depression” işinde (Şekil 4.46) depresyonla nesneler arasındaki ilişkiyi böyle dile getirir: “12,5 metrekairelik fotoğraf baskısında, üç boyutlu gözlüklerle film izleyen insanlar var. Şok halindeler, kimisi eğleniyor, kimisi tedirgin. Depresyonda olan birisine nasıl yaklaşıyoruz? Onun halinden ne derece anlıyoruz? İşte bunlar beni çok düşündürdü. İlk bakışta bir psikiyatrist divanını akla getiren divanı ise önceki sergilerde de kullandım. Divanın üzerindeki balık, St. Petersburg’dan getirildi. O bir metafor, yok olan bir yeri belki de derinliği simgeliyor.”(aktaran Durgun, 1998).



Şekil 4.48: Sargı bezi ve bayrak, SALT Araştırma (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Arşivde divan ile ilgili rastlanılan diğer bir doküman divan üzerinde viagra'nın yer aldığı çizimdir (Şekil 4.49). Depresyonu temsil eden divan üzerine yerleştirilen viagra, sanatçının depresyondan çıkışını temsil eder: Prozac yeşilinden Viagra mavisine geçiş... Tıpkı sanatçının Rosa Martinez’e dediği gibi “Asıl iş, önceki işin izini, olayın sonrasını taşır.”.



Şekil 4.49: Divan üzerinde Viagra çizimi (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

1999 yılında, Dulcinea’da Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleşen “KRIZ VIVA VAIA” isimli solo serginin kataloğunun (Şekil 4.50) rengi de mavi ve yeşildir.



Şekil 4.50: Kriz Viva Vaia kataloğu.

Alptekin, sergide Courbet’in “L’Origine du Monde” isimli tablosunu kendine mal eder ve mavi, yeşil tülün arkasında duran “In Vagina Veritas”la ilişkilendirir (Kortun, 1999b, s: 48). “KRIZ VIVA VAIA” sergisi (Şekil 4.51) Alptekin’in nasıl düşündüğünü, işlerini nasıl ortaya çıkardığını görünür kılar. Sergi kataloğunda, Vasıf Kortun’la yer alan söyleşisinde projenin oluşum sürecini tüm detaylarıyla anlatır:

“Berlin’de elimde Bernard Teyss  dre’in Le Roman de l’origine’iyle dolaşırken bir sinema dergisinde in vagina veritas diye bir ibare görmüştüm. Latince in...veritas deyiş   son derece ulvi şeyler için kullanılan bir tabir, mesela ş  rap i  erken in vino veritas (gerçek ş  rapta saklıdır ya da gerçek ş  raptabdır) denilip kadeh kaldırılır. Bu kelime oyunu ile kitabın çevresine sarılı, üzerinde Courbet’in l’Origine du Monde (Dünyanın Kaynağı, 1866) resmi olan kırmızı bandaj yan yana düştüğünde bir kolay oldu ve onu iki yıl   ylece tutmuştum. Bernard Teyss  dre’in Gallimard yayınları, L’infini dizisinden çıkan Le Roman de l’Origine’i tamamıyla Courbet’in l’Origine du Monde tablosu üzerine yazılmış bir kitaptı. Malum tablonun macerası, sanat tarihinin gizli, kapatılmış ve bilinmeyen yönleri ve benim uzun bir süredir üzerinde çalıştığım “yeniden-kendine mal etme” problematiği bu rastgele kolajda kendini a  ığ a çıkarıyordu. Benim için kaynak, asıl, alıntı ve   alıntı sorunları bu seçim ve kararla tekrar gündeme gelmişt  . Courbet de bu ısmarlama tabloyu yaparken modelin sadece bir bölümünü nesneleşt  tirerek, nesneleşt  rtiğini özneden, modelden sıyırdığı halde onu   zneleşt  tirerek, hatta gözleri de artık iyi görmediğinden bir başka düzeyde de, olan bir şeyi bir ikon, bir nesne haline getirip modelden ka  ırmasıyla, tabloyu bir bakıma kendine mal etmişt  . Bu tablo ki  şiselliğinden, birine, bir özneye, bir kadına ait olmu  luğundan çıkartılmış bir nesne, tanımsızlığıyla bir organın te  hiriydi. Kafası, bacakları ve kolları olmayan bir kadının kadınlık organı. Bir manzarayı çağrıştıran bu tablo aşırı   zg  r ve neredeyse ahlaksız bir sunumun resmiydi artık.” (Alptekin, 1999, s: 2-6).

Bernard Teyssedre'nin "Le Roman de l'Originie" isimli romanı sanatçının kitaplığında yer alır. Sanatçı sergide gizli olan mavi ve yeşil renklerine değinerek sergiyi şöyle anlatır:

"In Vagina Veritas'lar yeşil ve mavi tül baskılar arkasındaydı. Serginin grafik kadrajı içinde iki ana renk var, birincisi Prozac yeşili, ikincisi Viagra mavisi. Yeşil ve mavi renkler bu serginin içinde gizli. Halil Bey de Courbet'in tablosunu bir yeşil perde ardında saklıyordu ki bu mizansen, ultramash vinyl (bugünün teknolojisi) bir tül arkasında kuruldu ve tüller mavi ve yeşil olarak renklendirildi. Dışarıdan içeriye, kaynağa, gerçeğin saklı olduğu kaynağa bu kez iki ayrı bakma ve bilme yolundan, Prozac yeşili ve Viagra mavisi tül perde içinden, arasından yöneliyoruz. Viva Vaia'dan alınan Cidade şiiri [Augusto de Campos, 1979] Viagra mavisi fon üzerine Prozac yeşili bir ışık kaynağıyla, iplik neonla yazıldı. Mavinin uçuculuğu içinde yeşilin parlayarak kendini bu uzun çok anlamlı tek kelime içinde okutturup okutturmamasının verdiği etki, iki ruh hali; depresyon ve hızla ilişkili olduğu kadar kavramsal sanatla ilgili hicvin de peşinde. Serginin bir başka köşesinde de beyaz bir örtüyle kaplı tedavi masası üzerinde üç ayrı beyaz kumaşlı karnak üzerinde yine aynı ışık kaynaklarıyla yazılmış serginin üç mottosu var. Beyaz ışıkla boredom, yeşiller loser (kaybeden), maviyle border." (Alptekin, 1999, s: 14-16).



Şekil 4.51: Kriz Viva Vaia Sergisi, Dulcinea, İstanbul, 1999 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Alptekin söyleşide bir takım fotografik baskıların sergiye nasıl girdiğine de değinir: "...Kriz ibaresine ve bu serginin bir pasaj ve süreç sergisi olmasına istinaden bir takım fotografik baskılar mekana özel plastik bağlantı içinde sergiye girdiler. Bu da

serginin bir süreç-iş olmasıyla bağlantılı. Mesela, okunulan bir kitap, Bulgaristan’a yapılan bir seyahat, Gökçeada’da karşılaşılan bir tahliye filikası...”. (Alptekin, 1999, s: 16-17). Serginin küratörü Vasıf Kortun ise sergideki işlerin kurmacasını böyle dile getirir: “Her iş ilk bakışta görüldüğünden başka bir kurmacayı barındırıyor. Varna (liman şehri) marka Bulgar sigarasının bize Bafra gibi okunması; Köstence (liman şehri) kayıtlı karaya çekili tahliye filikasının üzerindeki kapasite ibaresinin Capacity’yi çağrıştırması-Hamburg Limanı fotoğrafındaki kurtarma gemisinin adının Bravo (Viva Vaia) oluşu. Gene Humphrey Bogart’ın “life size” mayolu fotoğrafında, ayaklarındaki viagra mavisi paletleriyle bütün şıklığın, serin ve mesafeli duruşunun bozulmasını ve arka planda karaya çekili bir tekne” (Kortun, 1999a, s: 48).

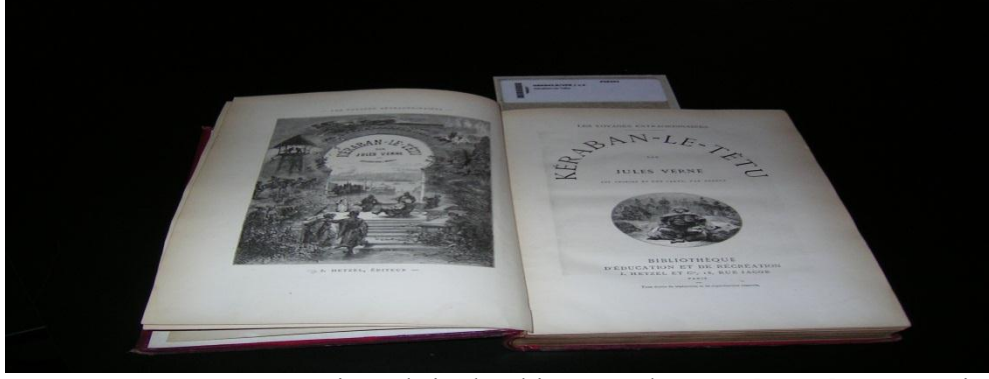
Alptekin, Kriz Viva Vaia sergisinde kullandığı Humphrey Bogart’ın mavi paletli fotoğrafını “Ah Odessa” isimli işinde (Şekil 4.52) de kullanır. Bu sefer Bogart’ın fotoğrafı, Odessa sahilinde bir halk plajından görünümle yan yana yer alır. Plaj fotoğrafındaki can simidi Prozac yeşili ile renklendirilmiştir. Odessa, sanatçının gerçekleştiremediği Karadeniz Projesi’nde uğramayı planladığı limanlardan biridir aynı zamanda.



Şekil 4.52: Ah Odessa, Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim, SALT Beyoğlu, 2011 (SALT Araştırma / SALT Basın ve Etkinlik Arşivi).

Karadeniz Projesi, İnatçı Keraban romanında Keraban’ın yaptığı Karadeniz turunu gemi ile küratörler, sanatçılar, mimarlar, müzisyenlerle beraber yapmayı planlamıştı.

Gemi, İstanbul'dan yola çıkıp, Karadeniz kıyılarını takip ederek tekrar İstanbul'a varacaktı. Alptekin'in arşivi kadar, kütüphanesi de üretici sürecin takibi açısından önemlidir. Kitaplar arasında Jule Verne'in İnatçı Keraban isimli romanına (Şekil 4.53) farklı dillerde, baskılarda rastlanır. İnatçı Keraban romanının izi gerçekleştirilemeyen Karadeniz Projesine götürür. Kütüphanesi, Karadeniz Bölgesi ve coğrafyasını anlatan pek çok kitap içerir. Bu kitaplar, planlanan yolculuğun hazırlıklarıdır.



Şekil 4.53: Hüseyin Bahri Alptekin Kütüphanesinden Jules Verne'in Kereban–Le-Tetu (İnatçı Keraban) isimli kitabı, 1883.

Gerçekleştirilemeyen Karadeniz Projesi dışında sanatçının “Jules Verne'in İzinde” temasıyla (Şekil 4.55) gerçekleştirdiği işlerle kütüphanesindeki Jules Verne kitapları ile Karadeniz'le ilgili kitaplar (Şekil 4.54) arasında bağlantı kurulabilir. Kitapların projenin hazırlık süreci olduğu aşikârdır.

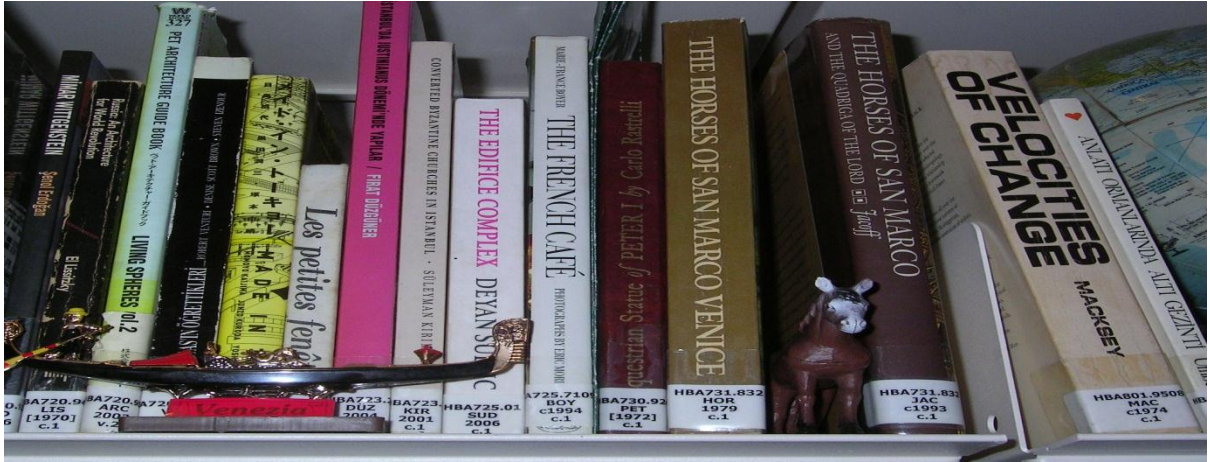


Şekil 4.54: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesinden Karadeniz kitapları, SALT Galata.



Şekil 4.55: “Jules Verne’in” İzinde temasıyla gerçekleştirdiği işlerden görünüm, Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim, SALT Beyoğlu, 2011 (SALT Araştırma / SALT Etkinlik ve Basın Arşivi).

Kütüphanesindeki “The Horses of San Marco & The Quadriga of the Lord” ve “The Horses of St Mark’s : A Story of Triumph in Byzantium, Paris and Venice” kitapları (Şekil 4.56) “H-Fact: Horses & Heroes” işinin (Şekil 4.58) araştırma sürecini sunar. Farklı yerlerde çektiği sayısız at heykeli fotoğrafı, bu kitaplar ve evinde kitaplarının arasında duran at objelerinin (Şekil 4.57) izleri bizi “H-Fact:Horses & Heroes” (Şekil 4.58) işine götürür.



Şekil 4.56: Hüseyin Bahri Alptekin kütüphanesinden at heykelleriyle ilgili kitaplar, SALT Galata.

İş ilk defa 2005 yılında, İstanbul Bienali’nde sergilendi. Arşivde yer alan, bienal sırasında yapılan bir söyleşide Alptekin işin oluşum sürecindeki araştırmasını böyle dile getirdi:

“Heykeller ve şehir belleğiyle uğraşıyordum. Daha sonra atlı süvari heykellerine yoğunlaştım ve onların fotoğraflarını çekmeye başladım. Bir arabayla heykellerin etrafında dönüyordum ve

onları fotoğraflıyordum.”. Horses & Heroes, dört at heykelinin Venedik’ten esas ait olduğu yer olan İstanbul’a gelişini sembolize eder ve arşivde yer alan söyleşi bunu bire bir sanatçıdan öğrenmemizi sağlar: “Hikayesi çok ilginç. Araştırmalarım sırasında Stockholm’de bu dört at heykeliyle karşılaştım. İsmi Konstantinapol atlarıydı. Sadece ismiyle değil, üstünde bir kahraman olmamasıyla da benim ilgimi çok çekti bu atlar ve araştırmaya başladım. Atların ne zaman, kim tarafından yapıldığı bir muamma. Tek bilinen ilk yerlerinin İstanbul’daki hipodrom meydanı olduğu. Daha sonra I. Haçlı Seferleri sırasında 1204’te İtalyanlar bu atları çok beğeniyor ve gemilere koyup Venedik’e götürüyorlar. Aslında böyle durumlarda genelde bu tür heykeller kırılıp dökülüyor, ya da eritilerek malzemesi başka işlerde kullanılıyor ama İtalyanlar bu İstanbul atlarından çok etkilendikleri için bunu yapmıyorlar. Atların dördü bir arada Venedik’in San Marco meydanına konuluyor. Dörtlü olduğu için de buna Quadriga deniliyor. Daha sonra bu heykeller Napolyon tarafından Paris’e götürülüyor ve replikaları yapılıyor. Napolyon düştükten sonra İngilizler ve Avusturyalılar atları İtalya’ya geri götürüyorlar.” (Başaran ve Alptekin, 2005).



Şekil 4.57: Hüseyin Bahri Alptekin’in evindeki at objeleri (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Alptekin söyleşide atların hikâyesine şöyle devam eder:

“1970’lerde hava kirliliği yüzünden erimeye başlıyorlar. Çünkü büyük ihtimalle MÖ 3. yüzyılda yapılmışlar ve o zamandan gelen bronz dayanmıyor. Atların orijinallerini bir depoya koyup, replikalarını yapıyorlar. Şimdi San Marco meydanındaki atlar orijinal değil. Orijinallerinin bronz replikaları. Benim bu heykellerle ilk karşılaştığım yer olan Stockholm meydanındaki atlar da replika.”. Sanatçı 2005’te sergilediği atlarla ilgili şöyle der: “Valla benim bunların replikalarını yapma çabam da ayrıca bir hikaye olur. Bu heykellerin replikalarının alınması gerekiyordu. Venedik’teki ve Stockholm’deki yetkililerle, elçiliklerle, belediye başkanlarıyla neredeyse bin sayfayı bulan yazışmalarım var. Önce bu heykellerim alçı kopyaları var mı diye araştırdım. Sonra o alçı kopyaları alabilir miyim diye. Bunlar tabii çok zor işler, o kopyaları kesinlikle vermiyorlar. Neredeyse ümidi kesmişim ki Venedik’teki Bazilika’dan bir cevap geldi. Onların depolarında 1970’lerde yapılmış dört tane daha replika olduğu yazıyordu mektupta. Hava kirliliğinden etkilenen atların replikalarını yapmaya karar verdiklerinde, ilk önce bir deneme yapmışlar. O yüzden fazladan 4 at daha var. Hemen

Bazilika'ya gittim ve projemi anlattım. O dört replikayı Bienal için İstanbul'a getirmeme izin verdiler. Aslında benim amacım bu heykelleri silikon kopyalarından yapmak ve Sultanahmet Meydanı'na koymaktı. Yani Bienal vesilesiyle daha önce İstanbul'a ait olan bu heykelleri tekrar İstanbul'a kazandırmak istemiştım ama olmadı.” (Başaran ve Alptekin, 2005).



Şekil 4.58: Horses & Heroes, İstanbul Bienali, 2005 (SALT Araştırma / Hüseyin Bahri Alptekin Arşivi).

Vefatından sonra “arşiv” adı altında toplanan malzeme Alptekin’in üretim kaynağıdır, seyahatler arasında uğradığı evinde biriktirdikleridir. Sanatçının bir birini takip eden işleri arşivinde yer alan dokümandan, çizimden veya malzemeden de izlenebilir. Arşiv, arşivciye objektiflik ve sübjektiflik arasındaki ince çizgide, zor bir sorumluluk yükler. Bir yandan malzemenin tarafsız olarak tanımlanması gerekirken öte yandan, sanatçının işleriyle bağlantılı olarak da yorumlanması gerekir. Örneğin arşivde rastlanan at objeleri H-Fact: Horses & Heroes işi ile ilişkilendirildiğinde anlamlı olur. Alptekin’in işlerini bilmeyen ve arşivden sanatçıyı anlamaya çalışan bir araştırmacı için “at objesi” tanımı ancak işin imajı ile kitaplarla yan yana durduğunda anlam ifade eder. Final işlerin ardındaki süreci anlamamanın yolu sanatçının arşivinden geçer.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanatçı vefatının ardından arşivi ve eserleri yoluyla hatırlanarak varlığını sürdürür. Sanatçının ardında kalanlar, bundan sonrası için temsiliyetinin devamıdır, tıpkı Hüseyin Bahri Alptekin arşivi gibi. Sanatçının vefatından sonra düzenlenen arşiv - düzensiz haliyle bile- yaşamı boyunca ürettiği işlerini bir araya getirmek için yol gösterdi. Kütüphanesindeki kitaplar, dokümanlar, arşivindeki negatifler, dialar, üretiminin kaynağı oldu. Sanatçının birbirinin devamı niteliğindeki işlerinin, arşivdeki notlarla ve çizimlerle takibi, üretici sürecini somutlaştırır, arşivi ve işleriyle olan bütünlüğü kanıtlar.

Alptekin, işlerinde çabuk bozulan malzemeler kullandı. Malzemenin çabuk bozulması, kırılganlığı, muhafaza etmenin getirdiği zorluklar işlerin durumlarını etkiledi. Çoğu iş uygunsuz koşullar altında olmasından dolayı bozulmuştu veya parçaları eksilmişti. Alptekin'in vefatının ardından başlatılan kapsamlı arşiv projesinin amaçlarından biri kaybolan işlerinin izini bulmak, tüm işlerini bir araya getirmek ve kalıcılığını sağlamaktır. Arşivde düzenlenen her küçük detay bu yolda edinilen ipuçlarıdır.

Hüseyin Bahri Alptekin arşivi aynı zamanda, vefatının ardından düzenlenen “Küresel Güldürü” ve “Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim” sergilerine kaynaklık etti. Sergiler için yeniden üretilen işlerde arşivden ve Alptekin'in etrafındaki kişilerden edinilen bilgilerin katkısı vardır. Tüm malzemelerin tek tek, sabırla ele alınıp, titizlikle bir araya gelmesiyle arşiv ve işlerin envanteri oluşturuldu. Sergiler bir bakıma, uzun soluklu arşiv çalışmasının sonucudur. Arşiv, işlerin üretimiyle ilgili de izler taşır ve işlerin yeniden üretimini sağlar.

Sanatçı arşivi, sanatçının vefatının ardından da gelişmeye devam eder. Sanatçının işinin yer aldığı sergilere ait dokümanlar arşivin bir parçası olur. Arşiv, bir yandan araştırmacılara sanatçıyı sunarken, öte yandan sanatçıya ait olanları korur, üretiminin kaynağı olmaya devam eder. Üretilen işlere ait kalıp, negatif, yazı karakteri arşive eklenir ve üretimi sürdürülebilir kılar. Sanatçının vefatının ardından düzenlenmeye

başlanan Hüseyin Bahri Alptekin arşiv projesi sürecinde her malzeme, obje, kâğıt parçası değerlendirilerek arşivin üretimin kaynağı olarak işlev görmesi sağlandı.

2008 yılında başlatılan Hüseyin Bahri Alptekin arşivi, sanatçı ile ilgili literatürü, bilgiyi ve belgeyi bir araya getirir. Sanatçı ile ilgili her şeye tek yerden, toplu olarak erişilebilen bir kaynak sunar. Sanatçının yaklaşık 2500 kitaptan oluşan kitaplığı www.saltresearch.org adresinden aranılabilir ve SALT Araştırma'dan erişilebilir. Yakın zamanda online olarak herkesin erişimine açılacak olan arşiv de SALT Araştırma üzerinden incelenebilir.

Günümüzde gerek sanat tarihçiler gerek farklı disiplinlerden araştırmacılar bir konu hakkında araştırma yaptıkları zaman toplu olarak bilgiye ulaşamamanın zorluğunu çekerler. Direkt bilgiye ulaşp araştırmayı tamamlamak yerine, konu ile ilgili bilgi ve belgelere ulaşmayla ilgili zorlu bir çabaya girerler. Sanatçı arşivlerine baktığımız zaman ise sanatçıların düzenli envanterlerine ulaşamamaktadır. Sanatçı hayattayken, kendisi ile iletişime geçilerek araştırma süreci devam ettirilebilirken, sanatçının vefatının ardından süreç daha zorludur. Sanatçıyla ilgili düzenli arşivin olup olmadığı, eğer varsa arşivin nereden bulunduğu ya da arşivine nasıl erişilebileceği bilinmemektedir. Kişilerin korumasındaki arşivlerin ise daha fazla araştırmacıya ulaşması ve araştırmanın yararına açılması daha zordur.

Arşiv teorisyeni Eric Ketelaar arşiv ile ilgili görüşünü şöyle dile getirir: “Bireyler tarafından, bireylerin, bireyler için.” (aktaran Breakell, 2008). Bu görüşe göre arşiv bireylere ait, bireyler tarafından, bireylere hizmet etmek amacıyla oluşturulur. Arşiv daha fazla kanun yapıcılara ya da güce ait değildir, arşivciler de kendilerini güce hizmet eden olarak görmekten çok kamuya hizmet eden olarak görmektedirler (Breakell, 2008).

Arşivler aynı zamanda hatırlama mekânlarıdır. Bu iki zıt ve tamamlayıcı amacı kapsar: Hatırlamak hem muhafaza etmek hem de erişmektir (Breakell, 2008). Arşivsel mirası korumak ve erişilir kılmak bireylere hafıza oluşturma ve arşivi zaman makinesi olarak kullanarak geçmişini deneyimleme fırsatı tanır (Breakell, 2008). Arşiv kullanıldıkça ve yararlanıldıkça değer kazanır.

Bu aşamada, araştırma kurumlarına önemli sorumluluklar düşmektedir. Araştırma kurumlarının misyonu hafızayı saklamak ve gelecek kuşağa aktarmak olmalıdır. SALT Araştırma çatısı altında geliştirilen çeşitli sanatçı arşivi projelerinden biri olan

Hüseyin Bahri Alptekin arşivi bu noktada önemli bir örnektir. Sanatçı hakkında araştırma yapmak isteyen, sanatçıyı tanımak isteyen araştırmacılara sanatçıyla ilgili tüm literatürü ve işlerinin kapsamlı envanterini sunar. Yeni araştırmaların önünü açar, sanat tarihi yazımına katkıda bulunur.

KAYNAKLAR

- Akay, A.** (1996). Azınlık Oluş, *Arredamento*, no: 84, Eylül, s: 48.
- Alptekin, H. B.** (1998). *Living-Room İstanbul*, Pi Artworks, İstanbul.
- Alptekin, H. B. ve Kortun, V.** (1999). *Kriz – Viva Vaia*, Dulcinea, İstanbul, s: 1-29.
- Alptekin, H. B.** (2007). Kunstenaarsarchief Hüseyin Alptekin (Documentatie over Hüseyin B. Alptekin), Vanabbemuseum Arşivi, Eindhoven, Hollanda.
- Alptekin, H. B.** (2011). Yanlış Havalimanında Kayıp Bagaj Gibi Seyahat Eden Sanatçı, *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim*, Ed. Duygu Demir, SALT, İstanbul, s: 276-287.
- Altuğ, E.** (2009). ‘Küresel Güldürü’nün Ustasına Saygı Duruşu, *Milliyet Sanat*, no: 603, s: 40-41.
- Archiving the Artist Study Day**, 12 June 2009, Tate Britain, London.
- Başaran, E. ve Alptekin, H. B.** (2005). Hüseyin Alptekin Kökleri İstanbul’a Dayanan At Heykellerini Sergiliyor, *Hürriyet Cumartesi*, 17 Eylül, 2005.
- Boltanski, C.** (2006). Research and Presentation of All That Remains of My Childhood 1944-1950//1969. *The Archive*, Ed. Charles Merewether, MIT Press, Cambridge ve Whitechapel, Londra, s: 25.
- Breakell, S. ve Worsley V.** (2007). Collecting the Traces: An Archivist’s Perspective, *Journal of Visual Arts Practice*, Vol. 6, no: 3, s: 175-189.
- Breakell, S.** (2008). Perspectives: Negotiating the Archive, *Tate Papers*, Spring. Alındığı tarih: 26.04.2010, adres: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm>
- Durgun, D.** (1998). Varoluş Biçimi Olarak Depresyon, *Radikal*, 17 Ocak 1998.
- Forta, G.** (2011). Mail yoluyla söyleşi.
- Hackney, S.** (2007). Degradation of Naum Gabo’s Plastic Sculpture: The Catalyst for the Workshop, *Tate Papers*, Autumn. Alındığı Tarih: 24.07.2011 adres: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/hackney.htm>
- Heuman, J. and Morgan, L.** (2007). Tate Sculpture Replica Project, *Tate Papers*, Autumn. Alındığı Tarih: 18.07.2011, adres: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/heumanandmorgan.htm>
- Hudek, A. and Velios, A.** (Ed.), (2010). *The Portable John Latham, Occasional Papers*, London.
- Jones, R.** (2004). “Andy Warhol’s Time Capsules: Art or Artefact?”, *Frieze*, no: 82, April, s: 46-47.
- Kabakov, I.** (2006). The Man Who Never Threw Anything Away// c. 1977. *The Archive*, Ed. Charles Merewether, MIT Press, Cambridge ve Whitechapel, Londra, s: 31.
- Kortun, V.** (1999a). *Hüseyin Bahri Alptekin*, Dulcinea, İstanbul, s: 1-35.
- Kortun, V.** (1999b). *Viva Vaia*, *Arredamento*, no: 114, Mayıs, s: 36.

Kwon, M. (2006). “The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to share, a Fragile Truce”. *Felix-Gonzalez Torres*, Ed. Julie Ault, 2006, SteidlDangin, Göttingen, p. 281-316.

Lodder, C. (2007). Naum Gabo and the Queandaries of the Replica, *Tate Papers*, Autumn. Alındığı Tarih: 03.07.2011, adres: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/lodder.htm>

Mayoh, C. (2011). Mail yoluyla söyleşi.

McNally, A. (2007). Gabo Cataloguing Project at the Tate Archive, *Tate Papers*, Summer. Alındığı tarih: 19.05.2011, adres: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/mcnally.htm>

My Personal Museum sergi broşürü, 2004, The Henry Moore Institute, Londra. Naum Gabo Archive Project, April 2010, Final Report to the Getty Foundation.

Obrist, H. U. (2002). Interview with Gilbert & George. *Interarchive*, Ed. Beatrice von Bismarck ve diğ., Vererlag der Buchhandlung Walther König, Köln, s: 49-58.

Rocha, C. (2011). Mail yoluyla söyleşi.

Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press:

Url-1 <http://edu.warhol.org/aract_timecap.html>, alındığı tarih:

Url-2

<<http://www.ahrc.ac.uk/FundedResearch/Pages/ResearchDetail.aspx?id=136389>> , alındığı tarih: 02.04.2011.

Url-3<<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/prunellaclough/html/main.htm>>, alındığı tarih: 21.01.2011.

Url-4<<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/huseyin-bahri-alptekin/>>, alındığı tarih: 21.02.2011.

Warhol, A. (2006). The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)// 1975. *The Archive*, Ed. Charles Merewether, MIT Press, Cambridge ve Whitechapel, Londra, s: 31.

Yakar, B. (2011). Mail yoluyla söyleşi.

Zierer, A. (2011). Mail yoluyla söyleşi.

EKLER

EK A.3.1: Andrea Zierer ile Naum Gabo Arşivi Üzerine Söyleşi

EK B.3.2: Claire Sawyer ile Helen Chadwick Arşivi Üzerine Söyleşi

EK C.4: Hüseyin Bahri Alptekin'in 1996 yılında küratör Rosa Martinez'e Yazdığı Satırlar

EK D.4: Güneş Forta ile Hüseyin B. Alptekin Arşivi Üzerine Söyleşi

EK E.4: Camila Rocha ile Hüseyin B. Alptekin Arşivi Üzerine Söyleşi

EK F.4: Boysan Yakar ile Hüseyin B. Alptekin Arşivi Üzerine Söyleşi

EK A.3.1

Projede, sürecin ikinci yarısından itibaren yer almaya başladınız. Projeyi takip edebilmeniz ve yönetebilmeniz için tüm süreci başından öğrenmeniz gerekti. Bunun hakkında ne söylersiniz?

Projeye başladığım zaman aynı zamanda projenin yönetmeni de değişmişti. Projenin dokümantasyonuna aşırı derecede inanmak ve projeye dahil olan kişilerle görüşmek zorundaydık. Kataloglamanın büyük bir bölümü bitmişti. En zor görev zaman dilimine konferans organizasyonu, çeviri gibi işleri iliştiirmekti. Aynı zamanda projenin belli bölümlerini revize etme imkânımız oldu.

Naum Gabo arşivi üç farklı lokasyona bölünmüştü, dolayısıyla diğer iki kurumla da işbirliği yapmanız gerekiyordu. Bu üç lokasyon arasındaki bütünlüğü sağlamayı nasıl başardınız? Tüm üç bölümü de aynı katalogdan aynı anda aramak mümkün mü? Bu sebepten dolayı ne tür zorluklar çektiniz?

Diğer iki lokasyonla olan işbirliği gerçekten çok iyi işledi. Berlin'deki koleksiyonu görme şansım oldu ve Yale ile de iletişim halindeydim (bende önce projede çalışan Anna orayı görmeye gitmişti). Berlin ve Yale Naum Gabo materyalini henüz elektronik olarak kataloglamadı. Umarım bir gün bunu yapabilecekler. Gabo website'si için tüm bu üç lokasyondan materyal seçebildik.

Sanatçı arşivlerinin kataloglanması veya sisteminin kurulması diğer arşivlere göre daha karmaşıktır, hele bir de sanatçı vefat etmişse. Sanatçı arşivi daha fazla yorum gerektirir. Bu aşamada karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Kesinlikle Gabo arşivinde yorumlama için oda var; fakat bence aşırı yorum yapmamak da iyi bir şey. Materyalleri bilir hale gelmek biraz zaman alır; ama aynı zamanda benim bilim adamlarıyla da problemim oldu. Yaşayan sanatçı aynı zamanda her şeyi daha fazla zorlaştırabilir.

Daha önce buna benzer bir projede yer aldınız mı?

Gabo arşivi farklı açılar ve işbirlikleri dolayısıyla (konferans, koruma, web sitesi, çeviri, öğrenme materyali) çok özel bir projeydi.

Telif ya da mahremiyetten dolayı araştırmacıya/kamuya açık olmayan malzemeler var mı?

Benim bildiğim kadarıyla sınırlama yok, sadece koruma sebeplerinden dolayı.

Sanat eserleri arşivin bir parçası mı? İşleri ve arşiv materyallerini nasıl ayırıyorsunuz?

Tamamlanmış sanat eserleri Tate koleksiyonunda; ama arşive fazlaca miktarda eskiz, şablon ve diğer materyal (büyük miktarda plastik) var. Bunun büyük çoğunluğu diğer koleksiyona göre farklı koşullar altında muhafaza edilmek zorunda.

Materyalleri nasıl tanımladınız ve izleri nasıl takip ettiniz? Özellikle tarih, mekan, kişiler açısından fotoğrafları...

Materyali tanımlamak bazen çok kolay değildi ve çoğunlukla çok zaman harcanıyordu; ama koleksiyonun iyi bildiğin zaman daha kolay oluyor. Bana göre en zor olan dillerde, Gabo koleksiyonunda bir sürü Rusça, İngilizce, Almanca, Fransızca materyal var.

Rapordan okuduğum kadarıyla, diğer departmanlarla işbirlikleri yapılmış (konservasyon, yorumlama ve eğitim departmanları) ve bütün projeler arşivin desteği

sayesinde gerçekleştirildi. “Bu arşiv olmadan bu projelerin hiçbiri gerekleştirilemezdi” demek mümkün mdr?

Evet, arşivin bütün bu işbirliklerinde önemli bir bölüm olduğunu söyleyebilirim. İyi bir katalog bunun için şarttır ve aynı zamanda katılımcı proje için vurgulayıcı şeyler seçersen de yardımcı olur.

Replikasyonda arşivin rolü nedir?

Replikasyon projesi Tate’de benden önceydi, sanıyorum ki arşivi kaynak olarak da kullandılar (hazırlık çizimleri, l vs:).

Eğer arşivci olarak proje başlamadan önce ve projeden sonraki hislerinizi karşılaştıracak olursak, nasıl değişti (objektiften subjektife belki...)?Birikmiş kağıtlar, yığınlar arasında çalışırken kendinizi hakkınız olmayan yerde buldunuz mu? Eş zamanlı yakınlık ve mesafe hissi... Ne söylersiniz?

Kişisel olarak, bana göre harika bir projeydi. Gabo hakkında daha fazla şey öğrenmek için sabırsızlanıyordum ve hayal kırıklığına uğramadım. Projeyi sonlandırmak çok zordu, halen yapmam gereken bir sürü şey olduğunu hissediyorum. Kendimi hakkım olmayan bir yerde hissetmedim, dahası birisini öldükten sonra tanıdım.

EK B.3.2

Arşiv ne zaman ve nasıl sağlandı? Süreçten bahsedebilir misiniz?

HMI hakkında bilgi: Henry Moore Institute heykeltıraş arşivi, Britanya'daki heykel teorisi ve uygulaması üzerine geniş çapta doküman içerir. Arşiv kayıtları, 20. yy. sanatçılarına odaklanan, heykel teorisi ve uygulamaları üzerine direkt ilgili olan bireylerden, kurumlardan ve enstitülerden sağlanıyor. Koleksiyon çizimler, eskiz defterleri, günlükler, mektuplar, defterler, kúpürler, fotoğraflardan, slaytlardan, filmlerden, DVD'lerden, ses kasetlerinden, kostümlerden ve maketlerden oluşur. Koleksiyon 19. yy'dan günümüze kadarki döneme ait materyallerden oluşur ve şu anda 259 tane koleksiyonu barındırır.

Koleksiyon 1982'de Henry Moore Center for the Study of Sculpture'ın, Henry Moore ve vakfının desteğiyle, Leeds Sanat Galerisi'nin bir bölümü olarak, kurulmasıyla başladı. 1993'de Henry Moore Foundation sanat galerisinin yanına taşındı ve Henry Moore Institute olarak faaliyet göstermeye başladı. Arşiv ensitüye taşındı, yeni muhafaza alanı ve araştırmacılar için olan alanlar İngiliz standartlarına göre oluşturuldu. 20. yy.'a ait kısımlar şu anda Tate Britain'ın direktörü olan Dr. Penelope Curtis tarafından geliştirildi. Henry Moore Institute Leeds Museum&Galleries ile iş birliği içinde çalışmakta ve HMI arşivlerini içeren Leeds'in heykel koleksiyonlarını idare etmektedir.

Helen Chadwick dokümanlarının sağlanması:

Helen Chadwick'e ait dokümanların sağlanması benden önce burada çalışan Victoria Lane ile Helen'in eşi arasında geçen diyalogun sonucudur. Victoria, Helen'in eşiyle ilk olarak 2002 Kasım'ı tanıştı ve 2002 Aralık ayında Helen Chadwick'in o dönemki galerisinin sahibi Zelda Cheadle ile HMI'yi ziyaret ettiler. Anlaşma direct koleksiyonun HMI Arşivi'ne bağışlanmasına vardı ve materyallerin ilk kısmı Aralık 2002'de ulaştı. Koleksiyonun tamamı 118 kutudan oluşur.

Sanatçı arşivlerinin kataloglanması veya sisteminin kurulması diğer arşivlere göre daha karmaşıktır, hele bir de sanatçı vefat etmişse. Sanatçı arşivi daha fazla yorum gerektirir. Bu aşamada karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Benden önce burada çalışan meslektaşım Victoria Lane 1 yıl içerisinde 5 kereden taşınan koleksiyonu yeniden kutuladı ve organize etti. Kutu listesi koleksiyon için temel araştırma aracı ve kataloglama için öncelikli durumdadır.

Biraz arşiv sistemi ile ilgili bilgi verebilir misiniz? Materyalleri nasıl muhafaza ediyorsunuz?

Kataloglama için CALM'ı kullandık. Tüm arşiv malzemelerini asitsiz kutularda, dosyalarda muhafaza ediyoruz. Helen Chadwick koleksiyonundaki tekstil ve plastik ürünler de korundu ve yeniden paketlenildi.

Arşivci ya da arşiv takımı daha önce buna benzer bir projede yer aldı mı? Eğer yer alıyorsa bu projeye karşılaştırabilir misiniz?

Daha önce sanatçı arşivlerinin sağlanması için sanatçı aileleriyle ve Helen Chadwick Projesi'ne benzer projelerde çalıştım. Bu onları bilmeyi ve koleksiyon için onların dilek ve isteklerini anlamayı gerektiriyor. Ailelere sağlanacak materyalleri seçme ile ilgili yardımcı oldum. Fakat; Helen Chadwick koleksiyonunun sağlanması kısmında veya benzer çapta bir sanatsal uygulamada yer almadım. Dolayısıyla diğer projelerle direkt bir karşılaştırma yapmak zor.

Telif ya da mahremiyetten dolayı araştırmacıya/kamuya açık olmayan malzemeler var mı?

Mahremiyte açısından, kişisel doğaları gereği araştırmaya kapalı olan bazı kayıtların olduğu durumlar var. Fakat; koleksiyonun büyük kısmı araştırmacılara/kamuya açık. Prosedürler Helen Chadwick'in varisleri veya Leeds Museums & Galleries'in sahip olduğu telif haklarından dolayı koleksiyondaki metin veya imaj kullanımıyla ilgili reproduksiyon taleplerinin yönetilebilmesinin gereği.

Arşiv malzemeleriyle ilgili olarak bilgi verebilir misiniz? Arşivde ne tür materyaller var?

Koleksiyon defterler, yazışmalar, eskiz defterleri, kúpürler, özel izleme kartları, katalog, kartpostal, ajanda, fotoğraf, renkli diapositifler, negatifler, filmler, VHS kasetler, ses kayıt kasetleri, kumaş elbiseler, maketler, Helen Chadwick tarafından toplanmış kitaplar, araştırma kağıtları gibi geniş çapta materyali içeriyor.

İnternet sayfanızda dijitalleştirilmiş defterlere rastladım. Arşivin dijitalleştirilmesi planlanan başka kısımları var mı? Tüm arşivi dijitalleştirmeyi planlıyor musunuz?

Şu anda koleksiyonun diğer kısımlarının dijitalize edilmesiyle ilgili bir plan yok. Fakat; hem akademik hem de ticari kullanım için bu koleksiyonu tuttuğumuz için Helen Chadwick'in işlerinin imajlarına (koleksiyondaki dia pozitiflerden alınan) ait daha kapsamlı bir dijital arşiv oluşturuyoruz.

Sanat eserleri arşivin bir parçası mı? İşleri ve arşiv materyallerini nasıl ayırıyorsunuz?

Arşivin bir kısmı olarak sağlanan işlere yaklaşımınız onların provenansını kurmak; eğer herhangi bir aşamada bir sergi için kullanılacaksa bizim heykel ya da kağıttan işler koleksiyonuna transfer olur. Bunun mevzu olmadığı tek örnek Helen Chadwick'in "Ego Geometria Sum" işinin birleşeni The Juggler's Table koleksiyonda muhafaza edilip listlendi (Senin de e-mailde bahsettiğin gibi, bu iş Victoria ve Stephen Feeke küratörlüğünde gerçekleşen 2004'deki HMI sergisinin konusuydu).

Maketlerden fotoğraf kâğıdından yapıldı, uygun koşullarda muhafaza ediliyor. Aynı zamanda, koleksiyon araştırmacılar tarafından rahatça erişilebilir.

Materyalleri nasıl tanımladınız ve izleri nasıl takip ettiniz? Özellikle tarih, mekan, kişiler açısından fotoğrafları...

Bizim başlangıç noktamız unsurun kendisi, var olan tanımlama bilgileri, belki isim, tarih, başlık vs: Aynı zamanda materyal, kurulum da ipucu verebilir. Mesela fotoğraflar, fotoğraf kâğıdının türü ve üretimi tarih ile ilgili ipucu verebilir. Unsurun koleksiyon içindeki sırası veya yerleştirilmesi de önemli, bu da tarih, konu ve içeriğin saptanmasında önemlidir. Aile üyeleri, sanatçının arkadaşları da koleksiyondaki unsurların tanımlanmasında yardımcı olabilirler.

Bu arşivden gerçekleşecek başka projeler olacak mı?

Koleksiyonun sağlanmasından beri HMI ve University of Leeds iş birliği içinde çalışıyor, bu iş birliği bu sene sona erecek. Getirisi ana kaynağı Helen Chadwick'in dokümanlarından oluşan, sanatçı ve işi hakkında detaylı bilginin sağlanacağı katalog yayınlanacak. Katalog tamamlandığında koleksiyona erişim için paha biçilmez bir kaynak olacak; fakat öncelikli olarak Helen Chadwick'in işlerini ve uygulamasını daha derin anlama üzerine.

Eğer arşivcinin proje başlamadan önce ve projeden sonraki hislerinizi karşılaştıracak olursak, nasıl değişti (objektiften subjektife belki...)?

Koleksiyonla iki yıl boyunca çalışmak, sürekli sürprizlerle dolu ve çalışması zevkli bir işti. Helen Chadwick'in yaşamı ve işi hakkında objektif olmaya çalıştım, özellikle koleksiyon hakkında yazarken. Fakat; Helen Chadwick'in işlerine karşı duyduğum coşku ve heyecan gerek araştırmacılar gerekse meslektaşlarımla olan diyaloglarımda aşikar!

Birikmiş kâğıtlar, yığınlar arasında çalışırken kendinizi hakkınız olmayan yerde buldunuz mu? Eş zamanlı yakınlık ve mesafe hissi... Ne söylersiniz?

Kişî arşivleri, sanatçı arşivleri de buna dahil olmak üzere, kişinin hayatına ve işlerine ait doğrudan, savunmasız bir bakış sunar. Benim açımdan, HMI'deki sanatçı koleksiyonlarıyla çalışırken kendimi hem hakkım olmayan yerde hem de yakın hissettim. Fakat; sanatçı veya aile bireyleri tarafından seçilmediği için Helen Chadwick'in dokümanlarını diğerlerinden ayrı tutuyorum. Sterilize edilmiş ve kısmi kayıtlardan oluşan bir arşiv oluşturuldu. Helen Chadwick arşivi geniş çapta detay sunar, eğer aniden vefat etmeseydi bu detayların çoğu büyük ihtimalle kaybolmuş olacaktı. Bu süreçte Helen Chadwick'in en kişisel kâğıtlarının ailesi tarafından yok edildiğini anlamama rağmen...

Sonuç olarak, koleksiyondan sorumlu kişi olarak ben bu arşivle çalışmayı ayrıcalık olarak görüyorum. Materyalleri okurken veya materyaller üzerinde çalışırken ortaya çıkan birtakım tepkiler ve duygular haksız olabilir. Her şeyden öncelikli olarak benim bu koleksiyona yaklaşımım hayranlık ve projede muhteşem yaratıcı gücün olma hissi.

EK C.4

Ben bir stüdyo sanatçısı değilim.
Mekâna özel çalışmalardan hoşlanırım.
Kendimi hep sürgündeymiş gibi hissederim.
Ben bir göçebe, kentli bir şamanım.
Suça içgüdüsel yatkınlığımı ıslah etmek için sanat yaparım.
Sanata inanırım. Sanatçılardan nefret ederim.
Ben güzel olanla adi ve kaba olanı ve bunların arasındaki ilişkiyi incelerim.
Kitsch olanı ciddi olana, ciddi olanı kitsch'e dönüştürmeye çalışırım.
İhmal edilmiş zerafetten, spontane zevksizlikten ve titiz estetikten hoşlanırım.
Ben kendimden geçmiş bir hedonistim.
Anlatacak hikâyelerim vardır, konuşmayı severim.
Yaratırken çok acı çeker, iş bitince kendimi bomboş hissederim.
Bitmiş işten ziyade, üretim sürecini severim.
Asıl iş, önceki işin izini, olayın sonrasını taşır.
Ben basit, sıradan malzemelerle sanat yapmayı severim. Kömür, sabun, şeker gibi.
Eserlerimin çoğu fotoğraflanamaz; bir portfolyonun işlerimdeki ruhu ve gerilimi temsil edememesi bundandır.
Uluslararası ortamlarda çalışmaya meraklıyım.
Farklı kültürlerden, farklı meslek sahibi insanlar ve sanatçılarla iş birliği yapmayı severim.
Sürekli depresyondayım. Son işlerime "Depresyondaki Sanatçı", "Yaz Depresyonundaki Sanatçı" adını vermem ve bir caz parçasına "İlkbahar Depresyonu" adını atfetmiş olmam bundandır. Başka şeylerin yanı sıra bir acid-jazz grubunun menajerliğini yaptım.
5. İstanbul Bienali için, "Depresyondaki Menajer" adlı bir proje yapmak istiyorum. Depresyonun hayatı algılamanın ve kavramanın bir başka yolu olduğuna inanıyorum. Depresyon yoluyla yeni bilinç hâllerine ulaşabiliriz ve sadece sanat bunu deşifre edip neşe dolu bir algılamaya dönüştürebilir.

EK D.4

Hüseyin Bahri Alptekin arşiv sürecinde ne zaman yer almaya başladın?

Projeye 2009 Eylül'de başladım. Başta sadece işlerin listesini oluşturmak ve işlerle bağlantılı dosyaları düzenleyecektim. 6 ay sonra çalışma düzeninin sergi ve arşiv olarak ayrılmasıyla arşive başladım.

Süreç boyunca adım adım neler yaptığından kısaca bahseder misin?

Arşivde çalışmaya başladığımda Hüseyin Bey'in eserleriyle ilgili çok bilgim yoktu. O nedenle ilk olarak işleri anlamaya ve birbirinden ayırmaya çalıştım. Özellikle ilk dönem işlerinde çok zorladığımı söyleyebilirim; çünkü döneme şahitlik etmiş olanların yönlendirmesine ihtiyacım vardı. Fakat kişilere ulaşmak ve yanıt almak çok zordu. Dolayısıyla öncelikle Vasıf Kortun'a danıştım her şeyi, bu iş bunun bir parçası mıdır nedir diye... Daha sonra serginin yapıldığı galeri ile iletişime geçtim, ellerindeki malzemeleri talep ettim. Ancak bu noktada da problemlerle karşılaştım; çünkü kimse davetiye dışında bir şey tutmamıştı. Tutulan birtakım belgeler, faks gibi uçup gitmiş oldukları için bilgi alamıyordum. Daha sonra gazetelere, yazılmış eleştirilere baktım ve ona göre tarif edilen işleri dialardan seçip gruplandırıdım. Hüseyin Bey'in bir birinden farklı cvleri vardı, birinde yazan diğerinde yoktu. Daha sonra bunun nedeninin her etkinlik için ayrı bir cv hazırlaması olduğunu anladım; fakat tam ve tek bir cv hazırlamak ayrıca zahmetli bir iş oldu. Daha sonra senin excel'de oluşturduğun listeye başladım, işlerle ilgili bilgilerin yer aldığı detaylı bir excel dosyası, sonraki bir sene boyunca da bu listeyi tamamlamaya çalıştım. Bu çok uzun bir süreçti çünkü dediğim gibi döneme şahitlik etmiş olunsa bile, bilinenere ulaşmak zordu. Bu arada Camila ile Vasıf Bey'in deposuna gidip, malzemeleri ayıkladık, neleri alıp almayacağımıza baktık. Göz ardı edilmiş, çerçeveler, kutular, dialar, koliler çıkardık. Son bir senede ise sergi ve arşiv olarak ayrıldıktan sonra, arşiv koleksiyonuna başladım bir yandan da sergiye kaynaklık yapıyordum. Objeleri düzenlemeye başladığımda, bir yığınla karşılaştım, bir kenara atılmış ve çalıştığım odaya taşıdım. O dönemde Anna Dylicka yanımızda staja başlamıştı, onunla birlikte kolilerdeki objeleri tek tek dijital halleriyle karşılaştırdık, fotoğrafı çekilmemiş veya yanlış açıyla, yanlış bir ışıkla, objenin ne olduğu anlaşılmayacak şekilde çekilmiş olanları ayırdık. Fotoğrafi çekilmiş olanları temizleyip paketleyip senin hazırladığın etiket sistemiyle etiketledik ve kategorilere ayırdık. Daha sonra diğer objeleri de fotoğraflarını çektikçe yanlarına koyduk ve alfabetik bir düzen oluşturmaya çalıştık; fakat alfabetik sistem yürümedi. Etiketlemeyi de devam ettirmedik çünkü veritabanı bekleniyordu ve her şeyin kodlaması değişeceği için aynı işi 2 kere yapmamız gerekecekti. Sonuç olarak pratik ve anlaşılır bir şekilde her şeyi kategorileyip, koliledik. Anna'nın olması benim için şanstı çünkü en az bir buçuk sene sürecek işi iki kişi 3 ayda neredeyse bitirdik. Anna ayrıldıktan sonra, aynı işleme tek başıma 6 ay daha devam ettim. Bu 6 ay içinde evden Camila'nın vermeyi unuttuğu süpriz kutular çıktı, dışarıdan malzemeler topladım, dijitalleştirip geri verdiğimiz malzemeler, mektuplar, resimler oldu. Seninle bir söyleşi serisine başladık, arşivde eksik kalmış, bilmediğimiz, ulaşamadığımız bilgileri almak ve Hüseyin Bey'in arkadaşlarıyla anılarının yer aldığı söyleşiler yapmaya başladık. Bu söyleşiler de Hüseyin Bey'i tanımak için çok ciddi değeri olan kaynaklar haline geldiler. Arşivde izine en az rastlanan dönem Fransa dönemiydi, orayı anlamak için bu çalışma çok yardımcı oldu. Çalışmamın son gününe kadar, söyleşilere, cv ve excel güncellemelerine, araştırmaya, sergi ve iş üretimine kaynaklık ettim.

-Özellikle birtakım yazışmalardan tesadüfen bulduğın izler olduğunu hatırlıyorum. Spesifik olarak bunları anlatır mısın?

Arşivde bir sürü belge de var. Hüseyin Bey'in hayatı boyunca elinden geçmiş ve saklamaya değer gördüğü tüm kağıtlar, mektuplar, dergiler, gazeteler elimden geçiyordu. Bende özellikle mektupların hepsini okuyordum. Hüseyin Bey, Fransa'dayken Özgür imzasıyla Ankara'ya yazılmış bir mektupta Mor Köpük dergisinden, Hüseyin Bey'in Michel Serre'den bir metnin çevirisini hazırladığından ve "Play Forms in Art" konulu bir yazı yazdığından söz ediliyordu. Drive'da Michel Serre diye aradığımda Hüseyin Bey ile Vasıf Bey'in "Don't Complain" işi için yaptığı söyleşiye rastladım, orada da aynı metinden ve kurtla kuzu hikayesinden bahsediyordu. İlgimi çektiği için Vasıf Bey'e sordum ve konuyu hatırladı, Mor Köpük, 80'li yılların sonunda Ankara'da çıkartılan, o zamanlar muhtemelen bir öğrenci dergisi olan ancak bugün değerli isimlerin yazılarına çevirilerine yer vermiş olan bir dergiydi. Vasıf Bey, orada yazılı olan Özgür'ün, Özgür Uçkan olabileceğini söyledi ve bende hemen kendisiyle iletişime geçip ofise davet ettim. Söyleşi kayıtlarında da konuyla ilgili konuşmalarımız var. Bana ilginç gelen bir başka şey ise, Hüseyin Bey'in Fransa'daki defterlerinden birini karıştırırken gözüme çarpan "Hotel Violet" yazısı olmuştu, tüm defterleri notlar ve çizimlerle doluydu ama nedense o aklımda kalmıştı, Özgür Uçkan söyleşi için geldiğinde sordum bir bilgisi var mı diye, Hüseyin Bey'in Fransa'daki evinin karşısındaki otelin adı olduğunu söylemişti.

Arşiv dışında zaman zaman iş üretimi için Camila'ya yardımcı olduğunu hatırlıyorum. Örneğin neon hikâyesi... Biraz bahseder misin?

"Translation" adlı neon işi, bir sergi için istenmişti. Hüseyin Bey'in vefatından önce yaptığı son işti ve Babylon Lounge'da gösterilmişti. Bize ulaştırılan neon kırıktı. Kolide duruyordu, üzerinde neon yapıldığı için yanmış ve işin kalıbı vardı. Sonra Hüseyin Bey'in maillerinden süreci okuduk ve mailde yazan neoncu Cemal'i aramak için Camila ile Galata'ya gittik. Elimizde şirket adı olmadığı için, bir süre oradan oraya yönlendirildik. Sonunda doğru neoncuyla bulduk ama neonu yapan Cemal değil Ali gibi hikayelerle karşılaştık... Elimizdeki kırık neonu ve yazının kalıbı ile Ali'ye gittik. Ancak ikisinde de farklı kelimeler eksikti. Fakat şansımıza hepsi birlikte işin tamamını oluşturuyordu. Ali, neon üzerinden de kalıp alıp aynısını yapabileceğini söyledi. Kağıt yandığı için işe yaramaz haldeydi, ben daha sonra o kağıdın fotokopisini çektim ve onu kullandık. Bu süreçteki diğer problem, neonların rengiydi. İşte iki renk var, pembe ve mavi. Ali'nin söylediğine göre pembe için aynı tip boya ve renk artık Türkiye'ye getirilmiyordu, ancak Yunanistan'dan sipariş edilebilir dedi. Fakat bu hem bütçesini arttırıyor hem de işi uzatıyordu. O nedenle ona en yakın başka bir renk bulduk. Ali çeşitli denemeler yaptı ve bir renkte karar kıldık.

Sürece başladıktan sonra, düşüncelerinin değiştiğini ve artık duygusallığın devreye girdiğini biliyorum. Bana arşiv üzerinden Hüseyin Bahri Alptekin'i tanıdıkça değişen hislerinde bahseder misin?

Arşive başlamadan önce Hüseyin Bey ile yalnızca bir kez karşılaşmıştım, Platform'un arşivindeki dosyasında bir şeyler arıyordu ve bulamadığı için sinirlenmişti, "Bir daha size hiçbir şey bırakmam." diye bağırarak gitmişti. Bu olaydan 3 sene sonra, O'nun arşivinde çalışmaya başladım bu biraz ironik geliyor tabi. Başlangıçta tanısaydım daha iyi olurdu diyordum ancak işin objektif olması bakımından tanımıyor olmam daha iyi. Bir yerden sonra iyice hayatının içine girdim. Fransızca okuyabildiğim için, tüm mektuplar, yazılar, notları anlıyordum. Sonraları,

onun hikayesiyle üzülp sevinmeye başladım, garip bir his: Tanımadığım bir insanın hayatı elimden geçti, anıları benim anılarımmış gibi oldu. İster istemez duygusallaştım...

-Zaman zaman tanımadığımız birinin çok özeline girdik. Bu aşamada, kendini hiç hakkın olmayan yerde hissettin mi?

Aslında ben öyle düşünmüyorum, evet çok özeline girdik ama hakkım olmadığı yerde bulmak olarak değerlendirmedim. Sonuçta gizli gizli karıştırmıyorduk hiçbir şeyi, evet kendisinin de izni yoktu ama... Beni rahatsız eden şeyler mektuplardaki özeliydi. Kendisine yazılmış özel şeyler daha çok. Fransa'dayken ailesinin, vefat etmiş kız arkadaşının kendisine yazdığı mektuplar gibi şeyler...

-Arşivle kütüphanesi arasında da bir bütünlük var. Rastladığın bir şey üzerine Hüseyin Bahri Alptekin kitaplığına başvurarak kitap bulduğunu hatırlıyorum. Bununla ilgili ne düşünüyorsun? Hatırladığın örnekler var mı?

Hüseyin Alptekin kütüphanesi, arşivi ve işleri birbirini tamamlıyor. İşlerinde bahsettiği şeyleri anlamak için arşive bakmanız şart, arşivi anlamak için kütüphaneye bakılması şart. Bazı işler bazı kitaplardan bağımsız algılanamaz, Kütüphanesi ise Hüseyin Bey'in ideolojisinin bir seçkisi gibi, onunla ilişki kuramayacağınız, hayatına etkisi olmamış kitap bulmak güç.

Hüseyin Bahri Alptekin arşivinin tanımını yapacak olursan, nasıl tanımlarsın?

Hüseyin Bey'in arşivi tüm işlerinin sürecini içeriyor, hatta daha fazlasını, üretilmemiş ama fikren var olan işleri de içeriyor. Şu anda kaybolmuş, atılmış, yok olmuş işleri arşivde bulabilirsiniz. İşlerin yeniden üretilmesi için arşive bakılması şart. Her işe dair bir iz bulabilirsiniz. İşlerinin bir çoğu topladığı malzemelerden -bu malzeme her şey olabilir- görsel ya da fiziksel malzemedir, fotoğraf, eşya, kağıtlar vb. malzemelerden oluşturulmuş. İş olduktan sonra döndükleri yerde yine bu koleksiyon olmuş, tabi eğer satılmadıysa.

EK E.4

Mart 2008'de, öğleden sonraları Cihangir'deki evde çalışmaya başladım. Zaten, seninle ve Marino ile arkadaşlığımız da o günlerde başladı. Hiçbir koşul belirtmeden, gönüllü olarak tüm kütüphane, arşiv çalışmasını destekledin ve her şeyi sundun. Aslında, karar vermek çok zor. Herşeyi olduğu gibi bırakmayı tercih edebilirdin ama öyle yapmadın. Niye bu yönde bir karar verdin? Her şeyin kurumsal bir yapı içinde standartlaştırılmasını niye tercih ettin?

Hüseyin'in şahsi düzenleme yöntemi konulara göreymi, mesela, atlarla ilgili kitapların hepsi bir arada, oyun üzerine kitaplar bir arada gibi... aslında delice görünebilir; hayatında ona eşlik etmiş çeşitli konulara dair obsesif koleksiyonlar... Vefatından sonra, kütüphanesindekilerin ileride kolayca ulaşılabilir şekilde yerleştirilmesi benim için önemliydi çünkü kitaplar ancak onları okuyacak birisi olduğunda hayatta kalabiliyor... yoksa, 'uyku' pozisyonundalar... ve bu anlamsız...

Kitaplar dairenizden ofise taşınırken, dışarıda olmaya çalışıyordun. Mesela, Opus diyor ki, "Kütüphane evden çıktığında, Hüseyin'in gittiğini farkettim". Bana, Hüseyin'in kütüphanesiyle hikayesini anlatır mısın lütfen? Mesela, parası olmadığına aldığı kitaplar...

Hüseyin hemen hemen her gün kitap alırdı... en azından bir ya da iki tane... hiç parası olmadığına bile, ve tabii ki bu beni delirtiyordu!!! Hayatındaki herşey gibi, kitaplar da bir saplantıydı, keyifle dolu... okuyarak saatler ve saatler geçirebilirdi... özellikle geceleri... Ve bazen, duvarları eski kitaplarla kaplı olan küçük depomuzu açıp, orada da bakarak, okuyarak, hatta bazen ağlayarak saatler geçirirdi... Yani o kitapların hepsi, hayatının çok önemli bir parçasıydı... Ama benim için teker teker aldığına daha zordu... o nedenle, bir noktada düşündüm ki, eğer alman gerekiyorsa, hepsini bir kerede alsan... Özgür bıraksam kendi yollarına gitmelerine...

Hüseyin bir obje toplayıcıydı. Her nesnenin kendi hikayesi var. Hüseyin'in obje toplayıcılığını nasıl değerlendirirsin? Bir amacı var mıydı? Bir sanat eseri üretmek gibi...

SALT'taki sergide kullanılan, Sipa Press dönemine ait diaları bulduğumda görebildiğim kadarıyla, hayatı boyunca aynı nesneleri toplamış ve taşındığında yanında götürmüş... 1979 döneminden bazı vazolar var bende mesela... SALT'taki bazı nesnelerin de aynı tarihi paylaştığından eminim... Gittiği her şehirdeki bit pazarlarını ve dükkanları biliyor ve gidiyordu... Çukurcuma'daki tüm antikacılarıdaki şöhreti bir yana küreleri topladığı dönem benim kabusumdu... Bazen, küreyi valize sığdırabilmek için kıyafetlerimizi ve bazı eşyalarımızı bırakmak zorunda kalıyorduk... Kürelerin, kitapların arasına koymak için önemli olduğunu söylüyordu... her biri farklı bir dilde tabii ki...İşlerinde kullandığı pekçok nesne, özellikle heterotopya. ama bazıları sınırı asla geçmedi ve ev eşyaları olarak kaldı...

Catching Up'ın tüm yaratıcı sürecini anlatabilir misin?

Batı Avustralya'da Kellerberrin adında, uzak ve ıssız bir kasabadaydık. IASKA residency'nin parçası olan bir galeri vardı, büyük bir mekan. Davet edilmişti ve ben de onunla gittim, birlikte ya da tek başımıza bir ya da birkaç proje yapmamız gerekiyordu. Her eve gidip, evlerin duvarlarından iki boyutlu hayal ürünleri toplamaya başladık... Bu projenin en güzel yanı; küçük kasabadaki herkes galeriye gelip, kendilerin, serginin bir parçası olarak gördüler, beyaz Avustralyalılar, aborijinler, Avustralyalılar, yerel ressam, hepsi sergide, yine bizim yarattığımız "tema"lara göre gruplanmış ...

Kasaba aynı zamanda eski bir at yarışı merkeziymiş ve o sırada H-Fact: Atlar ve Kahramanlar projesi üzerinde çalışıyordu, Perth'e yakın, yol üzerinde bir dükkandan bir at getirdi beraberinde. Bir de, evimizin yanında, halkın giydiği her türlü kıyafeti satan garip bir dükkan vardı, oradan da bir şeyler alıp arka duvarın önüne astı... İlk hafta kaldığımız eski bir sanatoryumdan aldığı eski mobilyalar da vardı... yani o dönemde yaşadığımız her şey, insanların mahrem/ özel oturma odaları da orada temsil ediliyordu. Bu serginin açıldığı gün evlendik.

Hüseyin'in mirasçısı olarak, sanat eserlerini yeniden üretme hakkın var mı? Nasıl yeniden üretilceklerine neye göre karar veriyorsun? Kriterlerin nelerdir?

Bunlar zor kararlar ama evet, yeniden üretilmesi anlamlı olan bazı işleri üretebiliriz, bu süreçte verilen kararların doğru olması için hep birilerine danışıyorum ve galeri de bu sürecin bir parçası. en önemli olan, aynen orijinalin üretildiği şekilde üretilmeleri.

Hüseyin işlerinin hiçbirini tekrar üretti mi?

Her zaman yapıp sonra tekrar yapıyordu... Farklı durumlara bağlı olarak, her şey hep dönüşüyordu...

Minna ile görüşmemde, Hüseyin'in onu arşivini düzenlemek için davet ettiğini söyledi. Bu konuda bir bilgin var mı?

Evet, bu Hüseyin'in fikriydi. Loft'u bıraktığında, ne kadar çok eşyası olduğunu farketti, ve Minna buralardaydı ve düzenleme konusunda becerikli, yani bu bir çözümdü... ama bir şekilde olmadı...

Sanırım, Hüseyin'in hayatının parçalarını "arşiv" adı altında bir araya getiriyoruz. Nesneler, yığınlar... Bir arşiv olmaktan ziyade bunlar onun hayatının parçası. Kurumsallaşma sonucunda ortaya çıkan standartlaşma konusunda ne düşünüyorsun?

Nesnelerin kendileri standart değil, hepsi birbirinden farklı, birkaç grup var, yani bu gruplamaların standart oluşturduğunu düşünmüyorum... Ama kurumsal bir düzenlemeye tabi tutulmalılar, neticede, öyle bir ortamda bulunuyorlar.

Ve cevabı olmayan, son ve en zor soru: Sence, Hüseyin bu çalışma ile ilgili ne düşünürdü? Hayattayken onunla hiç karşılaşmamış pek çok insan, özel hayatına girdi ve tüm bunlar halka sunuldu. Ne düşünüyorsun?

Bu kısmı beni çok rahatsız ediyor... Ben bile ihlal edilmiş hissediyorum... Ama şimdi merak ediyorum; işlerinin daha iyi değerlendirilmesi için daha farklı ne yapılabilirdi? Her zaman, hayatın bütününden bahsediyordu...

EK F.4

Projede hangi dönem yer aldın? Bu süreçte neler yaptın?

Projede 2008 Şubat-2009 Ağustos döneminde çalıştım. Stajyer olarak geldiğim Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin direktörü Vasıf Kortun bana Alptekin'in Feriköy'de bulunan deposunda sakladığı ve biriktirdiği eski işlerine ait parçaların tasnifi üzerine bir çalışma başlatacağını söyledi. Peşi sıra depodan kutular içinde istiflenmiş sanatçının 90'lı yıllarda ürettiği Heterotopya işleri için eski Sovyet ülkeleri, doğu Akdeniz ve İstanbul'un bitpazarlarından toplanmış ikinci el objeler ofiste ayırdığımız bir odada toplanmaya başladılar. Önce temizlik ve ayrıştırma, kabaca kategorilere ayırmaya çalıştığımız arşiv zamanla bir yön kazanmaya başladı. Objelerin genel özellikleri üzerine çalışırken bir yandan da Heterotopya'nın 1992'de Micheal Morris ile yapılan halini yeniden canlandırabileceğimizi fark ettik.

Arşivleme çalışmasında ilk iş olarak fiziksel özellikleriyle kategorilere ayırmaya başladık. Bazı kutular zaten bir arada tasnif edilmiş işlerden oluşuyordu. Genel olarak birbirlerine yakın tutmaya gayret ederek tasnif etmeye çalışsam da zamanla objelerin çokluğu ve kategorilerin çoğalmasıyla A'dan Z'ye sıralanan bir dizi ayıklama yöntemine geçtim. Temel özellikleriyle birbirinden ayrılan objeleri tek tek temizleyip kullanılabilirliğine göre ayıkladım. İleride kurulmasını hedeflediğimiz sisteme aktarmak üzere fotoğrafladığımız objeleri iki taşınabilir diskte ve bir de çalıştığımız bilgisayarda olmak üzere üç ayrı yerde herhangi bir veri kaybı durumunun oluşmasını önlemek adına kaydettik.

'Global Mockery' sergisini yaptıktan sonra Platform'daki işimin bitme süresine dek (yaklaşık 5 ay) Hüseyin Bahri Alptekin'in kişisel fotoğraf makinesinden hem iş hem de öylesine çekilmiş fotoğraflarının ve dialarının tasnifine başladık. İş olarak kullanılmış fotoğraflarını ayıklamak başlarda kolay olmuştu lakin bazen hiç şahit olmadığımız yerlere, şehirlere, ülkelere veyahut tanımadığımız arkadaşlarından oluşan toplantılarına, açılışlara ait fotoğraflardan, bazen şans eseri kendi içinde sıralanarak saklanmış fotoğrafları bir düzene sokmak inanılmaz güç bir işti. Tahminlerle belirli bir kategorizasyon çıkarabilmiştik, bir yandan da bilemediklerimizi Hüseyin Bahri Alptekin'in arkadaşlarını zaman zaman ofise çağırarak danışmaya çalıştık. Bunu yapabilmek için dönem dönem kimlerle arkadaş olduğunu, kimlerle tanışmış olduğunu, hangi işleriyle ne zaman nerelere kimlerle gittiğinin bir çizelgesini çıkarmamız gerekmişti. Bu yüzden obje arşivinin tam aksine işlerin isimlerinden oluşan bir dosyalama sistemi kurmaya başladık. 80li yıllardan bugüne; yıllarına, sergileniş isimleri ve içeriğine göre etiketlediğimiz, içlerine sergilendikleri dönemlere ait dia, fotoğraf ve bazen desen ve ön çalışmaları ayırarak koyduğumuz bir dosyalamayı başlattık. Sergi broşürleri, posterlerini de aynı şekilde ait oldukları kutulara koydum.

Dia ve fotoğraf arşivi için ayrıca negatif belirleme çalışması da yaptık. Fotoğrafların çoğu negatiflerinden ayrı saklanmıştı. Kötü durumda bulduğumuz negatifleri temizleyip negatif dosyalarına yerleştirdik. Dijital fotoğrafçılığın başladığı 2000li yıllara doğru fotoğrafları arşivlemek daha kolay olmuştu, çünkü basılmış fotoğrafların yanında negatifleri ve CD'ye basılmış halleri de veriliyordu. Bir yandan da diaları dijital ortama geçirerek dosyalamayı yaptığımız diskle bire bir şekilde sıraladım. Hüseyin Bahri Alptekin'e ait kişisel ve işlere yönelik birçok CD ve DVD'de bulmuştuk. Bunları da hard diske kopyladım.

Hüseyin Bahri Alptekin ile hiç tanıştın mı? Ya da arşivine başlamadan önce Hüseyin Bahri Alptekin'i bir sanatçı olarak takip eder miydin?

Hüseyin Bahri Alptekin ile hiç tanışmadım. Arşiv çalışmasına başlamadan önce sanatçı olarak 2007 İstanbul Bienali’nde ve katılımcısı olduğu Venedik Bienali’ndeki işlerinden tanıyordum. Hatta otel tabelalarından oluşan yerleştirmesi çok hoşuma gitmişti.

Bu süreçte yaşadığım, aklıma gelen ilginç olaylardan bahseder misin? Mesela arşivden bir obje, doküman sayesinde tesadüfen bulduğun bir şey, bilgi...

İki şey aklıma geliyor, biri kişisel olarak beni çok etkilemişti. Hatta arşivlemeyi 2 gün bırakıp önüme geçen Feriköy Ermeni İlkokulu’ndan emekli bir öğretmene ait sınıf not defterindeki öğrencileri internet ortamında araştırmalarını yapmışım. Çok aleni bir şekilde büyük bir kısmının ya Fransa ya da Amerika’ya yerleştiklerini fark ettim.

Diğeri de fotoğraf arşivini yapmaya çalışırken henüz kimsenin bilmediği yeni işlerin oluşum aşamasında olduğunu fark etmişim. Kendisi gezdiği şehirlerde elektrik tellerini de fotoğraflamaya başlamıştı. Aynı halılar-battaniyeler gibi yeni bir iş de o vefat etmeden evvel aklının bir köşesinde çalışmaya/üremeye devam ediyordu. Uzun soluklu bir kişiye odaklanmanın zamanla onun kafasının çalışma şekline aşinalıkla devam ediyor.

Projede yer aldığım süreçte aynı zamanda Hüseyin Bahri Alptekin’in vefatından sonra düzenlenen “Global Mockery” sergisinin asistanlığını yaptın. Bu sürece arşivin katkısından, işlerin üretilme aşamasından bahseder misin? Özellikle bu dönemde Heterotopya için parçaları tek tek nasıl bulmaya çalıştığını, eskicileri gezdiğini hatırlıyorum. Paylaşırsan sevinirim.

Vefatından sonraki ilk sergi olan “Global Mockery”i için acil olarak yapılabilecekleri ayırdığımız bir liste oluşturduk, hangi işlerin sergileneceğini Vasıf Kortun belirlemişti.

Heterotopya I’ın Alptekin’in elindeki tek görseli olan 1992 yılına ait diasının ışığında geçmiş aylarda tasnifiyle uğraştığımız objeleri bir araya getirdiğimizde enstalasyonun takribi olarak yüzde 60’ı ortaya çıkıyordu. Geri kalanını tekrar oluşturabilmek için elimizdeki görsellerden büyüterek elde ettiğim detaylardan yardım alarak 59 parçadan geriye kalan 20’ye yakın parçanın yeniden üretimini gerçekleştirdim. Bunun için İstanbul Dolapdere’de kurulan bitpazarına bir kaç haftalık ziyaretler gerçekleştirmem gerekti. Eksik parçalardan üretemediklerimizi sonunda kendim tasarlamaya başladım. Yeniden üretimi sırasında aslında Alptekin’in yerleştirmek isterken yapıp bozduğu bir sürü işi tekrar yapma şansım oldu. Kendi adıma paralel düşünceler ürettiğim, ne için o objeleri seçtiğini düşündüğüm, bütünsellik ve başıboşluk üzerine çok kafa yordüğünü sezdiğim birçok an yaşadım. İşin içindeki iki duvar saatlerinden biri Samsunspor’a aitti. Samsunspor’un ofisine telefon açıp hediyelik saatlerinden sipariş ettim. Ellerinde Hüseyin Bahri Alptekin’in kullandığı 17 yıl önceki tasarımı olmadığı için yeni halini göndermişlerdi. Ayrıca Lille’de sergiyi kurmaya başladığımız sırada gerçekleşen haftalık bitpazarında enstalasyonda daha evvel İstanbul’da eşine rastlamadığımız pilli bir feneri de bulmuş, normalde onsuz sergilemeyi gerçekleştirmeyi düşlerken önümüze çıkmış olmasına çok sevinmiştik.

Üzerleri işlenmiş çarşafı sergilediği işi için üretimini gerçekleştirdiği Şişli’de bulunan dikiş atölyesine gitmem gerekti. O vakit fark ettim ki hala kendisine ait dosyalar şirketin arşivinde saklanıyordu. Keza otel tabelalarının eksiklerini gidermek için Sanayi Mahallesi’ndeki tabela atölyesine gittiğimizde de Hüseyin Bahri

Alptekin'e ait olan işlerin bilgisayarlarda saklandığını, kurduğu kişisel dostlukların baki olduğuna şahit oldum, ona canla başla yardımcı olmaya hazır insanlarla tanıştım. Vefatı sadece yakın çevresini değil iş ürettiği, çalıştığı birçok insanı da derinden etkilemişti.

Lille dönüşü bana Heterotopya'yı kurduktan sonra neler hissettiğini anlatmıştın. Burada da bahseder misin?

Büyük bir sanatçının, birçok paraleli bir arada düşünebilen bir beynin izinden yeniden bir dünya yaratmak, onun da orada olduğunu hissederek çalışmak ve kendisinin detaycılığını hiç eksik etmeden hayata geçirmek uzun süreli bir süreçti. Ama insan kendini objektif olmaktan men edebiliyor bazen. Keza Heterotopya'ya eksikleriyle yeniden hayat verirken işin kendisi gecem gündüzüm de olmuştu. Onu Lille'de çalıştığımız galerinin duvarına yerleştirirken son çiviye kadar bir kaç tehlikeli an da atlatmıştık. Her şeyin doğumu sancılı oluyor, 17 yıllık uykusundan uyanan bir işi canlandırmak ve bunu gerçekleştiren olmak gerçekten güzel bir deneyimdi.

Bu süreçte objektiflik ve sübjektiflik arasındaki dengeyi nasıl değerlendirirsin. Bir yandan arşivci olarak sergilemen gereken tavır, öte yandan eşi, çocuğu ile geçen duygusal, samimi diyaloglar. Bana o dönemde neler hissettiğini ve şimdi projede yer aldığının üzerine 1-2 yıl geçmişken nasıl baktığını anlatır mısın?

Şöyle ki, sadece ismen ve birkaç işine şahit olarak çok da fazla aşık olmama bir kalabalığın epey yücelttiği bir kişilikti Hüseyin Bahri Alptekin. Öncelikli olarak röportajlarını okuyarak onu tanımaya çalışmıştım. Hazin kayıp, ailesini ve yakın çevresini epey sarsmıştı. Üzerinden çok da uzun denilebilecek bir süre geçmeden tasnif çalışmasına başlamak düşünülmüş, kendisinin de uzun zamandır pek dokunmadığı onlarca iş ve istiflenmiş obje böylelikle gün ışığına çıkmıştı. Deponun ilk temizliğine hep beraber gitmiştik. O yüzden akıllarımız değerli mi değersiz mi bakışıyla çalışıyordu. Önümüze çıkanlar geçmişte üretilmiş işlere ait parçalar olabilecekleri gibi, hazırlık aşamasında öylece kalmış işlere de ait olabileceği ihtimali vardı. Ayıkladıkça ortaya çıkanların hepsi ayrı ayrı ilgilenilmeyi bekliyordu.

Aynı hummalı çalışma eş zamanlı yaşadığı evde de yapılmaktaydı. Hem kitaplar tasnif ediliyor hem de evde işiyle alakalı olabileceğini düşündüğümüz objeler, cdler, fotoğraflar bir bir elimizden geçiyor, önemsediklerimiz o vakit kurduğumuz arşiv odasına ayıklanmak üzere gönderiliyordu. Bu sürede ve ilk sergisini gerçekleştirirken eşiyle ve oğluyla zaman geçirme şansım oldu. Beraber birçok eski ve yeni şeye şahit olduk. Camila da unuttuğu, Hüseyin Bahri Alptekin'den dinlediği birçok işin, gezinin, olayın fotoğraflarıyla bizimle aynı zamanda karşılaşıyordu. "Global Mockery", Hüseyin Bahri Alptekin aramızdan ayrıldıktan sonra kurduğumuz ilk sergi olduğu için sanatının yaşadığını dolayısıyla kendisinin de zaman aktıkça yaşayacağını teminatı olan ilk alıştırma gibiydi.

ÖZGEÇMİŞ

Sezin Romi, 1985 yılında İstanbul'da doğdu. 2008 yılında, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi bölümünden lisans derecesini aldı. 2007 yılında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde kütüphane ve arşiv sistemi kurulma aşamasında çalışmaya başlayan Romi, SALT'ta çalışmaya devam etmektedir. SALT Araştırma'da Hüseyin B. Alptekin Arşivi, Koridor Arşivi, Sergi Arşivi, Sanatçı Dosyaları, Küratör Arşivi, Kurum Arşivi, Nilgün Özayten arşivi gibi sanat alanındaki arşiv çalışmalarının/araştırmalarının gerçekleştirilmesinde ve kütüphane yönetiminde yer almaktadır.