

PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY: A LOOK ON GÜLSÜN KARAMUSTAFA'S WORKS ENTITLED STAGE AND MY ROSES MY REVERIES

Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN *1
Doç. Dr. Serkan ÇALIŞKAN**

* Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
** Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz Meslek Yüksek Okulu Grafik Tasarım Bölümü

Abstract

Photography captures the moment, represents it, reflects the reality of that moment, and makes reference to that reality. Photography is a document on what happened in the past and an image that carries the past to the present and activates the memory of that moment and its reality. As an image and document, photography is a reminder, carrier and transmitter of individual and social memory. This article aims to examine and evaluate Gülsün Karamustafa's testimony on collective memory through her works that she created by taking a photograph of her own memory as a reference. Photographs that carry information about individual moments and events, when reproduced, bring the past to the present, opening up space for questioning memory of the past in the present. Furthermore, they make visible the social memory that was not visible in the past, as well as in the present and future. This article that is based on a descriptive qualitative research model examines the relationship between individual and social memory in the context of "forgetting" and "remembering" through the works that the artist created from her individual photographs.

Key Words: Photography, Gülsün Karamustafa, Contemporary Art, Memory

BİREYSEL VE TOPLUMSAL HAFIZA BAĞLAMINDA FOTOĞRAF: GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SAHNE VE GÜLLERİM TAHAYYÜLLERİM ADLI ESERLERİNE BİR BAKIŞ

Özet

Fotoğraf, âni yakalamakta, o âni temsil etmekte, o andaki gerçekliği yansıtmakta ve o andaki gerçekliğe göndermede bulunmaktadır. Fotoğraf geçmişte yaşananlara dair bir belge, geçmişi bugüne taşıyan, o âna ve o andaki gerçekliğe dair hafızayı / belleği harekete geçiren bir imgedir. Bir imge ve belge olarak fotoğraf, bireysel ve toplumsal hafızanın hatırlatıcısı, taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Bu makale, Gülsün Karamustafa'nın bireysel bir anıya ait fotoğrafı üzerinden, o fotoğrafı yeniden tekrar üreterek oluşturduğu eserler üzerinden toplumsal hafızaya dair tanıklıklarını incelemeyi ve değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bireysel anılara ve olaylara ait bilgilerin taşıyıcısı olan fotoğraflar, yeniden üretildiklerinde geçmişi bugüne taşıyarak, geçmişe dair belleğin, şu anda da bir sorgulanması için alan açmaktadır. Bununla birlikte geçmişte görünmeyen toplumsal hafızayı, o an ve şu anda ve de gelecekte görünür kılmaktadır. Betimsel modele dayalı nitel bir araştırma modeliyle incelenen bu makalede, sanatçının bireysel fotoğraflarından ürettiği eserleri üzerinden "unutma" ve "hatırlama" arasındaki bireysel ve toplumsal olan arasındaki ilişki incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gülsün Karamustafa, Çağdaş Sanat, Hafıza

GİRİŞ

Fotoğraf, kayıt etmekte, belgelemekte, arşivlemektedir ve âni, gerçekliği temsil etmektedir. Ya da diğer bir deyişle âni ve gerçekliği kurgulamaktadır. Fotoğraf çoğu zaman gerçek bir âni yansıtmaktadır. Gerçek bir ândan çekilmiş fotoğraflar, bireyin geçmiş ile ilişki kurduğu bir araç, birer anı fotoğraflarıdır bir bakıma. İyi ya da kötü, önemli ya da önemsiz ânlardan oluşmuş bireyin yaşamına ait karelerdir. Hafıza ise kayıt etme ile başlamaktadır. Anıları, olayları kayıt altına alır. Birey kayıt altına aldığı anların, olayların bir kısmını unuttur bir kısmını da hatırlamaktadır. Fotoğraf ise bireyin hatırlamadaki en önemli yardımcı kaynağı olarak işlevsellik

¹ Sorumlu Yazar E-mail: dsduygu@gmail.com / Doi: 10.22252/ijca.1279167

kazanmaktadır. Fotoğraf, o âna ait bir belge olarak hafızayı harekete geçirerek hatırlamayı gerçekleştirir. Bu noktada, fotoğraf aslında belge işlevi gören bir nesnedir.

Kelime olarak ışık-yazısı anlamına gelen fotoğraf, ışığı ve zamanı kontrol eder. Fotoğraf bir görüntüyü kaydederek geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir bağ kurmaktadır. Hafızada da, geçmiş ve şimdi arasında bir bağ kurarak, şimdide bir bilgi olarak var olmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasındaki ilişki, fotoğraf ve hafızayı bir araya getirmektedir. İkisi de birbirini desteklemekte, ikisi de birbirini var etmektedir.

Fotoğraf ve hafıza ilişkisine biraz daha derinlemesine bakıldığında, aralarında kurdukları ilişkinin önemi ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf “zamanı sabitler ancak aynı zamanda zamanı çalar, tarihin mühürlediği bir geçmişte adeta mütemadi bir şimdiki zamanda, bir dayanak noktası kurar” (Clarke, 2017: 14). Fotoğraf aynı zamanda etrafımızdaki dünyayı düzenleme ve yapılandırma imkânı da oluşturmaktadır. Hafıza da tıpkı fotoğraf gibi şimdiki zamanda var olur ve şimdiki zamanı hafızaya göre yeniden düzenleme ve yapılandırmaya olanak sağlamaktadır. Hafıza geçmişe ait dönemleri bugünde yeniden üretmekte, fotoğrafı bu yeniden üretimde yardımcı bir delil, bir nesne olarak kullanmaktadır. Böylece birey bir fotoğrafı nesne olarak kullanmakta ve o nesnenin duyumsattıkları ile birlikte hatırlamaktadır.

Bu çalışmada, geçmişteki bir ânı temsil eden bir görüntüden, o ânı sabitleyen bir fotoğraftan yola çıkılarak oluşturulmuş sanat eserleri üzerinden, fotoğrafın hem anlamı hem de temsil ettiği şeyler, bireysel ve toplumsal hafıza bağlamında incelenmektedir. Gülsün Karamustafa'nın bireysel anılarını temsil eden fotoğrafları, bireysel hatırlamalardan toplumsal hatırlamalara uzanarak, toplumsal hafıza üzerine bir aralık açmaktadır. Gülsün Karamustafa'nın “Güllerim Tahayyüllerim” ve “Sahne” adlı çalışmaları bir anı fotoğrafından toplumsal hafızaya uzanmakta, toplumsal hafızanın sanat aracılığıyla görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır. Karamustafa, “Güllerim Tahayyüllerim” ve “Sahne” adlı çalışmaları ile geçmiş ve şimdiki fotoğraf aracılığı ile görünür kılarken, bireysel ve toplumsal hafızanın geçmişteki izlerine günümüz perspektifinden bakmaktadır. “Güllerim Tahayyüllerim” ve “Sahne” adlı çalışmalar, bir fotoğrafı yeniden/tekrar kullanma üzerine şekillenmektedir. Bu araştırma, fotoğraf aracılığıyla bireysel ve toplumsal hatırlamanın önemi üzerine düşünmeyi hedeflemektedir. Geçmiş ve şimdiki birbirine bağlayan fotoğraf ve hafıza arasındaki ilişkileri ortaya çıkartmak adına, çalışmada betimsel modele dayalı nitel bir araştırma yapılmıştır.

Yöntem

Bu makalenin araştırma sürecinde, Gülsün Karamustafa'nın bir fotoğrafı yeniden/tekrar kullanma üzerine oluşturduğu eserleri nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Araştırma konusunu tanımlayacak detaylı bir kuramsal çerçeve oluşturmak için konu ile ilgili basılı ve elektronik kaynaklar taranarak fotoğraf ve hafızanın sanat eserlerinde nasıl ele alındığı incelenmiştir. Gülsün Karamustafa'nın sanat eserleri betimsel modele dayalı nitel verilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda incelenerek sistematik bir şekilde analiz edilmiştir.

Fotoğraf ve Hafıza

Fotoğraf, öncelikle teknik bir icadın, bir makinenin sonucudur. Fotoğraf makinenin yaratmış olduğu bir görünüm dünyasıdır. John Berger “Görme Biçimleri” adlı kitabında fotoğraf makinesini konuşturmuştur. Bu makine şöyle der:

Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebildiğim bir dünya açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşım onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırasıyla kaydederek dönen benim: makine (Berger, 2009: 17).

Fotoğraf makinesi her şeyi kaydettiği gibi, gerçekliği bir tür yeniden üreten bir araçtır da. Ancak bu yeniden üretim ve düzenleme, makinenin verdiği olanakların ötesinde, o makineden bakan gözün de seçtiği görünümüdür. John Berger'in deyimiyle: “Bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlı (Berger, 2009: 10) olarak gelişmektedir. Çünkü dünyayı algılayışımız duygularımıza göre gelişmekte ve bu algılayış duyularımız ve düşüncelerimiz ile birlikte şekillenmektedir. Bu iç ve dış dünya ile

kurduğumuz ilişki ile bağlantılıdır. Jonathan Fineberg “1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri” kitabında bu durumda bireyin objektif görme biçimlerini engellediğinden bahseder ve şöyle devam eder: “Sigmund Freud’un bilinçdışı kavramı, “objektif” bir belgeleme biçimi olarak fotoğrafla ilgili tüm düşüncelerin temelini çürütecek şekilde, uzun zaman önce insanların tüm eylemlerindeki kaçınılmaz özneliği açığa çıkarmıştı (Fineberg, 2014: 326-327).

Yukarıdaki açıklamalar ışığında, görünen her imge onu gören kişinin görme biçimini, görme biçimindeki gerçekliği yansıtmaktadır. Fotoğraf, o ânı, o ândaki görme biçimini, o ândaki bilinçdışını ve o ândaki gerçekliği yansıtsa da, indirgeyici bir tavır sergilemektedir. Fotoğrafın yansıttığı gerçeklik Graham Clarke’ın belirttiği gibi bakılan görüntünün boyutları açısından değerlendirildiğinde sonuçlar ve fotoğrafın taşıdığı anlamlar çoğalmaktadır.

“Bütün bir kent 15x10 santimetrelilik bir görüntüye indirgenmiştir: bu, medium’un egemenlik ve güç simyasının bir parçasıdır. Fotoğrafın “görmemize izin verdiğinin ötesine geçemeyiz. Böylece bu durum hiç bitmeyen bir seçim, düzenleme ve kontrol sürecini; nesnel bir gerçeklikten ziyade bir dizi ideolojik varsayımla ve değerlerle çerçevelenmiş bir nesnenin kopyalamasını yansıtır” (Clarke, 2017: 26).

Kameradan bakan “O” gözün düşünceleri ve inançları o anki gerçeği nasıl gördüğünü etkiler. Diğer yandan, nesnenin kopyalanması ya da o nesnenin o fotoğrafın gerçeği nasıl kodladığı da önemlidir. Çerçeve içine alınan her fotoğraf, görüntülenen imgenin bir tinsel uzantısıdır da bir bakıma. Ancak kopyalanan doğa, figür her nasıl bir imgeyse, başka şartlar ve imkânlarda görmediğimiz bir imgeyi gösterdiği gibi bir tür yanılsama da yaratmaktadır. Çünkü ontolojik olarak fotoğraf da biricik bir nesneye indirgenmiştir. Bu şartlarda şöyle bir soru ile karşı karşıya kalabiliriz, “O nesne neyi temsil etmektedir?” Dünyanın birebir yansımaları mı yoksa ideolojik veya farklı değerlerle tanımlamaları mı? Öyleyse fotoğraf gerçeği yansıtmanın ötesinde, aldatıcı bir temsil biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Gerçeklik algısı ise o kameradan bakan gözün ötesinde dönemsel olarak değişmektedir. Dolayısıyla o dönemin gerçeklik algısı o dönemin sanatına da yansımaktadır. Fotoğraf, gerçeğin teknik olarak çoğaltılabilir olduğu andan itibaren gerçeklik algısını resmin tekelinden alarak değiştirmiş, gerçeklik mekanik bir kayıt olma ile başlayarak mekanik kaydın gerçekliğinden bakan gözün gerçekliğine dönüşmüştür. Fotoğrafın gerçekliği yansıtmaları zamanla evrilmiş ve günümüz sanatında fotoğraf, gerçeği yansıtmanın ötesinde gerçekliğin yeniden üretilmesinde rol oynayan bir medyum olarak karşımıza çıkmıştır. Fotoğraf bir seçim, seçim sonucu oluşan bir kayıttır. “Uzay-zaman süreklisinden alınmış bir anı yalıtır, korur ve sunar. Video o uzay-zaman süreklisini yüceltir ancak fotoğraf, o ana ayrıcalık tanır ve o anı alarak, olduğundan başka bir şeye dönüştürür (Clarke, 2017: 267).

1960’larla birlikte fotoğraf sanatsal ve belgesel nitelik olarak değişime uğramıştır. Daha sonra teknik imkânların gelişmesiyle birlikte, 1980 ardında bilgisayar ve fotoğraf ilişkisi farklılaşmış, birçok programla birlikte fotoğrafın sunduğu imkanlar sayesinde, görüntünün üzerinde oynanabilir hale gelmiştir. Alından kadraj ve bilgisayar ekranına yansıyan görüntüde manipülasyonlar ve buna benzer birçok farklı uygulamalarla karşılaşmaktadır izleyici. Tüm bu açıklamalar ışığında bakıldığında da, fotoğraf görünen şeyleri yansıtmaları, dünyayı yeniden düzenlemesi, gerçeği kodlaması, aldatıcı bir temsil oluşu, gerçekliğin bir görüntüye indirgenmesi açısından ontolojik sorunsallar çerçevesinde tartışılabilir bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece fotoğrafın neyi anlattığı değil, fotoğrafın nasıl kurgulandığı ve bu kurgunun hangi bağlamlarda oluşturduğu sorularını da güncel hale getirmektedir.

Çoklu anlamlarla var olan fotoğrafa hafıza çerçevesinden bakıldığında ise, yaşamsal bir olgu olan hafızayla birleşerek geçmiş zamanın algı ve deneyimini şimdide tekrar oluşturmaktadır. Hafıza, fotoğraflarda geçmişin şimdiki zamanın algı ve deneyimiyle birleşerek tekrar oluşturulması ve zamanın kesintiye uğramasına rağmen, toplumsal olarak tekrar yenilenerek tazelenmesi şeklinde ifade edilebilir. Günümüz sanatında ise fotoğrafın gerçekliği yansıtmanın dışında -miş gibi yapma durumu geçmiş ve şimdiki hafızada var edenlerden çok, var edenlerin neyi temsil ettiğiyle birleşmektedir. Çünkü hafıza herhangi bir uyarıya harekete geçmekte, o uyarı sadece o ânı değil o an ile ilişkili birçok ânı ve kavramı aynı anda anımsamaktadır. Dolayısıyla hafıza tıpkı fotoğraf gibi gerçeği yansıtmanın ötesinde gerçekliğin yeniden üretilmesinde rol oynamaktadır. Birey geçmişini anımsamakta ve anımsadıkları ile şimdide anlamlı bir bütün oluşturmaya çalışmaktadır. Çünkü “Anımsama, hiçbir biçimde geçmiş olayların birbirleriyle bağlantı olmaksızın, tek tek anımsamak değildir; onlardan anlamlı bir anlatı dizisi oluşturabilmektedir (Connerton, 1999:46). Ve: “Anımsamak” sözünün anlamının bir parçası olarak anımsanan şey bir geçmiştir (Connerton, 1999: 40).

Bu noktada fotoğraf, geçmişini şimdide yeniden kuran bir araç olarak işlev görmektedir. Geçmiş şimdi de bireysel olarak hatırlansa da, hatırlanan anılar Assman'ın deyişle onları kurgulayan çerçeveye bağımlıdır (Assman, 2001: 45). Halbwachs ise bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için sosyal çerçevenin olması gerektiğini ifade eder. "Toplum içinde yaşayan insanların, anılarını yerleştirip yeniden bulmak için kullandıkları çerçevelerin dışında bir hafıza mümkün değildir" (Halbwahcs, 2016: 113). Dolayısıyla birey bu anımsama dizisinde geçmişte sadece kendisiyle ilgili ipuçlarına ulaşmaz aynı zamanda toplumsal olanla da karşılaşmaktadır. Çünkü birey yaşadığı toplumdaki bağımsız değildir. Bireyin kendi tanıklıkları, duygu ve düşünceleri birçok kişinin sahip olduğu tanıklıklar, duygu ve düşüncelerle de iç içe ve ilişkilidir. Hatırlama, "Kişiler, yerler, tarihler, sözcükler, dil biçimleri gibi şeylerle olur; yani, bir parçası olduğumuz veya parçası edindiğimiz toplumların maddi ve manevi tüm yaşantılarıyla birlikte gerçekleşir" (Connerton, 1999: 60). Dolayısıyla bireysel hatırlamalar toplumsal hatırlamalarının önünü açar ve hafıza bireyin toplumsal ve kültürel çevresiyle olan etkileşimi çerçevesinde oluşur. Bu noktada fotoğrafın kayıt ve arşiv ile olan ilişkisi hafızaya bağlanmaktadır. "Bir grubu veya insan topluluğunu oluşturan bireylerin kendi geçmişleriyle ilgili bir fotoğrafa sahip olmaları, geçmişleriyle bir ilişki çerçevesi içerisine girmelerine neden olmaktadır. Şimdiki zamanda geçmişini yaşatan fotoğraf sayesinde geçmiş, kendisiyle ilişki içinde olduğu toplumsal yapıyı hatırlatmakta ve unutturmamaktadır" (Sağlantimur Özel, 2018: 167).

Yaşadığı çevre ile içsel ve duygusal bir bağ kuran, geçmişle şimdikiyi, sanatla hayatı iç içe geçiren çalışmalarıyla Gülsün Karamustafa'nın fotoğraf üzerinden ürettiği çalışmalar bu araştırmanın konusu olarak seçilmiş ve fotoğraf ve hafıza arasındaki ilişki ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA

1966 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Gülsün Karamustafa, çalışmalarının ilk sürecinde resim üretimleri yapmıştır. Ancak bu resimler de Akademi'nin kuralları çerçevesindeki pentür anlayışının dışında eserlerdir. 1980'lerle birlikte sanatçının farklı medyumlara yöneldiği ve fotoğraf, enstalasyon ve video gibi farklı disiplinlerde eserler ürettiği görülmektedir. Konu ve kavram içerikleri olarak sıklıkla: Toplumsal, kültürel ve siyasal yapıya odaklandığı eserlerinde; göç, göçebelik, kimlik, hafıza, toplumsal cinsiyet, kitsch, popüler ve arabesk kültür kavramlarıyla ilgilenmiştir (Çalışkan, 2019: 100) Bu açıdan bakıldığında da sanatçının aslında Türkiye'nin 1980'lerdeki dönüşümlerini de belge niteliği şeklinde sanat eserlerine aktardığı görülmektedir. Fakat bunu yaparken bir belgeselci olarak değil, sanat pratiklerinin imkanları dahilinde de yapmıştır. Ve bununla birlikte sanatçı; "Salt estetik endişeler taşımadan kendi yaşamı ve toplum arasında yoğun duygusal bağlar kurarak, resmin ötesinde yeni ifade araçları aramış ve kullandığı malzemeye toplumsal bakışını yansıtan bir araç olarak bakmıştır (Sağır, 2008: 159-160).

Sanatsal pratiklerdeki çeşitlilik ve sanatçıların sorunsallaştırdığı konular 1980'lerle birlikte daha farklılık göstermektedir. Ahu Antmen kadın sanatçılar perspektifinden durumu şöyle açıklamaktadır: Kadın sanatçılar cinsiyetleri, işleri ve toplumsal kimlikleriyle birlikte postmodern sürecin getirdiği çoğulluk içinde toplumsal ve tarihsel sorunlara yeni malzeme ve tekniklere yönelerek sanatın üretim biçimlerini ve içeriğini zenginleştirmişlerdir (Antmen, 2013:141-142). Gülsün Karamustafa'nın da bu dönemlerde ürettiği çalışmalarda postmodernizmin etkisi gözlemlenmektedir. Sanatçının bulunduğu coğrafi koşulların ve toplumda yaşanan sosyo-ekonomik sorunları içselleştirdiği görülmektedir. Aynı zamanda Karamustafa, bu süreçteki siyasi düşünceleri ve politik duruşu nedeniyle 16 yıl boyunca pasaportunu alamamıştır. Bu nedenle Çiğdem Sağır, 1970'li ve 1980'li yıllardaki Türkiye'yi Karamustafa için kapalı bir ülke olarak görmektedir (Sağır, 2008: 160).

Türkiye, Karamustafa için dışarı çıkılamayan bir ülke olmanın ötesinde, ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak ta kapalı bir ülkedir. Bu kapalı ülkede 1974 Askeri Muhtırası ve 1980 Askeri Darbesi ile birlikte baskı, çatışma ve denetimin yaşandığı bir dönem sonrasında, 80'lerin ikinci yarısından itibaren ekonomik ve kültürel açılımlar gerçekleşmiş, iletişim imkânları gelişmiş ve dünyada olup bitenler de izlenmeye başlanmıştır. Dünyada yaşanan politik ve kültürel devrimler toplumsal yapılarda değişimlere neden olmuş, bu toplumsal değişimlerle birlikte sanat ortamında da değişimler görülmeye başlanmıştır. Karamustafa da döneminin birçok sanatçısı gibi bu ortamın ağır şartlarında üretimlerini sürdürmüştür. "Sanat ortamında, sanatçının çevresiyle etkileşim ve diyalog içinde olduğu, kendini anlatabildiği, ortak sesler oluşturabildiği, eleştiri ve yorumun üretildiği bir dönemde Türkiye'de sanatçılar siyasi problemlerle kısıtlanmış bir toplumun içinde var olmaya çalışıyorlardı" (Sağır, 2008: 160).

Sanatçının bu süreçlerde ürettiği eserlere bakıldığında, kırsaldan büyük kentlere göçen insanların yaşamlarını (Kuryeler, Kapıcı Dairesi, Muhacir gibi çalışmalarında), kadınların gelenek ile çatışmalarını, toplumsal cinsiyet konularını sıklıkla görmekteyiz. Bu da sanatçının birçok katmanlı çalışmalar ürettiğini göstermektedir ve hepsi de bulunan toplumun bir yansıması olduğu gibi, toplumun hafızasına kazınan sanat pratiği haline dönüştürülmüş belgeler niteliğindedir. "Geçmişin var olabilmesi için onunla ilişki içinde olmak gerekir ki bunun için, geçmişin 'geçmiş' olarak bilince yerleşmesi gereklidir. Bu da geçmişe ait delillerin olması ve bu delillerin bugüne göre farklılık göstermelerini gerektirir (Assman 2001: 21-28). Karamustafa'nın çalışmalarında geçmiş yeniden bugünde o anki şimdide canlanır. Belgeler ve deliller bu canlanmaya eşlik eder. Karamustafa'nın kendine ait defterleri, fotoğrafları bu delilleri oluşturmaktadır.

Dün ile bugünü birleştiren, politik ve tarihsel kimliğe ve kültüre göndermeler içeren bu çalışmalar 'hatırlama', 'kimlik' ve 'kültürel süreklilik' arasındaki bağlantılar incelenerek değerlendirilmelidir. 'Kültürel bellek' kavramı, geleneğin oluşumunu, geçmişle ilişkileri, politik kimliği ve imgelemi ve tarihi değişimleri inceleyebilmek için gereklidir. Karamustafa'nın bu başlık altında toplanan çalışmalarında, geçmiş bazı eşyalar ve fotoğraflar yardımıyla hatırlanarak yeniden kurulur" (Sağır, 2008: 171).

Güllerim Tahayüllerim



Görsel 1. Gülsün Karamustafa, "Güllerim Tahayüllerim", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

Güllerim Tahayüllerim (1998) adlı çalışma, aile albümünden alınmış siyah beyaz bir fotoğraftan oluşmaktadır. İlk kez 1998 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde gösterilen bu çalışma, Karamustafa'nın çocukluğuna ait bir anı fotoğrafından büyütülerek oluşturulmuş bir enstalasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Galerinin diğer bölgelerinde Türk şairlerinden dizeler duvarlara yapıştırılmıştır. Bu bireysel fotoğrafla kişisel hafıza, sözcük öbekleri ve şiirler aracılığıyla toplumsal hafızayla örtüştürülmektedir.

“1950’li yıllara ait bir aile fotoğrafının öznel/görsel dilinin modernizm söylemine evrildiği an tarihidir. Ayrıca tıpkı tren gibi, pür dilden söyleme doğru olan geçişin kendisi de tarihidir. Birçok tarih taşıyan geçmiş ve geçmekte olan modern zamanın sembolüdür tren. Mekânıysa toplumsal hareketliliğin, emek ve işgücünün sanayileşmiş kentidir. Uzağı yakın, geçmişi şimdi eyleyen tren varış ile veda, çocukluk ve yetişkinlik, taşralılık ve modernlik gibi ikili karşıtlıkları bir Cumhuriyet gerçeği olarak sekteye uğratır” (Saybaşıllı, web, 2022).



Görsel 2. Gülsün Karamustafa, "Güllerim Tahayyüllerim", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.

Tren, aile, veda ve bu kavramlara politik düzlemde bir yer açan bu fotoğrafta, aslında dönemin modernleşme çabaları ve trenin bu çağdaşlaşmadaki rolü de vurgulanmaktadır. İşte bu noktada “Güllerim Tahayyüllerim” aile albümünden ve bireysel hafızadan çıkarak toplumsal hafızaya bağlanır. Kişisel tarih, ulusal tarihle keşir. Tren, bir ülkenin, devletin simgesine dönüşür. Karamustafa, bugünden geçmişe, durduğu yerden geriye bakar. Bu geriye bakışta çocukluk bir metafor olarak karşımıza çıkar. Kendi çocukluğundan bir kesitin yansıdığı bu çalışmada bir coğrafyanın toplumsal ve kültürel hafızası da görünür olur. Vasıf Kortun ise bu çalışmayı şöyle yorumlamaktadır:

Trenin bu memlekette farklı bir önemi var. Cumhuriyet tarihinin belli bir dönemini işaretliyor. İstanbul ile Ankara arasında gidip gelen yataklı trenler içine binmiş olan insanların zihnine bir dizi imgeyi, başlarından geçmiş önemli bir olayı çağırıyor: Babayı ziyaret, toplu olarak siyasal bir gösteriye gidiş, vs. ama en az bunun kadar önemli olan, eleştirel anlamı göz ardı edilmeyecek şekilde trenin bir bellek işaretleyicisi olması: sanayi çağının ve buna eşlik eden kitlesel ölçekli toplumsal yer değişimlerinin yarattığı bellek birikimi. Türkiye’nin belleğinde de trenin yeri var- özellikle kendine ait vagonlardan, yani tarihi yazılan bir mekândan, dışarı bakan Atatürk imgesinin” (Kortun, 2001: 108-109) (akt. Heinrich, 2007: 62)

Bununla birlikte Karamustafa aile albümünden bir fotoğraf ile geriye bakar. O fotoğrafını yeniden kurgulayarak çocukluğu üzerinden toplumsal hafızayı aralar. Tıpkı Kumar’ın postmodernizm tanımında ki gibi “Postmodernizm geçmişi ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir” (Kumar 1999:137)(akt. Özel, 2006: 174).

SAHNE



Görsel 3. Gülsün Karamustafa, "Sahne" (1998), "Vadedilmiş Bir Sergi" , SALT Beyoğlu, İstanbul, 2013.

Gülsün Karamustafa'nın Sahne (1998) adlı çalışması, "1971'de, Türkiye'de askeri yönetim hüküm sürerken eşiyle birlikte yargılanarak tutuklanan ve cezaevinde yatan Karamustafa'nın mahkeme gününe ait bir fotoğrafından oluşmaktadır. "Bireysel olarak zor ve acı bir deneyimi tanımlayan bu fotoğrafta Karamustafa ve eşi askerler arasında yargılanırken görüntülenmiştir. Sergi mekânına büyütülerek konulan bu fotoğraf sergi mekanı içinde dönen ve "sahne, rejim, kontrol, ideoloji" kelimelerini duvara yansıtan bir ışık projeksiyonuyla desteklenmektedir" (Heinrich, 2007: 64).

Bu kelimelerin Türk Dil Kurumu'ndaki anlamlarına bakıldığında ise sahne, oyun, gösteri, vs. yapmaya uygun bir yer (fiziksel bir mekân), bir görüntü, tanık olunan bir olay, bir konu ya da çalışma çevresi, bir oyun ya da filmin başlıca bölümlerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Rejim ise, yönetme düzenleme biçimi, düzen, bir devletin yönetim biçimi; kontrol ise denetleme, yoklama arama, ideoloji siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 4. Gülsün Karamustafa, "Sahne" , Fotoğraf, 1998.

Bu çalışmada imge, metin ve ses katman halinde kullanılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel, sözel ve işitsel anlamda birbirlerini tamamlamaktadır. Bu durum aynı zamanda kavramsal zıtlıkları da içinde barındırır. Burada bireysel ve toplumsal kodlar iç içe geçmektedir. Doğalmış gibi gördüğümüz bu kodlar aslında inşa edilmiş kodlardır. Gündelik yaşamda bu kodların algımızı nasıl değiştirdiğini açığa çıkarır. Enstalasyonda yer alan ışıklandırma ise hem bir sahne aydınlatmasını hem de gözetleme kulesindeki aydınlatmayı çağrıştırmaktadır. Böylece odak noktası oluşturmaktadır. Gösterinin ve denetlemenin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kişiyi, oyunu sahnede öne çıkarırken, denetlemenin bir unsuru olarak kullanıldığında bir yandan sahne aydınlatmasını anırtırken diğer yandan karakol ya da hapisanelerde gözetleme kulelerinde kullanılan projeksiyon sistemlerini çağrıştıırıyor. 27 sene sonra bile bu olayın anısı derinin içine işlemiş bir kesinlikte muhafaza ediliyor- belki de günümüzde farklı aktörlerin çıkacağı bir sahneye dönüşüyor" (Heinrich, 2007: 64).

Daire şeklinde bir metin olarak odanın duvarına yansıtılan sahne, rejim, kontrol ve ideoloji kelimeleri, 70'ler ve 80'ler Türkiye'sini açık ve net bir şekilde temsil etmektedir. Sahne Türkiye'yi tanımlayan bir metafor olarak karşımıza çıkarken, o sahnede rejim-ideoloji-kontrol üçlüsü üzerine sahnelenen oyunların döngüsel tekrarları ve bu tekrarların yaşattıkları ile izleyiciyi baş başa bırakmaktadır. Hem özne hem nesne, hem birey hem de toplum olarak karşımıza çıkan Karamustafa, fotoğrafı ve fotoğrafa eşlik eden sözcükleri imge, ekran ve temsiliyet bağlamında ele almaktadır. Böylece geçmişini, onu temsil eden sözcükler ve imgelerle yeniden sunarak korumaktadır. Bu koruma geçmişteki o ana ait bir fotoğrafın yeniden kurgulamasıyla oluşmaktadır. Bu fotoğrafta herhangi bir mağduriyet yoktur. Savunma ve direniş sezilebilir. Burada gerçeklik ve temsili arasında bir okuma yapılabilir. "Gerçekçi görünen çoğaltma vasfıyla kopyalamaya dayanan bir araç olarak fotoğraf, simulurklarla oynamak isteyen çağdaş sanatçılara kendisini sunar" (Barrett, 2015: 303). Öyleyse Karamustafa'nın sahne çalışması gerçek bir fotoğraftan yaratılmış yeni bir sahne sunmaktadır. İzleyiciyi o âna götürür. İzleyici oradadır ve o duruşmayı izler. Fotoğraf o andaki gerçekliği şimdiye taşınmaktadır. Tabi ki fotoğrafın görmemize izin verdiği ölçüde, fotoğrafın santimetresi kadar bir görüntüye, bütün bir Türkiye indirgenmiştir artık.

Sonuç

Gülsün Karamustafa, “Güllerim Tahayyüllerim” ve “Sahne” adlı çalışmalarında bireysel bir anıya ait fotoğrafı, yeniden üretmek geçmişini bugüne taşımaktadır. Belki bu yeniden üretim bir sağaltım işlevi olarak da görülebilir. Bu çalışmalar içinde hem hatırlamaları hem de unutmaları barındırmaktadır. “Güllerim Tahayyüllerim” bir çocukluk anısına denk gelirken, “Sahne” yetişkinliğe dair belki de çok da hatırlanmak istenmeyen bir anıyı göstermektedir. Karamustafa hatırlayarak, geçmişin bastırılan bölümlerini, resmi tarih anlayışıyla birlikte geçmişe dair bir aidiyet duygusunu, toplumsal bilinci yaratmıştır. Karamustafa unutmak ve hatırlamak arasında kendi hafızasına sahip çıkmakta belki de bu noktada ulusak kimlikle de hesaplaşmaktadır. Türkiye’de toplumsal hafızanın bastırma ve unutma üzerine kurulduğunu düşünülürken, yakın geçmişe dair bireysel hatırlamalar üzerinden toplumsal olanın da izlerini bulmak da mümkün olmaktadır. Çağdaş sanat, geçmişle hesaplaşmanın yapılabildiği özgür bir ortam dili yaratmaktadır. Gülsün Karamustafa toplumsal hafızayı, kendi özel deneyimlerini, diğer bir deyişle yakın geçmişini göz önünde tutan biyografik imgelerle, toplumsal hatırlatmalar sağlamakta ve kişisel belleğini bu konuda araçsallaştırmaktadır.

Kaynakça

- ASSMAN, J. (2001). Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik (Çev: Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BARRETT, T. (2015). Neden Bu Sanat? (Çev: Esra Ermert). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- BERGER, J. (2009). Görme Biçimleri (Çev: Yurdanur Salman). Metis Yayınları, İstanbul.
- CLARKE, G. (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf (Çev: M. Meltem Aydemir). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- CONNERTON, P. (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar? (Çev: Alaeddin Şenel). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ÇALIŞKAN, S. (2019). Gülsün Karamustafa’nın Eserlerinde Köyden Kente Göç Ve Kimlik Olgusu, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 2, S.97-106.
- FINEBERG, J. (2014). 1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri (Çev: S. Atay Eskier ve G.Erinç Yılmaz.). Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- HALBWACHS, M. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi (Çev: Büşra Uçar). Heretik Yayınları, Ankara.
- HEINRICH, B. (2007). Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim. (Çev: Erden Kosova). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- KORTUN, V. (2001). Trellis Of My Mind: Works By Gülsün Karamustafa 1998-2000, s.108-109. İstanbul.
- KUMAR, K. (1999). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma–Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramlar, (Çev: Mehmet Küçük), Dost Kitapevi, Ankara.
- ÖZEL, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. Selçuk İletişim Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 2, S:158-174.
- SAĞIR, Ç. (2008). Gülsün Karamustafa, Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Eğilimler (Ed: İpek Duben-Esra Yıldız). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- SAĞLAMTİMUR ÖZEL, Z. (2018). Kültürel Bellek ve Fotoğraf. Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu, Sempozyum Bildiri Kitabı, Ege Üniversitesi, İzmir.
- SAYBAŞILI N. (2022). Türkiye Çağdaş Sanat Tarihine Çoğul Bakış. Atlas-Çocuk/Luk: Gülsün Karamustafa’nın Çalışmalarında Sanat İle Hatıra(T), <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat/>

Görsel Kaynakları

Görsel 1. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/190260/1/KARW282.jpg8>

(Eriřim tarihi: 07.04.2023)

Görsel 2. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/190261/2/KARW283002.jpg>

(Eriřim tarihi: 07.04.2023)

Görsel 3. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/189727/1/KARW455001.jpg>

(Eriřim tarihi: 07.04.2023)

Görsel 4. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/189297/14/KARW1426014.jpg>

(Eriřim tarihi: 07.04.2023)