

EV YAPIMI OTOBİYOGRAFİ: HATIRLADIĞIM KADARIYLA DİJİTAL SANAT UYGULAMASI

• Arş.Gör. Cansu KARAMAN CENGİZ*

ÖZET

Hatırladığım Kadarıyla, birbirinden bağımsız iki bölümden oluşan dijital bellek uygulamasıdır. Uygulamanın ilk kısmı olan albüm, aile fotoğrafları üzerine foto-pentür tekniğiyle yapılmış dijital illüstrasyonları; ikinci kısmı olan vitrin ise, çeşitli nesnelerin üç boyutlu silüetlerini ve sulu boyayla yapılmış dijital versiyonlarını içermektedir. Çalışmada, fotoğraf ve illüstrasyon ile yapılan 'görüntü temelli araştırma' ve enformel sohbet ile yapılan 'nitel araştırma' yöntemleri kullanılmıştır. Çıktılarının Unity'de birleştirildiği uygulama, görsellerin yanı sıra, fotoğrafların çevrilmesi ve dolap/çekmece kapaklarının açılmasına izin veren 'etkileşimi'; ebeveynlerin ve televizyonun sesiyle beraber devreye giren 'işitsel unsurları' da barındırır. Bu haliyle ev ve merkezindeki eşyaların sahip olduğu maddi kültür hali bir seçki içinde toplanmış, evin 'mini müze' çağrışımı somutlanmıştır. Böylece sadece konuşulduğu ve bakıldığı için yeniden üretilen edimsel anılar, alternatif bir bilme ve hatırlama yolu ile sürekli deneyimlemeye açık bir alanda kurulmuştur. Bu kapsamda iki katmanlı uygulama projesi olan Hatırladığım Kadarıyla çalışması, fotoğraflardan/vitrin içi nesnelere aileye, aileden etnik, sınıfsal, cinsiyet, dinsel kimliklere ve genişleyen tüm aidiyet gruplarına kadar, sesli/sessiz unsurlarla inşa edilen bireysel anlatıyı, yine aynı kolektif belleği beslemek üzere dönüştüren bir dijital otobiyografi denemesinden ibarettir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif bellek, Dijital sanat, Maddi kültür, Aile fotoğrafı, Toplumsal cinsiyet.

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, Canlandırma Filmi Tasarımı ve Yönetimi ASD, karamancengiz.cansu@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3053-2580

HOME-MADE AUTOBIOGRAPHY: AS I REMEMBER DIGITAL ART APPLICATION

• Res. Asst. Cansu KARAMAN CENGİZ*

ABSTRACT

As I Remember is a digital memory application consisting of two independent parts. The first part of the application, the album, contains digital illustrations made via photo-painting technique on family photographs; the second part, the display cabinet, contains of 3D silhouettes of various objects and their digital versions made via watercolor. The study utilizes 'image-based research' through photography, illustration and an informal interview as a 'qualitative research' technique. In addition to the visuals, the application, whose outputs are merged in Unity, includes 'interactivity' that allows photos to be turned and cabinet doors/drawers to be opened, and 'auditory elements' that are activated by the sound of the parents and television. This approach collects the material culture of household objects into a curated selection, embodying the connotation of a 'mini-museum'. Thus, performative memories—recreated through speaking and observing—are established in a space open to continuous experience, offering alternative ways of knowing and remembering. In this context, this two-layered application project, As I Remember is a digital autobiography experiment presented to feed the same collective memory with the narrative that created from different elements such as the sound/silent components, photographs/display cabinet objects and the other ethnic, class, gender and religious identities encompassing the family.

Keywords: *Collective memory, Digital art, Material culture, Family photographs, Gender.*

* Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design and Directing, Animation Film Design and Directing Department, karamancengiz.cansu@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3053-2580

1. GİRİŞ

Bellek çalışmaları, genel olarak geçmişin nasıl yaratıldığıyla ve bugüne nasıl inşa edilerek taşındığı görüşleri doğrultusundaki sorularla ilerler. Bu kapsamda da onu, bireysel anılardan, küçük gruplarda (aile, cemaat... vb.) yapılan anımsaticılara ve ulusal/uluslararası anma dinamiklerine kadar genişletmek mümkündür. Söz konusu alan genişledikçe ise, kategorik ayrımların net sınırları, yerini çoklu kesişimlerin muğlaklığına bırakır. Örneğin, sahip oldukları kesişim ağlarıyla bunlardan biri olan aile/ev, basitçe onu oluşturan bireylerin tekil hafızaları toplamı olarak mı, yoksa bundan fazlasını ifade eden kolektif bellek içine yerleştirilerek mi düşünülmesi gereken bir yapıdır? Halbwachs'a göre (1925/2016, s. 189-227), olayların hatırlanması, insanlarla dil, ritüel, kültür...vb. araçlarla kurulan iletişim ve deneyim ölçüsünde gerçekleşir. Aile ise, bahsi geçen iletişimin ve deneyimin kurulduğu ilk sosyal çevre olarak, bireysel anıların gruba göre şekillendiğine tanık olunabilecek ilk yerdir. Bununla birlikte Halbwachs, bireysel hatırlama ediminin de varlığına işaret eder, ancak aile gibi dâhil olunan her sosyal toplulukla beraber biçimlenen/dönüşen hatırlama deneyimiyle, onu temelde 'kolektif hafıza' başlığıyla değerlendirir. Yani, "Hafıza, geçmişi yeniden yaşatmaz, onu yeniden inşa eder" (Halbwachs, 1925/2016, s. 51) ve sosyal çevrelere dâhil olunmasıyla biçimlenen, gittikçe kurguya yaklaşan geçmişin özetini sunar. Bu yüzden, aile anılarına bakıldığında, her anlatan kişiyle (grup bağlılığı ve duyguya göre) ve zamanla (nesillerarasılık durumuna göre) bu anıların değiştiği, belirli bir aile/grup imajını korumakla birlikte, sabit kalmadığı ve daha büyük ölçekteki grubun (akraba, millet, cemaat...vb.) kolektif hafızasıyla 'bağlantı' işlevini sürdürdüğü görülmektedir. Assman (1997/2015, s. 46) bu durumu, "... Daha dar anlamda bireysel olan sadece algılardır, anılar değil. Çünkü algılar vücudumuzla sıkı ilişki içindedir, anılar ise kaçınılmaz olarak içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncesinden kaynaklanırlar" şeklinde açıklayarak, Halbwachs'tan devraldığı kolektif bellek kavramını, *iletişimsel bellek ve kültürel bellek* kavramlarına taşıdığı çalışma alanını genişletir.

Erl (2011, s. 310), ailenin daha büyük bir grubun hafızasına dâhil olduğu 'bağlantı grubu' ilişkisini 'millet' kavramıyla ele alarak, "Milleti hatırlamanın gerçek, çok sesli süreçleri, aile hafızasının incelenmesi (özellikle kültürlerarası, ulusötesi ve göçmen ailelerin) sayesinde" şeklinde açıklarken, oluşturulan büyük ölçekli resmî anlatı olan ulusal anlatının önemli, fakat yeterince kurumsal olmayan çekirdek parçası olarak aileyi konumlandırır. Bu iki farklı ölçekli anlatı, yer yer karşı anlatılar yaratsa da birbirlerine eklenerek büyüyen sosyal çevreleriyle, kolektif hafıza yaratma eğilimindedirler. Çocukluktan yetişkinliğe kadar her birey özelinde aile rutinine dâhil olan ulusal anmalar (ezbere okunan marşlar/şiiirler), kültürel (vedalaşılan kişinin arkasından su dökülmesi) ve dini ritüeller

(bayram sabahı ritüelleri) bunun somutlaşan örnekleri arasındadır. Assman (1997/2015, s. 46-47) bu durumu, ‘zamana ve mekâna bağlılık’ başlığında değerlendirir ve grup içi ortak yaşanan zamanın yansıtılması olarak yorumlar. Bunun yanı sıra, hafıza sembolü haline gelen ‘mekânlar’ ve oraya ‘yerleştirilen eşyalarla’ beraber kolektif hatırlamanın devamlılık kazanacağını da vurgular.

Hafıza mekânıyla maddi kültür nesnesi olmanın kesişiminde konumlanan aile fotoğraf albümü ve vitrin ise, zaman ve mekânın hem bireysel hem de kolektif düzeyde izlerini koruyan evin odak noktalarıdır. Çalışma kapsamında yaratılan görseller ve “bedenselleşen” (Rose, 2010, s. 19) bakma, dokunma, konuşma performanslarının hepsinde de bu izler yakalanmaya ve bunlar etkileşimli, görsel-işitsel, dijital sanat uygulamasında somutlanmaya çalışılmaktadır. Temelde, Prosser’in (1998) ortaya koyduğu “görüntü temelli araştırma” ve enformel görüşme çıktıları dijital sanat formlarına aktarılmaktadır. Başka bir deyişle, ana anlatıya ancak kaydetme görevleriyle veri taşıyan ve gerçeği çarpıtma potansiyelleriyle sınırlanan ‘fotoğraf, illüstrasyon ve ses kaydı’ araçlarının hepsi, bir ‘bilme yolu’ olarak kullanılarak, bu “düşük statülü” ve “metodolojik olarak kuramsallaştırılmamış” görsel araştırma biçimleri sahiplenilmektedir (Prosser, 1998, s. 98). Yani, Švaričková-Slabáková’nın da (2021, s. 2) önerdiği gibi, bellek çalışmaları sırasında geçmişe yöneltilen “teleskop”, daha küçük ölçekli bir yapıya yaklaşmak üzere “mikroskop”a çevrilmeye çalışılmaktadır (Švaričková-Slabáková, 2021, s. 2).

2. AİLE BELLEĞİNİ SOMUTLAŞTIRAN MADDİ KÜLTÜR VARLIKLARI: ‘DIŞI KUŞ’UN BİRİKTİRDİKLERİ

Chambers’ın (2003, s. 97) aile albümleri hakkında dile getirdiği “kadını bir kültürel form” genel kanısına, çalışma odağındaki ev çekmecesinde de rastlanmıştır. Yani, fotoğrafları farklı albümlere çeşitli zaman ya da ilişkilendirme sırasıyla yerleştirme, bir kısmını sergilenmeye uygun olmayan zarf ya da poşetlerde muhafaza ederek önem sırası verme ve hepsini bir dolapta/çekmecede saklama görevinin ‘anne’ tarafından üstlenilmesi durumu, fotoğrafların kullanıldığı çalışmada yakından görülür bir hal almıştır. Bu evdeki anne de, benzer görev üstlenmiş diğer kadınlar gibi, toplumsal alanın kendisine ayrılan kadını özel alanında annelik, çocukların büyümesi, maddi başarılar ve bayram, tatil gibi bazı önemli tarihleri/etkinlikleri aile tarihine geçirerek, ailenin içeriden güçlendirilmesi ve duygusallaştırılması görevini uzun zamandır sürdürmektedir. Dolayısıyla ailenin tüm mahremiyetine rağmen, din, etnisite ve ulusal anlatılarla iç içe olan özel alanda, fotoğraflarla toplumsal belleğin izleklerini takip edilmesi de yine aynı ‘evdeki anne’ tarafından mümkün kılınmaktadır.

Kadınların bu failliğine rağmen, ailenin çocuk odağındaki imajları, küçük zaferleri, hepsi mutlu/gülümseyen yüzlerin yer aldığı ve bu haliyle de bir “eğlence birimi” (Chambers, 2003, s. 101) sayılabilecek ideal/arzu edilenin inşa edildiği evde, bitmeyen temizlik, yemek, bakım işlerini sürdürürken takınılan bıkmışlık duygusunun yeri yoktur; dolayısıyla işi yapan kadınların da hemfikir olduğu üzere ‘bu her yer her yerde’liği, ‘ev kıyafetli anları’ ve ‘mutluluk dışındaki duyguları’ fotoğraflamaya da gerek yoktur. Öte yandan gündeliğin fotoğraflardaki ‘yokluğunun’ da bir anlamı vardır ve Holland (2021, s. 43) bu gerçekliğin ters orantısını “toplum ne kadar fakirse, günlük aktiviteleri tuttukları resimlere o kadar az doğrudan yansıyor” ifadesiyle dile getirir. Tek tuşla gündelik işleri kaybedip yerine daha dekoratif mutlu sahneleri koyan Kodak kadınları ve ailenin diğer yetişkinleri “...ev fotoğrafçılığını tüm üzüntü ve ölüm izlerinden arındırmıştır” (West’ten akt. Holland, 2021, s. 5-39). Böylece aile yaşamının arzu edilen versiyonları, anlamı ve değeri sabitlenen görsel anlatı biçimiyle özel kutularda muhafaza edilmiştir. Marianne Hirsch’in (1997, s. 7) “...aile tarihindeki gerçek anları kaydediyormuş gibi görünerek aile mitlerini sürdürür” dediği bu yapıda anılar, mitlerin aile etkinliklerine uyarlanmış haliyle tekrar edilerek, özel alan içinde pekiştirildiği bir sabit haline gelir. Ancak özel olanla kamusal olanın zorunlu iç içeliği, evde geçirilen zamanın yerini alan ‘dışarı’ aktiviteleri ve bunun aile fotoğraflarına da yansıyan tanıklığıyla, bu ‘kadınsı form’ kendini kamusal alanda göstermenin de bir yolu haline gelir. Bu ihlal durumunu, aile fotoğraflarının ev içi alandan kamusala doğru dolaşımıyla gösteren Rose (2010, s. 7), içeri/dışarı ayrımının kaybını ‘toplumsal olanın kişiselleştirilmesi’ ve ‘duygusal olanın siyasallaşması’ yoluyla gerçekleştiğini savunur. Dahası fotoğraflarda benzerleşen ve dolayısıyla iyimserlikte eşitlenen ailelerde artan ev içi/ev dışı iş saatleri, çatışmalar ve ekonomik daralmalarla Kodak’ın talep ettiği mutlu anları yapma performansı giderek imkânsızlaşan bir hale de gelir. Üstelik, evsel mekânın arzulan sıcaklık ve iyimserlik temsili, heteronormatif çekirdek aile yapısı dışındaki seçilmiş ailelerin de müzakeresi ile esnemeye/dönüşmeye başlar. Tüm bunlar ise, aileye yeniden bakma, onu yeniden tarihselleştirme ve görünmez kılınanı ortaya çıkarma imkânını ve gerekliliğini tetikler. Dijital sanat formları da bu noktada, söz konusu ikili alanın muğlaklığını ve iletişimini çoğaltıp somutlayarak daha da belirginleştirir.

2.1. Bir Buluşma Yeri Olarak Aile Fotoğrafları

Tarihsel bir süreklilik olarak, resim sanatında (özellikle portre) meydana gelen temsilîyet ve malzeme değişiminin devamında, 1900’lere doğru Kodak’ın kamera hamlesi, 2000’li yıllara doğru dijital fotoğrafçılık ve ilerleyen yıllarda ise Web 2.0’la başlayıp gelişen diğer web teknolojileri/çevrimiçi uygulamaları ve ağ paylaşım platformları yer almaktadır. Yer yer birbirinin içine de geçen bu iki görsel sanattaki (resim ve fotoğraf)

estetik ve hiyerarşi değişiminin karşılığı olarak aile albümlerine kadar giden üretimlerin, sıradan/gündelik hayattaki temsilcilerine ulaşması ve bunu çeşitli materyallerle çoğaltması, söz konusu görsel sanat alanlarının süreçlerini ortaklaştıran ana unsurdur. Bunun bellek bağlamındaki sonucu ise, daha önce sadece onaylanmış bir ‘büyük anlatı’nın parçası olarak kurulan tarih anlatısının ya da kolektif belleğin, artık ‘parçalanmış/arkada kalmış/görece küçük’ anlatıların da eklenmesiyle, değişme potansiyeli içeren bir eşğin içinde tanımlanıyor olmasıdır.

Kuhn ve McAllister’in (2006, s. 3-4) fotoğraflar hakkında dile getirdiği “...çoklu görme biçimlerini kabul etmemizi talep eden ve karşılığında kendi özne konumlarımızın ve sosyal düzenimizin temelini sorgulayan hikâyeler olarak bir potansiyeli var mı?” sorusu ise, devamında aile albümlerinin neler yapabileceğinin ipucunu vermektedir. Çünkü bir hafıza mekânı olarak fotoğraf albümü, kaçınılmaz olarak kişisel olanın da içinde bulunduğu, ancak “sosyal bir performansla” (Langford, 2006, s. 223), yani kolektif olarak okunabilen bir nesnedir. Erkonan (2014, s. 137), aile belleğini, kavramsal araçlardan ‘kolektif, kültürel ve iletişimsel bellek’ kategorileri kullanarak açıklar. Bu genel sınıflandırma, ailesel belleğin genel konumunu tayin etse de toplumsal hafızanın kanonik olmayan kanadında gezinen durumu, onu bir alt kategori olarak resmî hafıza-dışına da taşır. Aile hafızasının sürekli değişimini de meşru kılıp serbestiyet kazandıran bu kanonik olamama hali, albümü düzenleyenden, fotoğrafların arka yüzüne not düşene ve ön yüzünün çağrıştırdıklarını anlatana göre değişmesi durumunu da açıklar. Tüm bu süreçler, onun kolektif sürecini açığa çıkaran, özel alanı kamusal alana doğru açan yönlerini oluşturur. Bu fotografik, sözlü tarih ve düzenleme aşamaları dışında, aile fotoğraflarının ‘aşinalık’ hissettirme duygusu da özel/kamusal ayrımını sarsan, medyumun kendine has özelliklerinden biridir. Marianne Hirsch’in (1997, s. 11) “*ailesel bakış (familial gaze)*” da dediği, bireyleri ideal aile mitine yerleştiren bu kültürlerarası tanınırlık hali, aile kimliğini hem tanınabilir hem de karşı çıkılabilir kılan kavram setini de oluşturur. Oldukça tanıdık, neredeyse küçük değişikliklerle yeniden yaratılan, dolayısıyla hem albüm içi hem de farklı albümler arası tekrarları çağrıştıran bu düzenlemede, “katılım ve empati” esastır (Langford, 2006, s. 225). Böylece, aile albümünün sunduğu maddi kültür, yalnızca bu kolektif performansla canlanan bir “buluşma yeri” (Langford, 2006, s. 226) haline getirilir. Bu buluşma sırasında fotoğrafa bakma, parmaklarını yüzlerin üzerinde gezdirme, farklı duygulara sivrulma ve sessiz kalma performanslarının hepsi, onun edimsel bir süreç olduğunu da teyit eder. Ancak aile albümlerinde çarpışan bu görsel, sözlü ve performatif anlatılar, bir tür karnavalesk masumiyet belgesinden ziyade; aile mitini, içinde ‘olmayan’ unsurlarla görünür hale getiren bir yansıtıcı zemin sunar. Ev içi mekânın cinsiyetçi paylaşımı, sınıf ve ulusa dair ritüellerin ‘yuva’da kazandığı anlamların tümü, albüm

sayfaları arasında olanla olmayanın kesiştiği, ama mutlaka bir yerine sızdığı, kırılğan ilişkide kendini gösterir. Bu da Tuncer'in (2017, s. 9) dediği gibi bakını "sosyo-kültürel bir pratiğin ürünü olarak sahip oldukları görsel imgelerin karmaşık niteliği üzerine düşünmeye sevk eder".

Yansımanın yanı sıra yaratma özelliği, fotoğrafı tek taraflı bir güç oluşturmaktan ziyade, Carville'in (akt. Sandbye, 2014, s. 15) belirttiği "temas noktaları" (*contact zone*) ya da Hirsch ve Spitzer'in bahsettiği (2006, s. 358-360) "bellek noktaları"¹ kurarak toplulukla bütünleşme çalışmalarını duygu, ilişkisellik ve performatifliğiyle kuran, depolanabilir görsel imgeler olarak konumlandırmaktadır. Çünkü 'kamular' sadece ikna, tartışma... vb. yollarla değil, duygular (travmalar, ritüel, kutlama... vb.) üzerinden kurulan kolektiviteler ile de oluşmaktadır. Bu yapıyla aile fotoğrafı, stabil bir dizi görselden ziyade; sergilenen, vitrin rafında, duvarda konumlandırılan, özel günlerde gönderilen ya da cüzdan-da/tefonda taşınarak seyahat ettirilen, web sitelerinde, t-shirt/bardak üzeri baskılarda, telefon arka plan tasarımlarında paylaşılarak çoğaltılan varlıkların hepsidir. Yani, aile fotoğrafları pasif, bir yığın sayfalar toplamı değil; aksine, karmaşık bireysel/toplumsal katmanları içinde barındıran ve onlarla etkileşim içinde kalıp birbirini değiştirebilme ya da besleyebilme potansiyeli taşıyan araçlardır. Bu bağlamda da onu, içine barındırdığı tüm eşyalar ve mekânlarla beraber, önemli maddi kültür (*material culture*) varlığı olarak değerlendirmek kaçınılmazdır.

2.2. Bir Nadire Kabinesi Olarak Vitrin

Peki, genelde kullanılmayan 'ıvır zıvırların' depolandığı, seramik/cam objelerin, fotoğrafların ya da davetiyelerin sergilendiği, ortasında televizyon deliği olan tozlu raflar ailenin ya da aile üyelerinin otobiyografik benliğini nasıl inşa eder? Benzer dönemdeki her evin "odak noktası" (Hurley, 2013, s. 6) olan çok gözlü salon vitrini, barındırdığı küçük eşyalarla beraber, ailenin sıkıştırılmış maddi kültür nesnesi olmaya adaydır. Nerede oturulursa oturulsun herkesin bakmak zorunda olduğu bir merkez olan vitrin, evin kendisinin "mini müze" (Gillis, 1997, s. xvi) haline geldiği alanda, uyarlanmış bir nadire kabinesidir (*cabinet of curiosities*)². Çünkü bir toplumu anlamak için müzede sergilenen eserler gibi, evdeki irili ufaklı nesnelere de onun hikâyesini yaratmak için kullanılır. Ev içindeki bu dönüşüm, bir zamanlar çöp olanın artık 'yadigar', 'arşiv' ya da 'yapıt' olduğu benzer bir teşhir rafının sürecidir.

¹ Barthes'ın 'punctum' kavramından esinle, kişisel ve kültürel hatırlama anlarının kesiştiren tanıklık nesnelere 'bellek noktaları (points of memory)' adını verir.

² Avrupalı yeni burjuvazi, ticaretin ve seyahatin arttığı 16.-17. yüzyılda, Wunderkammern veya Kunstkammern gibi isimlerle anılan 'merak dolaplarını' oluşturdu. Sadece bu dolaba koyulup sergilenmek için finanse edilen kaşifler, sınırların dışındaki öteki dünyalardan getirdikleri bazıları uydurma da olan 'fantastik' nesnelere hem uluslarını, hem de neredeyse bunun metaforu olan evdeki özel dolabı kuruyorlardı (Rinehart ve Ippolito, 2014, s. 90; Zytaruk, 2011, s. 1-23).

Aile albümündeki pek çok fotoğrafın arka planında da yer alan bu kahverengi vitrin, hatırlama ve unutmamanın gündelikteki prototipi gibi bir anlam taşır. Geçici kiracı konumundan, kalıcı ev sahibi olmaya geçiş anlamına da gelen bu büyük, sağlam ve çok kapasiteli dolap içindekiler, sürekli temizlenmesi, saklanması ve düzenlenmesi gereken şeylerdir. Bu sürekli gündelik işler sırasında devam ettirilen düzen ve simetri, “yersiz madde” olan kiri/tozu barındırmaz (Douglas’tan akt. Hurdley, 2013, s. 9). Bu haliyle de vitrin, yalnızca aileye ait tüketim nesneleriyle değil, aynı zamanda cinsiyet, sınıf ve kültür politikalarıyla da sarmalanmıştır. Dolayısıyla her bir rafı yalnız nesnelere değil, bu kavramlarla da hınca hınç doludur. Söz konusu olan, vazunun içinde saklanan vergi iadesinde kullanılacak alışveriş fişleri, misafirlere çıkarılan kristal bardakların arkasına sıkıştırılan gazete kuponları, çekmecenin altında biriktirilen ödenmiş faturalar, günlük ilaçlar, bozuk paralar, kopan kolye zinciri gibi bağımsız ‘ıvır zıvırın’ da yer aldığı, merak uyandırıcı bir ‘ortaya karışık’ düzenlemedir. Vitrindekilerin gösterdiği mevcut stoklama durumu, bitenin yerine yenisinin konulmasıyla, tamir edilmesiyle ya da ikâmesiyle uzun vadeli ve sürekli bir planlamayı de barındıran “evin sürekli hizmet hali”nin ip uçlarını da sunar (Douglas, 1991, s. 295). Hepsinin altına serili beyaz kolalı danteller ise ipuçlarının takibini kolaylaştırır. Düğün, doğum, bayram gibi büyük ve ritüel işlevi olan kutlamalardan, gündeliğin daha spontane, küçük ritimlerine kadar çağrışım yaratan tüm maddi kültür nesnelere işte buradadır. Yalnız nesnelere görünüşü değil, aynı zamanda çıkarıldıkları ses, renk, tat, kokular da bu raftadır ve geçmiş deneyimler için hafıza tetikleyicisi maddi kültür ürünleri olarak sergilenmektedir. Özellikle ev söz konusu olduğunda, bu beş duyu birlikte oturuş alanlarından, yapılan temizlikte kullanılan ürünlere kadar evin her köşesinde kendini üretmektedir. Ebeveynlerle sohbet ise, sorana kadar üzerine düşünülmemiş tüm bu anlam paketlerini çekmecelerinden çekip çıkararak; böylece sabit, tüketim malı rollerinin yerini anıların inşasına bırakan bir görevi üstlenmektedir. Ortaya sıradan hikâyeler de çıkarsalar, genelde tesadüfi kararlarla da orada olsalar, seçme, eleme, yerleştirme, camlı rafa koyarak öne çıkarma ya da ahşap dolabın dibine koyarak yok etme ve en nihayetinde sergilemenin kendi sürecini, gündelik iktidar ilişkilerinin okunduğu kültürel materyaller olarak görünür kılmaktadırlar. Böylece evin odak noktasındaki salon vitrini, tüm bunlar için bir düşünme durağının da temsiliyetini üstlenmektedir.

Ev içi nesnelere yalnızca faydacı yönleri yoktur; daha ziyade ailenin tüketim kültürü, yaşama biçimleri ve iş bölümleriyle ilgili de bir tür yansıtıcı işlev görürler. Dolayısıyla evi çevreleyen nesnelere, özellikle ‘evin odak noktası’ haline gelen ve ilişkilerin kesişiminde yer alanlar, bir maddi kültür birimidir. Barthes’in (akt. Berger, 2014, s. 51) işaret ettiği nesnelere deneyimleme şekli ve taşıdıkları anlamlar arasındaki paradoksta olduğu gibi “Onlar anlam aracı olarak işlev görür. Nesnenin kullanımını aşan bir anlam her zaman

vardır... anlamdan kaçan hiçbir nesne yoktur". Çünkü nesnelere ve beraberinde onları kullanma biçimleri, hakkında hissedilenlerle değişen anlamlara sahiptir. Bu bir anlamda nesnelere, nostaljik hatırlamayla bakıldığına ön kabul olan masumluklarının kaybı anlamına da gelir.

Vitrindeki, önemli alanlardan biri de hediyelere ait olandır. Çoğunlukla ev görme, hastalık atlatma, okul/meslek başarısı, doğum, nişan, düğün, bayram, yıldönümleri gibi kutlamalarda; daha az olarak da spontane anlarda alınıp kullanılmayan bu hediyeler, başkaları için yapılacak benzer etkinliklerde vermek üzere saklanan eşyalardır. Büyük bölümü eve, ama aslında 'evin annesine' geldiği için Borcam, çerezlik, düzenleyici...vb. sergilenmeyen mutfak eşyalarıdır. Eşyaların kutuları, hışırtılı parlak hediye paketleri ve üzerindeki süsleri de ayrıca başka bir dolapta yer alır. Böylece hediye sadece varlığı değil, etkinlik/verilecek kişinin önem derecesine göre çeşitli çaprazlamalarla uzun vadeli bir sosyallik planı da vardır. Aslında bu etkinliklerdeki hediyeleşmede nakit para da yer alır ama 'para' sergilenemeyeceği için yerine alınan eşyalar da hediye kategorisiyle, üst raflara yerleştirilmiştir. Kullanılmamış ama satın da alınmamış bir diğer hediye kategorisi olan "tersine yadigâr" (Hurdley, 2013, s. 121) ise, aile bireylerinden genç olanlara alınıp kullanılmadığı için geri getirilen, 'anne işi' hediyeleri kapsar. Çoğu karşılık bekleyen, yine de bir tür dostluk bağı da kuran bu hediyeler, evler arası kültürel ritüelin de varlığını gösterir. Öte yandan, hediye teslim alan, tasnif edip kaldıran, seçtiklerini sergileyen tek kişinin üstlendiği bu görev, Hurdley'in (2013, s. 128) şömine rafı üzerinden yaptığı bir analizde "analiz süreci" dediği şeyi de kuran. Ancak bu etkinlik bir yandan da özneliği sürdürme biçimi olduğundan, fotoğraf albümünü düzenleme sırasında olduğu gibi, burada da aynı zamanda kadının failliği söz konusudur.

3. DİJİTAL SANAT VE HAFIZA

Aile anlatıları, 80'li yıllarda sözlü tarihin araştırma alanının, 90'lı yıllarda ise aile hafızası çalışmalarının genişlemesi ve ilerleyen yıllarda dijital araçların da devreye girmesiyle, disiplinlerarası çalışmaların yoğunlaştığı alanlardan biridir. Görüntülerin tek başına çoklu anlamları ortaya çıkarmadaki yetersizliği karşısında, dijitalin sözlü, yazılı ya da etkileşimli başka araçları yaratıcı şekilde bir araya getirme kapasitesi, bu alanda tercih edilme sebebinin de oluşturur. Bu yanı sıra, bir teknik yardımdan ziyade, öznelerearası kurduğu bağlarla, 'kişisel olanın' da tarihe dâhil edilebilirliğinin tartışıldığı 70'lerden beri devam eden aşağıdan tarih yazma hareketine alternatif yollar kazandırır. Bir dönemin kenara atılan anlık kişisel/aile fotoğrafları, dijital çağ ve barındırdığı sanat formlarıyla merkez hale gelmeye başlar. Dolayısıyla "...gücünü kendi bağlamına gömülü

toplumsal bir pratik olarak üstlendiği rolden” alan (Holland, 2021, s. 67) ve dijital uygulamalarla genişleyen aile albümleri ne imajın ne de kameranın merkezde olmadığı, daha çok kişisel olanın politik de olduğu başka bir tarih yazımını mümkün kılan iletişim biçimlerinden birine dönüşür. Çünkü artık ne ‘anın yapılması’, ne de onun dönüştürülerek sergilenmesi kısıtlı/ayrıcalıklı konumda değildir. Daha ziyade “iletişim sürekliliğinin bir parçası” haline gelen bu durum, resmi söylemi tersyüz eden mizah, tersine söylem, abartı gibi yeni anlatım unsurlarıyla da bezenerek, mahremiyetle umuminin sınırını bulanıklaştırır. Özellikle son yıllardaki pandemi, doğal afet gibi hareket kısıtı yaratan zorunlu koşullar nedeniyle aile hafızasını oluşturma uygulamalarının, “sohbete dayalı formlardan aracılı formlara” doğru yön değiştirmesi (Jones ve Ackerman’dan akt. Švaričková-Slabáková, 2021, s. 7), hem tarihi demokratikleştirme ihtiyacını hem de bu mümkünlüğü oluşturan internet ve dijital teknolojilerin yükselişini işaret eder.

Bu noktada, Hoskins’in (2017, s. 136) “insanları ve makineleri birbirleriyle yeni ilişkiler içine sokan... dijitalin dolaysızlığı, hacmi ve yaygınlığının baş döndürücü kokteyli” olarak tanımladığı, güncel hafıza yaklaşımını teknolojik olanla insani olanın ilişkisel ortaklığı şeklinde ortaya koyan “bağlayıcı dönüş (*connective turn*)” tanımı, dijital sanat uygulamalarını da içeren ontolojik değişimin ateşleyicilerinden biridir. Kendini de ateşe atma paradoksunu barındıran dijitalin kalıcı, neredeyse sonsuzluğu çağrıştıran özgürlük ateşi, kolektif hafızanın sınırlarını kaldırıp yerine koyduğu “çok yönlü bellek” ile (Rothberg, 2009), yeni bir çokluk inşası için dönüşümü mümkün kılar. Böylece dijital ile çeşitlendirilen bilgi, bellek üzerindeki “örtülü otorite”yi de kaldırır ve hafızanın çokluk potansiyeline doğru hamle yapar (Hoskins, 2017, s. 122). Bu bağlamda, kayıt ve arşiv teknolojilerindeki dönüşümlerin sağladığı ulaşılabilirlikle bireysel anıların kendini kamusal olarak yeniden ürettiği girişimler ise, kuşkusuz kendini en çok gösteren alanlardan biridir. Yine de aileyi hem kolektivite yaratarak etrafında toplama hem de üyelerine bireysellik kazandırarak dağıtma rolünü üstlenen teknoloji araçlarının, çokluğu toplumsaldan bağımsız örebilen bir yanı yoktur. Dolayısıyla, ev içi dağılımındaki dijital öncesi cinsiyetlendirilmiş roller, Chambers’ın (2016, s. 53) belirttiği gibi başka biçimlerde yeniden üretilerek devam etmektedir. Hatta durum, aile bireylerinin günlük rutinlerine göre ayarlanmış televizyon programları, refakatçi dijital araçlar ve esnek çalışma süreçleriyle daha karmaşık bir hal almaktadır.

Hafızanın yeni taşıyıcılarından olan dijital sanat formları, hikâyenin anlatılma formundan dokümantasyonuna/depolanmasına olan tüm süreçlerde kullanımını genişlettiği için bir süredir hafızanın dijitalleşmesinden bahsedilmekte ve bunun olanakları denenerek genişletilmektedir. Bu noktada, Rinehart ve Ippolito’nun (2014, s. 98-100) “... ne kadar çok öykü toplarsak, örnekleme oranımız o kadar yüksek olur ve çözülen bir

sanat eserinden öyküden kayda ve geriye gitmemize izin verebilecek kültürel bir Nyquist-Shannon teoreminin eşiğini bulma şansımız da o kadar artar” diyerek kavramsallaştırdığı “bellek kuantizasyonu”³ tam da dijital uygulamalarla artan mikro anlatıların anlatıcıları ve dinleyicileri nereye götüreceğini işaret eder. Çoğunluğun bir tür ortalamasını oluşturmaktan ziyade, dijital sanat araçlarının ‘birlikte yapma’ imkânının ve yaratılan sonsuz temsillerinin “beyaz eldiven giymeyen” koruyucuları tarafından kendi evlerine götürülmesinin önünü açar. Çünkü, yeni dijital sanat da tıpkı hafıza gibi edimsel ve değişkendir. Bu nedenle her bir deneme hem tekniği hem de anlatımı karşılıklı üreten, yani yaparken inşa eden, önceki versiyonu da maruz bıraktığı kişilerle beraber değiştiren bir katkı sunma potansiyeli taşır.

3.1. Bellek ve Görsel Sanat Formlarının Kesiştiği Uygulama Örnekleri

Sözlü tarih anlatıları, yazılı anlatılar, hafıza mekânları, görseller, fotoğraflar, maddi kültür niteliği taşıyan eşyalar...vb. araçların tümü, bugün değişen teknoloji ve medya imkânlarıyla dönüşerek ya da melezleşerek, belleğin somut halde ortaya konmasına ve bu yeni yollar aracılığıyla başka ölçekteki topluluklarla etkileşim kurulmasına olanak sağlamaktadır. Kendini ‘bellek-sanat’ altında tanımlasa da tanımlamasa da bu içerikle üretilen her eser, bahsi geçen araçların en az birini farklı disiplinler kombinasyonuyla kullanarak, izleyeni şaşırtma, onunla özdeşlik kurma ya da başka ilişkileri çağrıştırmaya frekanslarından birini oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında oluşturulan uygulama ile amaçlanan odak: aile fotoğraflarından hareketle, çocukluk dönemine ait fotoğraflara dijital illüstrasyonla müdahale ederek, kişisel envanter düzeyiyle başlayan bir seriyi, izleyenle ilişki kurulabilecek kolektif bir kullanım alanına açmaktır. Bu kapsamda incelenen benzer tema, teknik ya da anlatılardan en az birini kullanan örnekler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Gerhard Richter, çeşitli gazete ve aile albümlerinden aldığı fotoğrafları, tuvale yağlı boyayla aktarıp onları bulanıklaştırma, üstüne boyama...vb. biçimleriyle kurgulayarak ‘Foto Resim’ adını verdiği bir dizi oluşturur (akt. Dönmez, 2021). Bu anlamda çalışmalarının, belleğin aile fotoğrafları çerçevesinde temsilini, resim ve fotoğrafın birlikteliğiyle ve geleneksel araçlarla sunan örneklerden birini sunar.
- Eperjesi’nin aile albümü çalışması, büyükanne ve büyükbabasından başlayıp 18 yaşına kadarki dönemi kapsayan, fotoğraf üzeri yapılan illüstrasyon ve yazılardan oluşur. Başkasının albümünü incelerken herkese tanıdık gelen ortaklık ya da klişeler üzerinden birbirine atıfta bulunan görüntüleri, bir kolektif hatırlama deneyimi

³ Kuantizasyon, kaynaktan düzenli örnekler alarak ve bu örnekleri bütünü kaynağa benzeyecek şekilde birleştirerek analog bir kaynağın temsilini oluşturan bilgisayar işlemidir.

olarak sunmayı amaçlar. Aile albümleri, Eperjesi'nin aile fotoğraflarını geleneksel yöntemlerle dönüştürdüğü çalışmasında da belirttiği üzere “tamamen gerçek, kurgusal bir albüm”, yani kurgusal bir özel belge, ama aynı zamanda kurgusal olmayan bir söylemler bütünüdür (http 1).

- Fotoğrafı geleneksel tekniklerle dönüştüren sanatçılardan bir diğeri olan Şahin Kaygun ise, poloroid üzeri boyama, renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, kazıma, foto-pentür...vb. tekniklerle müdahalelerde bulunarak, fotoğraf ve grafik sanatını birleştiren farklı kullanım imkânları yaratır. Eski Zaman Denizlerinde serisi (http 2) bu tekniklerin uygulandığı örneklerden biri olarak fotoğraf-resim-grafik sanatı kesişiminde üretilen fotoğraflardır.
- İsviçre, Kunstmuseum Basel'de 2020'de, sergilenmeye başlayan, 400 tarihi fotoğrafın yanı sıra, (Ruth ve Peter Herzog'un 14000 fotoğrafını da içeren) toplam 20000 dijital fotoğraf, yapay zekâ ile tasarlanan interaktif uygulamada sergilenmektedir (http 3). Bu uygulama kapsamında, ziyaretçilerden ikisi ayrı ekranlara biletlerini taratır ve arşiv içinden rastgele birer fotoğraf her biri için yapay zekâ algoritmaları tarafından seçilir. Devamında ilişkili fotoğraflar da eklenerek, iki ayrı fotoğraf kümesi oluşturulur. Final kısmında ise, bu iki bağımsız kümedeki fotoğraflar arasındaki tarihsel ve görsel boşluklar, eklenen fotoğraflarla doldurulur ve başta kurulan ayırık dünyaların, tarihsel bir bakışa çevrilmesine imkân yaratır. Her tarama da aynı işlemler ve bağlantılar, yapay zekâ-insan etkileşimiyle devam eder.
- 2011'de Kohl Galeride sergilenen Photography Exposed Interactive Photography Exhibit etkileşimli sergisi (http 4) ise izleyiciyi, sergilenen fotoğrafların altındaki QR kodun okutulmasıyla, fotoğraflarla ilişkilendirilen metin, video ve diğer multimedya araçlarına yönlendirip mekân/zamanı genişleten bir seyir imkânı sunar. Son yıllarda popülerleşmiş bu tekniğin uygulandığı başka pek çok örneği görmek de mümkündür. Bunlardan bir diğeri, Artırılmış Gerçeklik kullanarak 20 adet hareketsiz fotoğraf ya da illüstrasyonlardan, animasyonları başlatma deneyimi sunan 2018'deki Viyana Tasarım Haftası Sergisi'dir (http 5).
- Fotoğrafçı Chino Otsuka'nın Imagine Finding Me (http 6) sergisi ve kitabı, göç ve seyahat nedenleriyle 70'lerdeki çocukluğundan itibaren bulunduğu farklı mekânları, 2000'lerdeki yetişkinlik döneminde tekrar deneyimlediği, sanatçının kişisel bellek projesidir. Otsuka, aynı mekânların, farklı zamanlarda çektiği fotoğraflarını dijital manipülasyonla birleştirerek, iki karakterin (çocuk ve yetişkin Otsuka) bir araya geldiği ihtimalde neler olabileceği hakkında bakanı düşünmeye iter.

4. HATIRLADIĞIM KADARIYLA UYGULAMASI

Aile anlatılarının hepsi için söylemek zor olsa da, farklı aile fotoğraflarına bakmak çoğu zaman hem merak hem de keyif arttırıcı bir iletişim imkânı barındırır. Bu kapsamda bir uygulama yapma ve uygulamayı illüstrasyonla birleştirme fikri ise, son zamanlarda bellekle ilgili yapılan okumalar ve görülen örneklerle beraber şekillenmiştir. Bu nedenle, aile albümünde yer alan çocukluk fotoğraflarının bir kısmını, illüstrasyonla manipüle edip (bazen kapatmak, bazen büyütme ya da eklemek için) kullanıcıların bakışı yönünden sözlü anlatım da içeren bir seyir yaratılması amaçlanmıştır. Fotoğraflara bakan hemen her kişinin bireysel anılarında da yer alan, şehir, mekân, etkinlik, ilişki, kıyafet/saç, eşya...vb. unsurlar, fotoğrafta gösterilenle, hatırlanan arasında bağ kurarak, izleyene ait ve gösterilmeyenin de hikâyesini oluşturma potansiyelini barındırmaktadır. Bu anlamda yukarıda bahsedilen projelerden, herkese tanıdık gelecek klişelere atıfta bulunan kişisel görüntüleri, kolektif hatırlama deneyimi olarak sunma amacıyla sergilediği Eperjesi'nin çalışmasıyla anlatı yönünden ortaklık göstermektedir. Fotoğraf manipülasyonu sırasında, Richter ve Kaygun'un fotoğrafla illüstrasyonu buluşturduğu işler ilham kaynağı olurken, *Kunstmuseum Basel* ve Kohl Galerideki daha büyük ölçekli işlerde, nesne, ses ve imajların iç içe geçişi; fotoğraf albümünün içinde bulunduğu vitrin ve onu da kapsayan evin katmanlı hikâyesinin yaratımında referans olmuştur. Bunları aynı karede birleştirme fikri ise, *Imagine Finding Me* örneğinin çağrışımıyla hayata geçirilmiştir.



Görsel 1. Hatırladığım Kadariyle uygulamasından albüm görüntüleri.

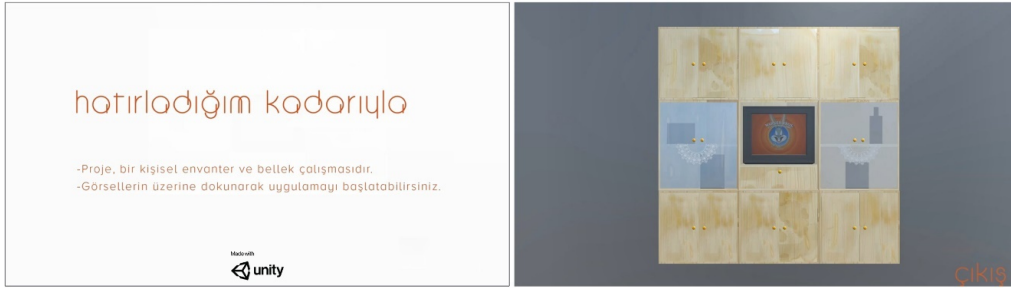
İllüstrasyonlar ve fotoğraflar kullanılarak, 'görüntü temelli araştırmanın' merkeze yerleştirildiği çalışmada, çeşitli anlatı ve performanslarla karşılıklı birbirlerini besleyen 'nitel araştırma yöntemi' de kullanılmıştır. Yapılan enformel görüşmenin arasından seçilen ses kaydı çıktılarıyla uygulamaya dâhil edilen bu kısım, fotoğraflar sabit olsa da hatırlattıklarının her seferinde nasıl dönüşüp yeniden üretildiğinin de ispatı niteliğindedir. İllüstrasyonla yapılan manipülasyonlar ise, fotoğrafı değişmez/kanıt niteliğinden sıyrarak, tam da bu tespiti vurgulayıp görselleştirmeyi amaçlamaktadır. Kişisel olanın peşine düşülse de beraberinde gelen ailesel, ulusal, kültürel ya da dinsel anlatılar, farklı katmanlarda var olan temas alanlarıyla yaratılan bellek noktalarını ve ancak bu noktalar birleştirildiğinde inşa edilebilecek hafıza fikrini öne çıkarmaktadır. Bu durum, kişisel olanla kamusal olanın birlikteliğini işaret ettiği kadar, 'içeriden bakan göz' değıştikçe değışecek olan

farklılaşmayı da göstermektedir. Dolayısıyla, uygulama aracılığıyla her hatırlama, nostaljik bir esintiden ziyade, birbirine benzeyen hikâyelerin karşılıklı bozma ya da ekleme biçimlerinde barındırdıkları edimsellik potansiyelini, gündeliğin içinde görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Uygulamanın ilk kısmında, görselleştirme sürecinde dijital illüstrasyon, seslendirme sürecinde ise aile içi görüşmelerde alınan kayıtlar kullanılarak, Görsel 1'deki gibi etkileşimle fotoğraf çevirmeye imkân sağlayan görsel-işitsel bir uygulama tasarlanmış ve Unity'de uygulama haline getirilmiştir. Çocukluk döneminin baz alındığı bir anlatıda, ona uygun karalamalar içeren bir stille, foto-pentür tekniği birleştirilerek oluşturulan görseller, fotoğrafa eklenmiştir. Üzerine bindirilen sesler ise, fotoğraftaki zamanı en ayrıntılı hatırlayanların, yani kişisel belleğin de çoğuna kaynaklık eden 'evdeki anne-baba' anlatılarından oluşturulmuştur. Arka fonda evde, bahçede, parkta...vb. görülen sessiz unsurlar ise, başka yerden anlatıcı olma görevini üstlenerek, aileyle bir üst grubun 'temas noktaları' hakkında ip ucu veren kendi hikâyelerini sergilemesi için, fotoğraftaki haliyle bırakılmıştır.

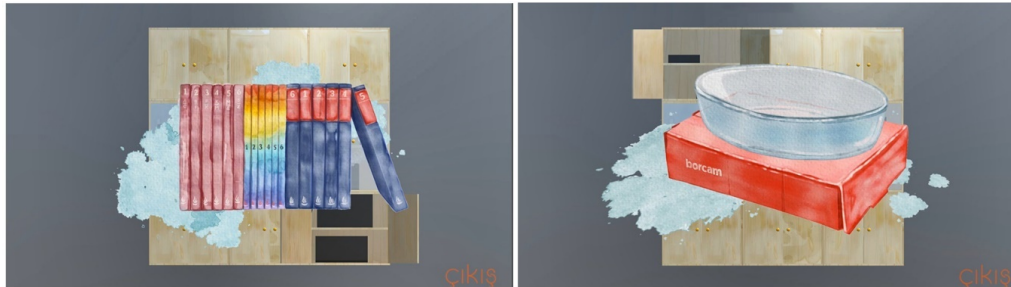
Çalışma kapsamında yapılan illüstratif manipülasyonlar, fotoğraflara yapılan müdahale incelemelerinin genelinde olduğu gibi, geçmişi silme, olumsuz duyguları uzaklaştırma ya da cezalandırma anlamlarıyla kullanılmamıştır. Aksine, çocukluk dönemlerine ait fotoğrafların *aurasıyla* örtüşen çocuksu neşeyi, bir maddi izle buluşturma amacıyla karalama tarzı seçilmiştir. Tüm bu illüstrasyonla kapatma sürecinde ise, fotoğraftaki çocukluk halinin dışında kalan yüzlerde bu yöntem tercih edilmiştir. Yani burada, pek çok fotoğrafta kullanılan, fakat daha çok ölüm, kayıp, uzaklaşma, ayrılma ya da temsil hiyerarşisini yeniden şekillendirmeye ilgili bir kapsamla sınırlanan "silme etiği (*ethics of erasure*)" (Grønstad, 2019, s. 111-120) tekniği, hem 'koruma' hem de 'hafızanın inşa şeklini somutlama' amacıyla kullanılmaktadır. Çünkü Berger'in dediği gibi (2016, s. 20) insanları gözlemlemek, kıyafetlerine, takılarına, hareketlerine bakmak, analiz etmek, sonsuz döngüde tekrarlanabilecek "röntgenci bir oyun biçimidir" ve bu oyundan onları çıkarmak tekniğin 'koruma/saklama' kısmına dayandırılmaktadır. Bunun yanı sıra hem hafızanın hem de fotoğrafın 'sorunlu' kanıt ya da doğrulama amaçlı kullanımının yerine, sürekli değişen potansiyellerini destekleyen bir unsur olarak 'illüstratif manipülasyon' ikâme edilmektedir. Fotoğrafla illüstrasyonun eklektik buluşması, dijital olanın kendiliğinden çağrıştırdığı yapaylıkla birleştiğinde, birbiriyle konuşan bir estetik de meydana getirmektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında her evde olan albüm biçimi, çeşitli çarpıtmalar, eksiltmeler ya da tamamlamalarla yeniden üretilmekte; bu da anılar üzerinde konuşmanın 'bahanesi' kılınmaktadır. Sonuç olarak ortaya çıkan ise, tıpkı Eperjesi'nin kendi albümü gibi, bu çalışmadaki albümü de başka biçimde "tamamen gerçek, kurgusal

bir albüm” formuna getirmektedir. Fotografik olanın taşıdığı varlık/yokluk, özel/kamusal, doğal/yapay ikiliklerine, fotografik olmayan görseller ekleyerek bakılmaktadır. Görülenin farklı da olabileceğini somutlayan bu ek katman, mutlak bir temsilin imkânsızlığının da bir parçası haline gelmektedir. Tam da bu nedenle, uygulamanın sonraki versiyonunda, albümlere bakarken, her başa dönüşte fotoğrafın biraz daha silinerek yerini benzer/farklı illüstrasyonların ve boşlukların yer alacağı şekilde güncellenmesi planlanmaktadır. Bu iyileştirici müdahalenin, hem hatırlama süreci metaforu olma durumunu, hem de tekrarın performatif yönünü güçlendireceği düşünülmektedir.



Görsel 2. Hatırladığım Kadarıyla uygulamasından vitrin görüntüleri.

Vitrin ise, uygulamanın ilk kısmında gösterilen albümle beraber başka tamamlayıcı eşyaları da çeşitli bölmelerinde taşıyan, tam kalbinde televizyonun olduğu bir dijital maddi kültür unsuru olarak Görsel 2'deki gibi oluşturulmuştur. Açılan her kapakta karşılaşılan, annenin sakladığı döneme ait eşyaların yalnızca silueti bile, tıpkı fotoğrafın yaptığı gibi bir sosyal performansın başlaması için yeterli çağrışımı ve aşinalığı sunmaktadır. Etkileşime geçildiğinde ilgili nesnenin yaklaşan sulu boya illüstrasyonları ve televizyondan gelen sesle başlayan hikâye ise yeni bir bağlantı katmanı sağlamaktadır. Vitrin rafındaki dekoratif öğelerden, içindeki demli çayın sürekli yenilendiği viski şişesi gibi, olanla görülenin sürekli yer değiştirdiği bu süreç, uygulamadaki nesnelere vesilesiyle tekrar tekrar kurulmaya çalışılmaktadır.



Görsel 3. Hatırladığım Kadarıyla uygulamasından vitrin görüntüleri.

Vitrin dolabından ya da çekmecesinden çıkan her nesne, başka bir hikâyenin oluşturucusu ve tamamlayıcısıdır. Bu belli belirsiz anların akışkanlığı, buradaki nesnelerin illüstrasyonlarında Görsel 3'te gösterildiği gibi sulu boya tercih edilmesini sağlamıştır. Bazı yerleri opak, bazı yerlerin saydam bırakan bu teknik, eşyaların hafızadaki yerleriyle oldukça örtüşmektedir. Arka planda hep olan televizyon sesi ise, nesnelerin imajlarının birçoğuna da eşlik etmektedir. Kalan boşluklar, enformel sohbet ve fotoğraflarla kendi döngüsünde devam eden süreç böylece, kapağı her açıldığında farklı bir şey çıkan sihirbaz kutusuna dönüşmektedir. Tüm bu vesilelerle uygulama, görme duyusu dışındaki duyuların da katılımını teşvik etmektedir. Örneğin, Borcam'ın hatırlattığı altın günü pasta böreklerin kokusu, hediye paketlerinin hatırlattığı hisırtı sesleri, misketlerin hatırlattığı pürüzsüzlük hissi, eve taşınma ve Özal Dönemi Konut Edindirme Yardımı (KEY) haberleri, yurt dışından gelen hediyeler, akranlara hava atma ve babadan ayrı geçirilen birkaç yıl bunlardan bazılarıdır. Her biri özel alanda başlayan, ama kamusal alanda olandan bağımsız ilerleyemeyen bir dolap dolusu anı olarak yerli yerinde dönüşmeyi beklemektedir.

5. SONUÇ

Aile anlatısı odağındaki etkileşimli fotoğraf-illüstrasyon projesi için yukarıda sıralanan örnekler, ilgili literatürle beraber incelenmiştir. Bu kapsamda hepsine, 'çağrıştırmacı ana materyal + güzergahı kolaylaştırıcı teknik/yöntem + birleştirici nitelikteki hikâye (kurgu)' formülü odağında bakılarak belli ortak noktalara ulaşılabilmektedir. Ancak, aynı malzemeleri, teknikleri ya da kurguyu kullanmasına rağmen farklı olan; ya da bambaşka üçlü ana yapıya sahip olmalarına rağmen oldukça benzer düşen projelerin varlığı, bu şekilde bir formülasyonun katılığının geçerli olamayacağını da göstermektedir. Aslında bu da bellek anlatılarının kendisinde yer alan, 'inşa edilme', 'nesillerarasılık', 'gruba bağlılık', 'duygu', 'toplumsal çıkar ya da saygınlık beklentisi' nedenleriyle sabit olmama halinin, bellek-sanata olan tezahürüdür. Bu nedenle geleneksel/dijital, müzede sergilenen/online erişilen...vb. bir ayırım yapılmasından ziyade, kullanılan her araç, bellek anlatısının önünü açıp farklı yerden bakılma/düşünme imkânıyla onu başka kişi ve grupların kullanımına da açan kolektif bellek havuzuna katmaktadır. Bu da yukarıda bireysel anıların ve kişisel envanterlerin kabulüyle beraber değinilen, Halbwachs'ın 'sosyal çevreler ve kolektif bellek', Assman'ın 'iletimsel ve kültürel bellek' yaklaşımlarıyla paralellik kuran bir alanı işaret etmektedir. Başka bir deyişle, her ölçekteki grubun 'temas noktasının', kolektiveden beslenmeden ve aynı anda onu beslemeden hatırlanmasının imkânsızlığı, bellek-sanat odağında gösterilmektedir. Bu kapsamda iki katmanlı uygulama projesi olan *Hatırladığımı Kadarıyla* çalışması da fotoğraflardan/vitrin içi nesnelere aileye, aileden

etnik, sınıfsal, cinsiyet ve dinsel kimliklere, kimliklerden yaşanan coğrafya ve zamana dair genişleyen tüm aidiyet gruplarına kadar, sesli ya da sessiz unsurlarla inşa edilen belleğin bireysel rotasıyla takip edilen anlatısının, kolektif belleği yeniden beslemek üzere oluşturulan, karşılıklı bir otobiyografi denemesinden ibarettir.

Yapılan dijital aile albümü uygulamasında, seçilen fotoğraflara enformel sohbet yöntemiyle ‘içeriden biri’ gözüyle bakılarak otobiyografik hafıza oluşturulmaya ya da basitçe kişisel alanla ilgili düşünölmeye çalışılmaktadır. Aile fotoğraflarını yalnız doğrusal bir literatür okumasıyla değil, ses, illüstrasyon ve fotoğrafla da birleştirilen bir çerçeveye ele alınması, daha içeriden bir ilişki kurulmasına; dolayısıyla nostalji temalı dönem değerlendirmesi yapmak ya da yüzeyden görmek yerine, tekrar tekrar dönüp bakılabilecek çeşitli ‘bellek noktaları’ kurulmasına sebep olmaktadır. Bu haliyle de *hatırlandığı kadarıyla* geçmişte var olan deneyimlerin, aile fotoğrafları aracılığıyla nasıl dönüştürölüp yeniden üretilebileceği üzerine düşünölmeye çalışılmaktadır.

Fotoğraflara birbirinden bağımsız bakıldığında da kişisel varoluşla ilgili bilinen özel bilgileri görüp onaylamak mümkündür. Ancak, enformel görüşme gibi nitel bir araştırma yöntemiyle imgelere bakıldığında, algılanan bu özel bilgilere yeni alternatifler eklenmekte, eş zamanlı olarak işitilen hikâyeler bellek hanesine yazılarak onu dönüştürmektedir. En nihayetinde görüntü temelli bir araştırma merkezinde sürdürölen görüşmeler, dijital sanat formlarıyla görüntü-söylem ortaklığı yaratarak, daha geniş bir çerçeveden bakışa imkân tanımaktadır. Bu haliyle çalışmanın oturtulduğu odak, tarihî dönüm noktalarına uzanan belirli vaka yansımaları olarak değil, sürekli ve gündelik olanda yaşayan bir aile hafızası çalışması olarak kurulmaktadır.

Hikâyenin bir kısmı fotoğraftan, daha büyük kısmı ise bedenselleşen bakma anı ve üzerinde konuşma sırasında tamamlanmıştır. Bir tür performans da üreten görüşme, üzerine konuşmadan önce ne fotoğrafların ne de nesnelerin, konuşma sırasında üretilen önemliliklerinin olmadığını da göstermektedir. Bu da hatırlama sürecinin hem edimselliğini hem de inşacı bir yapıda olduğunu tekrar ortaya koymaktadır. Burada, hem aynı fotoğraflar üzerinde farklı yaşlarda üretilen bireysel anlamın, hem de görüşme sırasında ve herhangi bir zaman diliminde sergilenirken yaratılan/performe edilen çoğul anlamın muğlaklığı söz konusudur. Ancak tam da bu muğlaklığın kendisi ve imgesel katmanın hatırlattığı gündeliğin görünmezliği, aileyle buna bağılı oluşturulan otobiyografiyi öz-düşünömsel olarak yeniden inşa eden bir hal almıştır. Kişisel fotoğrafların ve vitrinin sahip olduğu anlam kalabalığıyla zenginliği arasındaki karşıtlıkla dolu bu tuhaf çekicilikleri, onları otobiyografik hafızanın kapsama alanına dâhil eden önemli unsurlardan biridir. Hem muğlaklıklarında hem de ana anlatılarında birbirine benzeyen aile hikâyeleri aracılığıyla girilen her iletişimin, bir hikâyeyi tamamlarken, diğerini bozma ya da

genel olarak başka bir hikâyenin çağrıştıracısı olma potansiyeli taşıması ise, çalışmayı yönlendiren ana etkenlerden diğeridir. İşte, *Hatırladığım Kadarıyla* uygulaması da sosyo-kültürel motiflerle kurmaya çalıştığı otobiyografiyle beraber, bu sızma potansiyelini keşfetmeye çalışmaktadır. Böylece, başta sorulan “aile, basitçe onu oluşturan bireylerin tekil hafızaları toplamı kadar mı, yoksa bundan daha fazlası mı?” sorusu bu uygulamayla beraber ‘cevap toplama fazına’ geçmektedir. Sonuç itibariyle, ilişkili ama bağımsız çalışan bu ikili uygulama, çocukluğun bir bölümünün bile, hatırlanan bireysel anların toplamından daha büyük olmasının ve her bakanla daha büyüyecek ucu açık bir toplama imkân tanımının görece somut bir hâlini temsil etmektedir. Çünkü, dinlenen hikâyeler de en az anlatılanlar kadar ‘kişileri/grupları’ kurar.

KAYNAKLAR

- Assman, J. (1997/2015). Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Berger, A. A. (2014). What objects mean. An introduction to material culture. Routledge.
- Chambers, D. (2003). Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space. J. M. Schwartz ve J. R. Ryan (Ed.), Picturing place. Photography and the geographical imagination içinde, 96-114. Routledge.
- Chambers, D. (2016). Changing media, homes and households. Cultures, technologies and meanings. Routledge.
- Douglas, M. (1991). The idea of a home: A kind of space. Social Research, 58(1), 287-307.
- Dönmez, İ. (2021). Fotoğraf, bellek ve gerçekliğin temsili üçgeninde Gerhard Richter'in 'foto resim'leri. Sanat ve Tasarım Dergisi, 27, s. 171-195.
- Erkonan, Ş. (2014). Aile fotoğrafları: Aile belleğinin kurgulanmasında fotoğrafın rolünü etnografik yöntemle incelemek. Moment Dergi, 1(2), 122-147.
- Erl, A. (2011). Locating family in cultural memory studies. Journal of Comparative Family Studies, 42(3), 303-318.
- Gillis, R. J. (1997). A world of their own making. Myth, ritual, and the quest for family values. Harvard University Press.
- Grønstad, A. (2019). Invisibility and the ethics of erasure: Khaled Barakeh's the untitled images. A. Grønstad ve Ø. Vågnes (Eds), Invisibility in visual and material culture içinde, 111-125. Palgrave Macmillan.
- Halbwachs, M. (1925/2016). Hafızanın toplumsal çerçeveleri (B. Uçar, Çev.). Heretik Yayıncılık.
- Hirsch, M. (1997). Family frames. Photography, narrative and postmemory. Harvard University Press.
- Hirsch, M ve Spitzer, L. (2006). Testimonial objects: Memory, gender, and transmission. Poetics Today, 27(2), 353-38.
- Holland, P. (2021). 'Sweet it is to scan...': Personal photographs and popular photography. L. Wells, (Ed.) Photography a critical introduction içinde, 239-312. Routledge.
- Hoskins, A. (2017). Digital memory studies. Media pasts in transition. Routledge.

- Hurdley, R. (2013). Home, materiality, memory and belonging. Keeping culture. Palgrave Macmillan.
- Kuhn, A. ve McAllister, K. E. (Ed.). (2006). Locating memory: Photographic acts- An introduction. A. Kuhn ve K. E. McAllister (Ed.), Locating memory: Photographic acts içinde, 1-17. Berghahn Books.
- Langford, M. (2006). Speaking the album: An application of the oral-photographic framework. A. Kuhn ve K. E. McAllister (Ed.), Locating memory: Photographic acts içinde, 223-246. Berghahn Books.
- Prosser, J. (Ed.). (1998). Image-based research. A sourcebook for qualitative researchers. Routledge.
- Rinehart, R. ve Ippolito, J. (2014). Re-collection. Art, new media, and social memory. The MIT Press.
- Rothberg, M. (2009). Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization. Stanford University Press.
- Rose, G. (2010). Doing family photography. The domestic, the public and the politics of sentiment. Ashgate.
- Sandbye, M. (2014). Looking at the family photo album: A resumed theoretical discussion of why and how. Journal of Aesthetics & Culture, 6(1), 1-17.
- Švaríčková-Slabáková, R. (2021). Family memory. Practices, transmissions and uses in a global perspective. Routledge.
- Tuncer, S. (2017). Fotoğrafın gör dediği: Aile fotoğrafları üzerine bir analiz denemesi. Fe Dergi, 9(1), 1-11.
- Zytaruk, M. (2011). Cabinets of curiosities and the organization of knowledge. University of Toronto Quarterly, 80(1), 1-23.

İnternet Kaynakları:

- http 1. <http://www.eperjesi.hu/recycled/csaladi-album-family-album?id=51> (Eriřim tarihi: 25.05.2021)
- http 2. <https://www.gezginfoto.com.tr/makale/405-fotograf-sanatinda-sahin-kaygun.html> (Eriřim tarihi: 26.06.2021)
- http 3. <https://iart.ch/en/work/kunstmuseum-basel> (Eriřim tarihi: 25.05.2021)
- http 4. <https://www.youtube.com/watch?v=80E4FsQfTTA> (Eriřim tarihi: 25.05.2021)
- http 5. https://www.youtube.com/watch?v=_1uJjT4bRKI (Eriřim tarihi: 25.05.2021)
- http 6. <https://www.designboom.com/art/chino-otsuka-inserts-her-adult-self-into-photos-from-her-youth-01-13-2014/> (Eriřim tarihi: 25.05.2021)