

175080

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1980 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ SANATIN DÖNÜŞÜMÜNDE
GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN YERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çiğdem SAĞIR

402011004

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 27 Aralık 2004

Tezin Savunulduğu Tarih : 25 Ocak 2005

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Günkut AKIN

Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İ.T.Ü.)

Yar. Doç. Nilüfer ÖNDİN (M.S.Ü.)

OCAK 2005

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmanın oluşmasını destekleyen Prof. Dr. Günkut Akın'a teşekkür ederim. Bu tezi, İpek Duben'in 2002'de İ.T.Ü'de verdiği 'Sanat ve Eleştiri' dersinin ardından 2003'de kendi atelyesinde düzenlediği seminerler sonucunda oluştuğumuz, 1980'lerde Türkiye sanatına odaklı kitap çalışması sırasında oluşturdum. 'Sanat ve Eleştiri' dersi boyunca yazdığımız sergi eleştirileri hakkında Duben'den aldığım geri bildirimlerin, konuya yaklaşımım konusunda faydalı olduğunu belirtmeliyim. Çalışmalarım sırasında yapıcı ve eleştirel tutumuyla tezin oluşmasına katkıda bulunan İpek Duben'e; tezde yeralan resimlerin tümünü büyük bir fedakarlıkla temin eden ve yazı hakkındaki geri bildirimleriyle beni destekleyen Gülsün Karamustafa'ya; kaynaklara ulaşmamı büyük ölçüde kolaylaştıran Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi'ne ve çalışanlarına teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. 20. YÜZYIL SANATINA GENEL BAKIŞ	8
2.1. Dada Hareketi	11
2.2. Sanatta Ready-Made Malzeme Kullanımı	12
2.3. Nesne Sanatı	13
2.3.1. Sürrealist Nesne	14
2.3.2. Pop Sanatta Obje Kullanımı	14
3. 1980 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ SANATIN DURUMU	18
4. GÜLSÜN KARAMUSTAFA	25
4.1. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmaları	26
4.1.1. Gülsün Karamustafa'nın Göç ve Melezlenme Konulu çalışmaları	27
4.1.1.1. Arabesk Olgusunu Konu Alan Çalışmaları	28
4.1.1.2. Duvar Halıları ve Resimler	32
4.1.1.3. Mistik Nakliye	37
4.1.1.4. Benim Bahçem Senin Bahçen	37
4.1.1.5. Objects of Desire 100 Dollars Limit	40
4.1.1.6. Merdiven	41
4.1.2. Gülsün Karamustafa'nın Mekanın Niteliğinden Yararlanarak Yaptığı Çalışmaları	43
4.1.2.1. Abide II	44
4.1.2.2. Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna	44

4.1.3. Gülsün Karamustafa'nın Zaman Unutmak ve Bellek Konulu Çalışmaları	46
4.1.3.1. Kuryeler	48
4.1.3.2. Okul Defterleri	50
4.1.3.3. Kronografya	50
4.1.3.4. Güllerim Tahayyüllerim	52
4.1.3.5. Türk Yüzü	53
4.1.3.6. Sahne	55
4.1.3.7. Muhacir	55
4.1.4. Gülsün Karamustafa'nın Oryantalist Resimlerden Yararlandığı Çalışmaları	57
4.1.4.1. Erken Bir Temsiliyetin Sunumu	57
4.1.4.2. Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirmeler	59
4.1.4.3. Fragmanları/FRAGMANLAMAK	59
4.1.4.4. Dışarıdan	61
4.1.4.5. Çalınmış Fikirler	61
4.1.5. Gülsün Karamustafa'nın Dönme Kavramı ile İlişkili İşleri	63
4.1.5.1. Kültür İstanbul'dan bir Cinsiyet Projesi	63
4.1.5.2. Pekiştirilmemiş Görüntüler	64
4.1.5.3. Osmanlı Nisa Soyağacı	64
4.1.6. Gülsün Karamustafa'nın Kültürlerarası Etkileşimi İçeren Çalışmaları	66
4.1.6.1. Neworientation	66
4.1.6.2. Galata: Cenova/Küçük Pencere Kazmak	68
4.2. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarının Değerlendirilmesi	72
4.2.1. Gülsün Karamustafa'nın İmge Kullanımı	72
4.2.2. Gülsün Karamustafa'nın Nesne Kullanımı	76
4.2.3. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarında Mekan Kurgu İlişkisi	81
4.2.4. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmaları ve Teatrallik	84
4.2.5. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarının Eklektik Yapısı	85
4.2.6. Gülsün Karamustafa ve Avant-Garde	86
5. SONUÇ	90
KAYNAKLAR	95
ÖZGEÇMİŞ	98

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa no

Şekil 4.1. Yarabbi Sen Bilirsin.....	29
Şekil 4.2. Video Seyreden Turunç Köylüler.....	29
Şekil 4.3. Galata'nın Yeni Müslümanları.....	30
Şekil 4.4. Panterella.....	30
Şekil 4.5. Balkon.....	30
Şekil 4.6. Elvisli Seccade.....	36
Şekil 4.7. Çifte İsalat.....	36
Şekil 4.8. Son Akşam Yemeği Üzerine Düşkün Çeşitleme.....	36
Şekil 4.9. Yılana Karşı.....	38
Şekil 4.10. İki Melek.....	38
Şekil 4.11. Mistik Nakliye.....	39
Şekil 4.12. Benim Bahçem Senin Bahçen.....	39
Şekil 4.13. Objects of Desire: 100 Dollars Limit.....	42
Şekil 4.14. Merdiven.....	42
Şekil 4.15. Abide II.....	45
Şekil 4.16. Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna.....	45
Şekil 4.17. Kuryeler.....	49
Şekil 4.18. Okul Defterleri.....	51
Şekil 4.19. Kronografya.....	51
Şekil 4.20. Güllerim Tahayyüllerim.....	54
Şekil 4.21. Türk Yüzü.....	54
Şekil 4.22. Sahne.....	56
Şekil 4.23. Muhacir.....	56
Şekil 4.24. Erken Bir Temsiliyetin Sunumu.....	58
Şekil 4.25. Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri	60
Şekil 4.26. Fragmanları/FRAGMANLAMAK.....	60
Şekil 4.27. Dışarıdan.....	62
Şekil 4.28. Çalınmış Fikirler.....	62
Şekil 4.29. Pekiştirilmemiş Görüntüler.....	65
Şekil 4.30. Osmanlı Nisa Soyağacı.....	65
Şekil 4.31. Neworientation.....	67
Şekil 4.32. Galata: Cenova/Küçük Pencerele Kazmak.....	71

ÖZET

Bu çalışma, 20. yüzyıl'da modernizmle gündeme gelen eleştirel yaklaşımlarla görsel sanatlardaki yerleşik değerlerin dönüşümü ve postmodernizmin gündemde olduğu bir dönemde algılanışı temelinde oluşturulmuştur. Bu genel çerçevede 1980 sonrası Türkiye'de sanatın dönüşümü, Gülsün Karamustafa örneği üzerinden değerlendirilmiştir. Karamustafa'nın sanatsal yaklaşımı, toplumsal bakış açısı, deneyimleri ve belli bir süreklilik içinde üretmesi bakımından, 80'lerden günümüze kadar olan dönemde Türkiye'deki 'çağdaş/güncel' sanat olgusunun birçok katmanıyla anlaşılmasını sağlar. 80'li yılların sonundan itibaren, belli kavramlar üzerinden oluşturulan uluslararası platformlarda yer alan Karamustafa, postmodernizmin çoğulculuk anlayışı paralelinde video ve fotoğraf teknikleriyle nesne ve mekanı birarada kurgulayarak göç, kimlik, melezlenme gibi dönemin güncel sosyo-kültürel olgularına vurgu yapmıştır. 70'lerden itibaren belli bir süreklilik içinde üretimde bulunan Karamustafa, Türkiye'de hızlı toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönemde, değişim sürecini kendi yaklaşımıyla yansıtmıştır. Karamustafa'nın eski ile yeni, yerel ile evrensel ve farklı sanat akımlarının yöntemlerini birarada kullanması bakımından 'eklektik' olarak adlandırılabilir çalışmaları, konularına göre belli başlıklar altında toplanmıştır.

Karamustafa'nın göç ve melezlenme konulu çalışmaları köyden kente göç olgusunun ironik sonuçlarını, bitkilerin göçünü ve ekonomik nedenlerle ülkelerinden göç etmiş toplumların dramını; insan ve mekan arasındaki eklektik yapıyı vurgulayarak, kitsch malzeme kullanarak ve göçebe yaşayan insanların durumuna odaklı filmler çekerek ele almıştır. Mekanın niteliğinden yararlanarak yaptığı çalışmalarında eski ile yeni; yüksek kültüre ait mekanlarla popüler nesneleri biraraya getirerek, 'eklektik' yapıları dikkat çekmiştir. Zaman, unutmama ve bellek konulu çalışmalarında geçmiş, hikayeler ve eşyalar yardımıyla hatırlatarak yeniden kurgulamıştır. Dün ile bugünü birleştiren politik ve tarihsel kimliğe ve kültüre göndermeler içeren bu çalışmalarda, nesnelerin ve mekanın özelliklerini toplumsal bellekle etkileşime sokmuştur. Oryantalist tarzda yapılmış resimlerden yararlandığı çalışmalarında, bu resimleri tarihsel belgeler gibi kullanarak izleyiciyi eleştirel bir bakışa yönlendirmiştir. Dönme kavramı ile ilişkili çalışmaları kimliklerdeki ve inançlardaki değişimi ve 'dönme'yi içermektedir. Kültürlerarası etkileşimi içeren çalışmaları ise çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Çalışmalara genel olarak bakıldığında, nesnelerin taşıdıkları düşüncelerden ve birebir nesnenin anlamından yararlanıldığı görülmüştür. Tüm bu çalışmalar kronolojik sıraya göre değil, konularına göre ayrı başlıklar altında toplanmıştır. Karamustafa'nın çalışmalarıyla ilgili açıklamalarının ardından, bu çalışmalar imge kullanımı, nesne kullanımı, mekan-kurgu ilişkisi, 'teatrallik' ve 'eklektiklik' bakımından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerin ardından Karamustafa'nın yaklaşımı avangard teoriler bağlamında ele alınmıştır.

Karamustafa'nın çalışmalarının ve yaklaşımının değerlendirilmesinin sonucunda, küreselleşme ve postmodernizm bağlamında sıklıkla gündeme gelen popüler konuların seçildiği görülür. Bu konular seçilirken, sanat çalışmasının oluşum süreci önem kazanmıştır. 'Büyük anlatıların' ve sanatla ilgili 'yerleşik değerlerin' çözülmesi sonucunda, sanat çalışmalarında yeni yöntem ve teknikler kullanılmaktadır. Deneysel yollarla sanatı sorgulayan modern dönemin ardından postmodern dönemde sanat, düşüncenin iletildiği ve eleştirel görüşlerin dile getirildiği bir alana dönüşmüştür.

SUMMARY

This study is based on the transformation of the accepted values in the visual art which came of age with the critical approaches of modernism and the perception of them in the period when postmodernism was on the agenda. Within this general framework, the transformation of art in Turkey after 1980 has been elaborated considering the Gülsün Karamustafa case. Karamustafa's artistic approach, social perspective and experiences provide us to comprehend the phenomenon of 'contemporary art' in Turkey with its various levels from the 80's onwards. Karamustafa, who has taken place in several international platforms established upon certain concepts since the end of 80's, used the techniques of video and photography parallel to the pluralistic approach of postmodernism and emphasized the contemporary socio-cultural issues such as immigration, identity and hybridity in her installations of object and space. Owing to the continuous character of her work since 70's, Karamustafa has reflected the process of rapid transformation which Turkey went through, with her own perspective in her works. The works of Karamustafa which could be defined as 'eclectic' with respect to the use of old and new, local and universal and diverse artistic approaches simultaneously has been classified under certain headings.

Karamustafa's works on immigration and hybridization handle the ironic results of migration from village to urban, migration of plants and the drama of societies which migrated from their country due to the economic reasons emphasizing the eclectic structure between human being and space by using kitsch material and shooting movies focused on the conditions of nomads. In her works which she did utilizing the characteristic of space combining old and new, spaces of high culture and popular objects, she took attention to the 'eclectic' structures. She re-edited past in her works which thematize time, forgetting and memory, reminding it by the aid of stories and objects. Within these works that contain references to the historical identity and culture which fuse past and present, Karamustafa puts the characteristics of objects and space in interaction with social memory. Benefiting from the pictures of an Orientalist style, she directs the audience to a critical view using them as historical documents. Her works related with the concept of 'return' consists of the transformation and 'return' in the identities and belief systems. As for the works related with the cultural interaction, they have a multi-layered structure. Viewed generally, Karamustafa's works utilize the ideas carried by the objects and the literal meanings of them. The entire work is classified not according to the chronological order but under different headings in terms of their themes. Following Karamustafa's explanations related to her works, these works have been examined with regards to the use of images and objects, space-fiction relationship, 'theatricality' and 'eclecticity'. Eventually, Karamustafa's approach has been elaborated in conjunction with avant-garde theories.

The elaboration of Karamustafa's works and approaches makes evident the selection of popular themes which come to the agenda with globalization and postmodernism. In the selection of these themes, the emergence of art works has gained importance. With the dissolution of the 'grand narratives' and 'accepted values', new methods and techniques have been used in art works. After the modern period of questioning art via experimental ways, in the postmodern period art has turned into an area of communicating ideas and expressing the critical perspectives.

1. GİRİŞ

20.Yüzyıl'da modernist sanat söylemlerine getirilen eleştirilerin etkisiyle görsel sanatlarla ilgili yerleşik kavramlar çözülmüş ve görsel sanatların üretiminde çeşitli biçimler kullanılmaya başlamıştır. Postmodernizmle birlikte yeniden gündeme gelen, toplumsal konuları sanat yoluyla ifade etme eğilimi, sanatsal ifadede farklı yöntemlerin kullanımını beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede sanatın değerlendirilebilmesi için modernizmin yerine postmodernizmin benimsenmesi yaklaşımı sorgulanmalıdır. Çok genel hatlarıyla değerlendirilecek olursa, modern dönem simgecilik, fütürizm, dışavurumculuk, konstrüktivizm, gerçeküstücülük gibi kolektif hareketlerin dönemidir. Burada herşey keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış ve sınırlar manifestolarla belirlenmiştir. Modernlik, avant-garde'lar tarafından bir estetik kimlik beyan etme aracı olarak kullanılmış ve sanatçıların kendi seçtiği zemini, 'boş alan'(terrains vagues) dan ayıran bir sınır işlevi görmüştür (Anderson, 2002: 131). Ayrıca, sanatın sadece kendisiyle ilgili olmasını savunan modernizm, sürekli ilerleme fikrine odaklanmıştır. Manifestonun güncelliğini yitirmesiyle, sanatsal pratikleri tanımlamayı sağlayan bir sistemin bulunmaması sonucunda, bu pratiklerin hepsini belirten 'postmodernizm' terimi kullanılmaktadır. Modernizmin yerini alan postmodernizm ise geçmişle bağlarını kopararak şimdiyi yüceltir, her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk eder; diğer taraftan da, tarihi yağmalar ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi kullanır (Harvey, 1999: 71). Bu dönemde, 1970'lerden itibaren, avant-garde ve bireysel deha fikrinin kuşkuyla karşılanmaya başlamasının yanı sıra mücadelecî ve kolektif yenilik hareketleri giderek azalır. Melezliğin ve sınır aşmanın kutsandığı postmodern dönemde, keskin sınırlar yerine iç içelik hakimdir (Anderson, 2002: 131).

Modern ve postmodern arasındaki kopuş öncelikle resim ve heykelde gerçekleşmiş; daha sonra sanatların doğasında kökten bir sarsılma yaşanmıştır. Bu dönemde yazılanlar da bu durumu sorgular niteliktedir. 1983'te Alman sanat tarihçisi Hans Belting 'Sanatın Sonu mu?' adlı kitabı yazarak kökleri Vasari'ye dayanan, Hegel'den beri sanat tarihinin

dayandığı ‘ideal sanat kavramları’na ve avant-garde’ların modern sanattaki sürekli ‘ilerleme’ anlayışlarına karşı eleştiriler getirmiştir. Amerikalı felsefeci Arthur Danto ise ‘Sanatın Ölümü’ isimli makaleyi yayımlayarak sanatın sonunu daha felsefi bir yolla ilan etmiştir. Clement Greenberg’in modern resmin figürden ve derinlikten arındığına, tam bir düzlüğe ulaştığına yönelik yorumunun geçersizleştiğine işaret eden Danto, Greenberg’in tüketildiğini ilan ettiği her şeyin Pop-Art’la beraber yeniden gündeme geldiğini belirtmiştir (Anderson, 2002: 138).

Postmodern görüşlerin gündemde olduğu yıllarda siyasal, toplumsal ve kültürel yapılar değişmiş ve bu paralelde sanat yapıtlarının biçim, kavram ve içerikleri ve sanatçı söylemleri dönüşüme uğramıştır. Postmodernizm olgusunun varlığına ilişkin savların, genel olarak 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların ilk yıllarında başladığı kabul edilen radikal bir ‘kopma’nın gerçekleştiği” hipotezine dayandığını belirten Fredric Jameson, postmodernizmin Avrupa merkeziliğin sonu, askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyetinin ifadesi anlamına geldiğini ileri sürmüştür. Burada bahsedilen ‘kopma’, yüzyıllık modern hareketin söndüğü/ortadan kalktığı ya da ideolojik ve estetik olarak reddedildiği görüşlerine bağlanmaktadır. Bu kopma yalnızca kültürel bir mesele değildir; yepyeni bir toplum tipinin yerleştiğini de gösterir. (Jameson, 1984: 59,61). 1980’li yıllarda Amerikan kökenli sanat, sanat kurumlarının eleştirisi, politika, ekonomi, cinsel kimliğin temsili ve sosyal hayat üzerine şekillenmiştir. Estetikten arınmış bu yeni sanatın modern yöntemler yerine yaşamsal olanın yansıtılmasıyla ilgilenmektedir (Foster, 1985: 1038). Bu bağlamda postmodernizmle birlikte yeniden gündeme gelen, toplumsal konuları sanatla ifade etme eğilimi, sanatsal ifadede farklı yöntemlerin kullanımını beraberinde getirmiştir. ‘Çağdaş/Güncel’ sanatın durumu, modernist sanat söylemini eleştiren postmodernizmin benimsenmesi yaklaşımının sorgulanmasıyla anlaşılabilir. Modernizmin önde gelen savunucularından Jurgen Habermas, estetik düzlemin gündelik yaşamdan koparılmasını savunur; bu düşüncenin temelinde sanat ile toplumu birleştirme düşü yatar. Bu düşünce, popüler postmodern estetiğe yakındır çünkü modernizmin seçkinciliğine bir tepkidir (Zeka, 1994: 26-27). Postmodern, modernin içinde gösterilemezi, gösterimin kendinde öne çıkarır ve beğeni konsensusunu reddeder. Yeni gösterimleri, gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırır. Postmodern bir sanatçının ürettiği yapıt, önceden yerleşmiş kurallar tarafından

yönetilemez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz (Lyotard, 1986: 57-58).

Bu kapsamda, 1980 sonrası Türkiye’de postmodernizmin çoğulculuk anlayışının yaygınlaşmasıyla, sanatın ifade biçimlerinin değişmesi ve bunun sonucunda sanatın algılanışının değişime uğramasını ele alan bu çalışma, Gülsün Karamustafa’nın sanatsal yaklaşımının ve çalışmalarının ayrıntılı bir değerlendirmesini içermektedir. Türkiye’de 80’li yıllardan sonra sanatın dönüşümünde Gülsün Karamustafa’nın yeri sorgulanmıştır; çünkü, Karamustafa’nın çalışmaları postmodernizmin etkisindeki sanatsal yaklaşımlarla ilişkilendirilebilir niteliktedir. Bu çalışmada, Karamustafa’nın çalışmalarının çözümlemesini yapılacak ve çalışmaların içerikleri tartışılarak 80’li yıllardan sonra yaygınlık kazanan sanatsal yaklaşımlarla ilişkilendirilecektir. 1980’li yıllarda siyasal, toplumsal ve kültürel yapıların değişmesi paralelinde sanat yapıtlarının biçim, kavram ve içerikleri ve sanatçı söylemleri dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda, toplumsal konuları sanatsal bir dille ele alma eğiliminin, sanatta farklı yöntemlerin kullanımını beraberinde getirmesiyle ilişkili olarak göç, kültür, kimlik gibi dönemin güncel sosyo-kültürel olgularıyla ilgili sorgulamalardan yola çıkarak sanatsal üretimde bulunan Gülsün Karamustafa’nın toplumsal meselelere yaklaşım tarzı ve kullandığı teknikler değerlendirilecektir. Karamustafa’nın çalışmaları ve sanatçı kimliği 80’lerden sonra Türkiye’de çağdaş sanat olgusunun anlaşılmasına yardımcı olurken; kullandığı yöntem, malzeme ve kavramların dünyadaki referanslarıyla karşılaştırılarak eleştirilmesini sağlar. Bunun yanında, 80’lerden günümüze kadar olan dönemde Türkiye’nin ‘çağdaş’ sanat tarihinde ‘found object/bulunmuş nesne’ kullanımı ve ‘enstalasyon/yerleştirme’ yöntemiyle sunumun tercih edilmesi birçok katmanıyla anlaşılabilir.

Karamustafa daima toplumsal bir bakış açısıyla, siyasal ve toplumsal çarpıklıkları çalışmalarına yansıtabilen ve varolan toplumsal yapıyı sanatsal üretiliyle kurgulamaya çalışan bir sanatçıdır. Karamustafa, hep aynı açıdan ama çok farklı noktalara geçerek toplumsal bakış açısını değiştirmeden, 70’lerden itibaren belli bir süreklilik içinde üretimde bulunmuştur. Türkiye’nin hızlı toplumsal değişimler yaşadığı dönemlerde ürettiği çalışmalarında, değişim sürecini kendi yaklaşımıyla yansıtan Karamustafa, kimlik sorununu kimlikteki melezlenme, yerinden edilmiş ve göçe zorlanmış kimliklerin yeni durumları, ‘dönme’ sonucu oluşan kimlikler bağlamında ele alarak, tarihe, kültüre,

belleğe ve popüler kültüre vurgu yapar. Önceden beri tartışılan ve ele alınan bu konular, küreselleşme ve postmodernizmin çoğulcu yaklaşımı ile daha çok gündeme gelmiş ve genelde sanatçıların ilgilendikleri en popüler konular olmuşlardır.

Toplumsal değişimlere yol açan olayların sanat alanında ifade edilmesi, 20.yy'da dünyada ve Türkiye'de gerçekleşen politik, ekonomik, sosyolojik, psikolojik ve kültürel yapıların değişiminin yarattığı etkilerinden kaynaklanır. Almanya'da sanatçılar İkinci Dünya Savaşı yıllarında faşist rejimleri, İngiltere'deki sanatçılar Thatcher'ın muhafazakar politikalarını, Amerika'daki sanatçılar Reagan'ın politikalarının yarattığı politik ve kültürel kirlenmeyi ve Türkiye'deki sanatçılar Cumhuriyet idolojilerini ve sonrasındaki politik uygulamaların yarattığı baskıyı ve kültürel karmaşayı sanatsal olarak ifade etmeye çalışmışlardır. Dünya genelinde, Jorg Immendorf'un Almanya'da politik alandaki ve kimlikteki bölünmeyi ele alan 'Café Deutschland' dizisi; Julian Schnabel'in Amerikan popüler kültüründen aldığı konuları yansıttığı resimleri; David Salle'nin Amerikan resim sanatına, antikiteye, modern döneme, popüler kültüre ait göndermeler içeren resimleri; Susan Rothenberg'in Dada ve Sürrealizmden etkilenen toplumsal konulara gönderme yapan resimleri; Eric Fischl'in Amerikan orta sınıf ailesinden manzaraları yansıtan resimleri; Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf ve Keith Haring'in, sosyal konulara ciddi eleştiri getiren yapıtları; Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth ve Laurie Simmons'un medya ve sinemanın kadını sunuş şeklini eleştiren çalışmaları; Robert Mapplethorpe, Gran Fury ve Nan Goldin'in 'öteki' nin cinselliğine vurgu yapan çalışmaları ve Türkiye'de Hale Tenger'in Bosna-Hersek Savaşı'nı ele alan 'Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek'; Erdağ Aksel'in 'Gerilim Nesneleri'; İpek Aksügür Duben'in arabesk kültür içindeki kadının konumunu sorgulayan 'Şerife' dizisi; Nur Koçak'ın kadının cinsel haz nesnesi olarak algılanması ve kimliksizleştirilmesini yansıttığı çalışmaları bu çabanın sonunda ortaya çıkan ürünlerdir.

1980'li yıllarda gecekondular, arabesk olgusu ve melez varoluşlarla ilgilenen Karamustafa, çalışmalarında uyumsuzluk ve yozlaşmanın kültüre yansımaları sonucu ortaya çıkan kitsch malzemeleri kullanarak, Türkiye'de 'kitsch/yo-z-beğeni' kültürünün yaygınlaşmasını ele alır. 'Kitsch/yo-z beğeni', 1950'lerden itibaren ivme kazanan köyden kente göç ve 80'li yıllardaki siyasi ve politik hareketlerin yarattığı sosyo-ekonomik

değişiklikler sonucunda engellenemeyen bir kitsch üretiminin sonucunda oluşmuştur. Karamustafa ayrıca, İstanbul'un gelenekle modern, doğuyla batı arasında kalmışlığının resmini belirleyen melez kültürü görselleştirmek için de kitsch malzeme kullanır.

Karamustafa 90'larda, görüş açısını muhafaza ederek kendi tarihine ve toplumsal tarihe yönelik olayları işlemeye başlar. Teknik ve kullandığı malzeme bakımından önceki çalışmalarının bir devamı niteliğinde olan bu çalışmalarda fotoğraf, video gibi farklı yöntemler kullanmıştır. 80'lerin ortalarında uluslararası sergilere katılmaya başlayan Karamustafa, sanatçı kimliğini yansıtan çalışmalarını uluslararası platformlarda sergilemeye devam etmektedir.

Karamustafa'nın yaklaşımı, bir yeniden değerlendirme süreci olarak yorumlanabilir. Modern sanatın kullandığı figürasyon, imge kullanımı, sembolizm gibi bilindik yöntemlerden, günün popüler konularına odaklanarak yararlanmıştır. Karamustafa'nın bu yaklaşımı değerlendirilirken, genel olarak sanatın bugünkü 'özgürlüğü' yani herşeye izin vermesi, kaçınılmaz olarak neyin sanat olduğu sorusunu akla getirir. Bu sorunun cevabı, felsefenin bir dalı olan ve sanatın yapısını, farklı kültür alanları içindeki yerini, insan açısından işlevini ve anlamını araştıran sanat felsefesi ile verilebilir; çünkü, sanat felsefesi bir yapıtı değerlendirirken estetik dışındaki ahlaksal, dinsel ve toplumsal etkenleri de göz önünde bulundurur (Bozkurt, 1995: 25-26). Sanat felsefesinin, bugün üretilen 'çağdaş' sanatı yorumlarken ve değerlendirirken daha da geçerli hale geldiği söylenebilir.

Bu çalışmada Gülsün Karamustafa'nın yaklaşımının sanat tarihindeki referanslarıyla değerlendirilebilmesi için öncelikle 20.yy sanatı genel hatlarıyla ele alınmalıdır. 'Çağdaş/Güncel sanat', sanatta bilinen değerleri altüst eden hareketlerden bağımsız olarak düşünülemez; bu kapsamda Dada Hareketi ve Obje Sanatı'ndan çok genel olarak bahsedilecektir. İkinci olarak, Karamustafa'nın sanatsal üretimini etkileyen koşullar, Türkiye'de sanatın durumunun genel değerlendirmesi yapılarak yorumlanacaktır. Türkiye'de 80'lerden günümüze kadar olan dönemde sanat ortamı ekonomik, politik ve sosyal gelişmelerin sebep olduğu toplumsal 'yeni' düzen paralelinde açıklanırken, düzenlenen sergiler, sergi dışı aktiviteler ve buralarda yer alan sanatçılardan bahsedilecektir. Gülsün Karamustafa'nın sanatçı kimliği ele alındıktan sonra, çalışmaları

konularına göre ayrı başlıklar altında toplanacak ve bu çalışmalar Karamustafa'nın kendi açıklamaları, katalog yazıları ve eleştirel değerlendirmeler doğrultusunda ele alınacaktır. Karamustafa'nın çalışmaları değerlendirilirken 'bu çalışmaları sanat eseri kılan nedir' sorusu akla gelebilir. Arthur Danto bu soruya, 'sanatçının kararıdır' diyerek cevap verir. Süpermarketlerdeki malları müzedeki yeniden üretiminden ayıran tek şey, müzedekini Andy Warhol'un yapmış olmasıdır (Danto, 1997: 37). Buradan anlaşılacak olan, sanatta bilinen değerlerin ve kuralların değişmesi sonucunda, sanatçının her türlü dünyayı ortaya koyabilme 'özgürlüğüne' sahip olduğudur. Bu görüşler, '20.yy Sanatına Genel Bakış' başlığı kapsamında anlatılanlarla desteklenecek; Karamustafa'nın sanatsal üretimi, 20.yy sanatıyla ilgili bilgilerle ve benzer yöntem, teknik ve kavramları kullanan sanatçıların çalışmalarından örneklerle değerlendirilecektir.

Sanatçının sanat yapıtı üretimi, George Lukacs'ın açıkladığı anlamda 'çalışma' olarak adlandırılacaktır. Lukacs, çalışmanın ancak teleolojik bir eylem olarak ortaya çıktığını belirterek Marx'ın, çalışmanın insana özgü karakteri ile ilgili açıklamasına yer verir: 'İnsan çalışmaya başlamadan önce tasarlar. Çalışma sonunda ortaya çıkan sonuç, bu çalışma başlamadan önce, çalışanın tasarımında vardır, yani düşünce olarak varolan bir sonuçtur. İnsan, sadece doğal olanda bir değişikliğe yol açmakla kalmaz, o doğal olan içerisinde aynı zamanda amacını gerçekleştirir. Bu amaç, kendisinin bildiği, eyleminin türünü ve biçimini bir yasa olarak saptayan ve iradesini ona bağımlı kılmak zorunda olduğu bir amaçtır' (Lukacs, 1978: 40). Çalışma günlük düşüncenin, günlük yaşamda nesnel gerçekliğin yansımalarının temel etmenidir. Her çalışma, yasalardan ve nesnelerden oluşan bir bütünü şart kılar. Çalışmanın gerçek özü, varlığı ve oluşu gözlemlemek, onun gerçeklerine inmek ve ondan yararlanmaktır. Bu daha İlk Çağ'da, insanın eline taşı aldığı dönemlerde görülür. Burada insanın birçok taş arasında, gözüne en uygun olanı seçmesi ve kendinden bağımsız bir dış dünyada eyleme geçmesi söz konusudur (Lukacs, 1978: 49). 'Çalışma' kavramı konusundaki bu açıklamaların ardından Karamustafa'nın, sanatını oluştururken toplumsal yaşamı gözlemlediği, onun gerçeklerine inmek için bu gerçeklerden ve ortaya çıkardığı nesnelerden yararlandığı görülmektedir. Karamustafa gözlem yaparak amacına uygun olan nesneleri seçmiş ve dış dünyada eyleme geçmiştir. Bu da çalışmanın gerçek özüdür.

1980 sonrası Türkiye'deki sanatın dönüşümünün anlaşılması bakımından çalışmalara odaklı çıkarımlar yapılırken, Karamustafa'nın yaklaşımının, sanat tarihinin genel kavramlarıyla olan ilişkisi değerlendirilecektir. Ardından, Karamustafa'nın sanatçı kimliği, çoğulcu yaklaşımı ve yeniliklere açık tavrı vurgulanarak, sanat üretimi Frankfurt Okulu'ndan bazı düşünürlerin sanat konusundaki görüşleri, Peter Bürger'in avant-garde kuramı ve postmodernizm teorileri yardımıyla sorgulanacaktır. Çalışmaların ortaya çıkış süreci, sanatçının kendisiyle yapılmış söyleşiler ve çalışmalar hakkındaki eleştiri yazıları yardımıyla değerlendirilecektir. Böylece 1980 sonrası sanatçı söylemlerindeki dönüşümü vurgulamak amacıyla Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarına odaklı bir çalışma yapılarak Türkiye'de postmodern süreçte sanat yapıtlarının biçim, kavram ve içeriklerinin dönüşümü değerlendirilmiş olacaktır.



2. 20. YÜZYIL SANATINA GENEL BAKIŞ

20. yüzyıl, sanatın geleneksel formlardan uzaklaştığı ve sanat yapıtının kavramsal arka planıyla tartışıldığı yeni bir sürecin başlangıcıdır. 18.yy boyunca kilise ve saray yaşamından bağımsız olarak kurumsallaşan sanat, 19. yy ortalarında ‘estetist’ bir sanat kavramı olarak ortaya çıkmış ve sanatçıyı ‘sanat için sanat’ düşüncesiyle üretime yönlendirmiştir. 19. yüzyıl ortalarında resim ve edebiyatta renk, çizgi, ses ve hareketin ‘temsil’ amacına hizmet etmesi gerekliliği son bulmuş ve üretim araçlarının kendileri birer estetik nesne durumuna gelmiştir. Clement Greenberg “Modernizm Kant’ ın özeleştirisi ile başlamıştır” der (Greenberg, 1960: 774). Kant’ın başını çektiği modernlik projesinin temelini, 18.yy’da bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirinden ayrılması oluşturur. Hakikat ile ilgili sorular, adalet ve beğeni ile ilgili sorulardan ayrılmıştır. Modernizm, özellikle kendi yöntemleri ile kendini inceleyen ve sahip olduğu pratikleri test eden bir tavidir. Verili olan kültürel değerlere ve tarihe karşı bir çeşit direniş hareketidir. Modern eleştiri kuramlarıyla birlikte sanatçılar, sanatın dili ve kuralları üzerine, sınırları zorlayıcı bir şekilde düşünmeye başlamışlardır. Modernizmden önce ‘sanatın neden başka birşey olmadığı’ düşüncesi yoktur. İleri modernizmle birlikte ‘sanatın nesnelliği’ gündeme gelmiştir.

Geleneğin ve genel doğruların etkinliğini kaybetmesinin ardından sanatın içeriği tamamen kendine dönmüştür. Clement Greenberg ve Michael Fried gibi modern dönem sanat eleştirmenlerine göre, modern sanatçı toplumsal meselelerden koparak tüm göreliliklerden ve çelişkilerden uzakta ‘sanat için sanat’, ‘saf sanat’ yapmak durumundadır. Böylece sanat yapıtı, konudan ve içerikten bağımsızlaşarak, yalnızca kendi disiplininin metodlarıyla kendi eleştirisini yapmaktadır. Bunun sonucunda, resim ve heykel dilinin sınırlarıyla oynayan, ‘içeriksiz’ bir sanat ortaya çıkar. Sanatın biçim ve konu yönünden sadece kendine odaklanması konusundaki görüşler postmodern dönemde sona ermiştir. Bu dönemde Amerika’da yayımlanan October dergisinin eleştirmenleri,

‘sanatın içkinliği’ ve modernist estetikteki ‘mutlak orjinallik’ ilkesini, yıkmaya çalışmışlardır.

Resim sanatın postmoderne geçişin öncelikli alanı olmuştur; çünkü resmin, ucuz üretilen ve kolay taşınabilen bir yöntemdir. Biçimsel yenilik karşısındaki engeller çok az olduğundan, resim, biçimsel devrimlerin en çok yaşandığı sanat alanı olmuştur. 20.yy başlarında resim tekniğinin uygulanmasındaki değişikliklerin temelinde modern sanat teorilerindeki yaklaşımlar yer almaktadır; çünkü resimdeki değişiklikler, modern ressamların resmin sınırlarını sorgulamalarıyla başlar. Frank Stella, resimdeki düz yüzeyin ve dörtgen planın asıl yanlış olduğunu belirterek yüzeyin ve şekillerin bu sınırlayıcı dörtgen içinde, bir şekilde oluştuğunu vurgular. Modern ressamlar bu dörtgeni vurgulamak amacıyla basit formları resmederler. Eski resimlerdeki uzamsallık, modern resimlerde yoktur. Jackson Pollock, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Kenneth Noland, Barnett Newman, Yves Klein ve Frank Stella gibi modern ressamların resimleri uzamsal değildir; yüzeydeki hiçbirşey bu yüzeyin ötesinde bir uzaya sahip değildir (Judd, 1960: 825-827).

Bunun yanında resim, modern sanatlar içinde işbirliğinin en çok rastlandığı alandır. 1962’de kollektif bir hareket olarak ortaya çıkan soyut-dışavurumculuk, aynı yıl borsadaki düşüş ile birlikte, piyasalarda ve toplumun gözünde düşüşe geçmiştir. Bundan altı ay sonra, New York’ta kökeninde radikal bir geçmişle güçlü bağlar taşıyan Pop Art yankı bulmuştur. Çizgi romanlardan, marka adlarından, duvar süslemelerinden, parlak afişlerden ve çarpıtılmış idollerden oluşan bu sanatın karakteristik ikonları, mekanik nesnelerin kendisi değil kopyaları olmuştur. Leo Steinberg, ilk kez, Andy Wahol’un ‘Silver Tenement’ isimli resminin postmodernist olduğunu dile getirmiştir. Bu resimde grafik, resim, fotoğraf, sinema, gazetecilik, popüler müzik gibi biçimler birbiri içine geçmiştir ve piyasanın kullanması ve medya ve iktidara yakınlık söz konusudur. Ancak pop sanat sonrasında gelişen minimalizm, göze hitap etmenin bütün kolay yollarını redderek, biçimleri karıştırmadan, onlar arasındaki ayırımları ortadan kaldırmaya çalışmıştır. 1967’de ilk ürününü veren kavramsalcilık ise, sanat eserini oluşturan kodları sorgulayarak, sanat eserini kökünden sökmüştür. İmge karşısında metne ağırlık veren bu hareket, dönemin seyirlik kültürüne ve geleneksel estetik ideolojilerine karşı çıkmıştır (Anderson, 2002: 133-136).

Kavramsal Sanat'ın temelini oluşturan Marcel Duchamp, sanatın her cephesini, tanımını, özünü, anlamını, kurumlarını, izleyicisini ve yapıcısını kökünden sarsan; bilinen kategorileri yıkan kavramsal bir devrim yaratır. Duchamp'la birlikte başlayan dönemin etkileri sanatın her alanına dalga dalga yayılmış ve 1960'larda postmodern felsefelerle birleşerek, 1980'lerde kendini her alanda hissettirmiştir. O, resmin sınırlarını aşmış ve dilsel bir dönüm noktası oluşturmuştur. Metodu parçalayarak 'uzlaşımları/olmazsa olmazları'(conventions) ayıklayarak öze inmeye çalışmıştır. Duchamp'ı yeni bir sanatsal kategorinin kaynağı olarak gösteren ve Amerikan kavramsal sanatının önemli bir teorisyei olan Joseph Kosuth 'Art After Philosophy' isimli kaynağı 1969'da yayımlayarak, Duchamp'tan sonra tüm sanat kavramsaldır ve daha da ötesi, sanat sadece kavramsal olarak varolabilir demiştir (Duve, 1994). Kavramsal Sanat, Amerikan hegemonyasında gelişmemiş ve güzel sanatlar sistemine girmeyen, sınıflandırılmayan nesneleri resmin yerine kullanarak, modern sanatın kurallarını parçalayan postmodern bir sahneyi açığa çıkarmıştır (Anderson, 2002: 136). Duchamp'ın yarattığı bu kırılmanın etkisiyle, sanatçılar özellikle 1960'larda yoğun bir şekilde sanatın sanatın ne olduğunu tanımlama ve neden, nasıl yapılabileceğini sorgulama çabasına girişmişlerdir. Sanat eserinin üslûbu konusundaki tartışmaların yerini, resmin ve heykelin kendi sınırlarıyla hesaplaşması almıştır. Yüzyılın ikinci yarısında sanatta resim, heykel, fotoğraf, video, film, müzik gibi tür ayırımı ortadan kalkmaya başlamış ve sanatçılar çalışmalarında 'hazır yapım nesne'(ready-made), 'bulunmuş nesne'(found object) gibi malzemeler kullanmaya başlamıştır. 1960 ve 1970'lerde geleneksel sanat tanımının sınırlarının irdelenmeye başlaması ve kurumların eleştirilmesi sonrasında sanatçılar, müze ve galeri sistemine karşı tavır almışlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da readymade'e olan ilgi artar. Bu sırada heykelde de üç boyutun sınırları aşılarak dördüncü bir boyutu heykele sokma tartışmaları gündemdedir ve Calder 'Mobiller' isimli çalışmasını yapar. Duchamp'ın 1917'de 'Çeşme' yi yaparak büyük bir karşı çıkışın ilk adımlarını atmasından sonra Man Ray 1921'de 'Çivili Ütü'yü yapar. Daha sonraki yıllarda Joseph Beuys 'toplumsal heykel' kavramını ortaya atar. Bu, insanın yaşadığı dünyaya yeni bir biçim verecek ve sürekli bir değişimi yansıtacaktır. Bu yeni yaklaşımla heykel artık yontulmuş bir taş ya da mermer değil, gelişme ve evrim sürecidir. Beuys, sanatın malzemesi olarak kendi

bedenini ve düşüncelerini kullanmaya başlar. Ona göre insan, düşüncesiyle, duyarlılıklarıyla, istemleriyle kendini kuran ve kendi kendini yapan bir heykeldir. Beuys farklı malzeme ve teknikleri biraraya getirerek bu malzemelerin yarattığı çağrışımlardan yararlanır. Beuys için insan varlığının her alandaki yaratıcı etkinlikleri sanat demektir ve bu nedenle sanat yapıtı kesin biçim, kriter ve kategorilerle zorunlu kılınamaz. Beuys bunu yaparak sanata yeni bir amaç kazandırmıştır. Kullandığı zengin metaforlarla görsel bir sözlük oluşturmuş ve bunlarla insanlara kaybolan bağlarını hatırlatmaya çalışmıştır (Boynudelik, 1996).

2. 1. Dada Hareketi

20.yy'da sanatın dönüşümüne yol açan etkenlerden biri olan Dada Hareketi, Avrupa kültür değerlerinin yozlaşmasına ve Birinci Dünya Savaşı' na bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Hans Arp, Tristan Tzara ve Hugo Ball, tarafsız olduğu için sanatçı, yazar ve mültecilerin sığınağı olan İsviçre' nin Zürih kentine gelerek, 1916'da Cabaret Voltaire' i açmışlar ve burada etkinliklerine devam etmişlerdir. Bu sanatçılar savaşa, savaşa neden olan uygarlığa, burjuvaya ve geleneğe karşıdır. Huelsenbeck' in katılımıyla saldırgan bir havaya bürünen etkinlikler, sanatsal nitelik taşıyan anarşik eylemlere dönüşür. Dada Hareketi, Ekspresyonizm'i savaş çarkının bir parçası olmakla suçlamış ve Sembolizm, Fütürizm ve Kübizm'e karşı çıkmıştır. Farklı şehirlerde farklı yaklaşımlar gösteren Dada Hareketi anarşik ve taşkın gösterilerini Moskova, New York, Köln ve Berlin'de yaygınlaştırarak, fotomontaj ve kolaj tekniğini kullanmaya başlamıştır (Özayten, 1992). Dada'nın amacı hiçbir zaman sanatsal görüntüler yaratmak olmamıştır. Kalıcı olmayan nitelikteki işlerini, görüşlerini yaymak amacıyla yapan Dada pek çok türün sanata katılmasını sağlamış; düşünce ve eylemin dahil olmasıyla sanat, tek bir etkinliğin alanı olmaktan çıkmıştır. Dada, sanat kavramlarının kapsamını genişletmekle beraber, bilinen değerlere kuşkuyla bakma yolunu da açmıştır. Sanat yüksek sınıf hegemonyasından çıkıp sokağa düşerek, kurulu düzene bir karşı çıkma yolu olmuştur. Sanatın bilinen/yerleşik değerlerinin bu şekilde sorgulanması, sanatsal özgürlük sağlamıştır (Ades, 2003).

2. 2. Sanatta Ready-Made (Hazır Yapım) Malzeme Kullanımı

'Ready-made' bir dönemi temsil eden bir kavramdır. Sanat tarihinde bir kırılma noktasıdır çünkü artık sanat yapıtı olarak hazır nesne kullanılabilir. Sanatta readymade kullanıldıktan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu estetik zevkle yönlendirilemeyen bir kullanımdır; iyi ve kötü zevkin yokoluşu. Readymade'in estetik değer taşınamaması, onun sanat ortamında değerlendirilme biçimini farklı kılmıştır.

'Ready-made'i ilk kez Marcel Duchamp kullanır. Sanatın duyumsal bir olgu olmaktan çok beyinsel bir olgu olduğu fikrinden hareketle, 1910'dan sonra Kübist etkili resimler yapan Duchamp, 1913'de boya resminin anlatımcı biçimlerini bırakır. 1911'de yaptığı ilüstrasyonlarında mekanik bir dil kullanan Duchamp, 'Kahve Değirmeni' isimli resimde, figüratif bir kahve değirmeni yapmak yerine, değirmenin mekanizmasını yapmıştır. Duchamp, 1915'te figürleri dekompoze etme isteğini aşarak, resmi aklın hizmetine verdiğini açıklar ve düşünsel bir altyapı oluşturmaya odaklanır. Bir başyapıt olan 'Bekarlara Sunulmuş Gelin', çok katmanlı bir anlama sahiptir. Marcel Duchamp 1913' de, 'Bisiklet Tekerliği' isimli işinde gerçek bir tekerlek kullanır. Daha sonra, 1914'te piyasadan aldığı bir şişe kurutucusunu kendine mal eder. Aynı yıl, kış manzaralı bir kartpostala kırmızı ve sarı noktalar ekledikten sonra bu işe 'Eczane' adını verir ve bu işlerini açıklamak için ready-made sözcüğünü kullanır. Duchamp, ütü tahtası yerine Rembrandt'ın röprodüksiyonunu kullandığı çalışmasında, sanat ve ready-made arasındaki uyumsuzluğu, karşılıklı/ iki yanlı ready-made yaratarak ortaya koymaya çalışmıştır. 1917' de Bağımsızlar Sergisi' ne R. H. Mutt takma adıyla gönderdiği 'Pissior' (Pisuar) isimli çalışması hazır-yapım malzemenin en uç noktada kullanımıdır. Bu işler resim, heykel ya da müzik değildir; sadece sanattır. Bütün yapay mekanizmaların, sözcüklerin ve kişiye bağlı olmayan kuralların elenmesidir. Bu durum, seyirciyi sanatın ne olduğunu kendine sormak zorunda bırakmıştır. Duchamp'a göre Bay Mutt'un pisuarı kendisinin yapıp yapmadığı önemli değildir, önemli olan pisuarı seçenin kendisi olmasıdır. Pisuarın gündelik hayatta taşıdığı anlam, sergi mekanında seğılendiğinde kazandığı yeni bakış açısı tarafından silinir; çünkü Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce

yaratmıştır (Duchamp, 1917: 252). Duchamp, modern sanatı ‘specific’(özel) ve ‘general’(genel) modern sanat olarak ikiye ayırır ve ondan sonra gelen bazı kavramsal sanatçılara göre resim, heykel gibi sanatın belirli kategorilerini sorgulamak yerine genel olarak sanatın doğası sorgulanmalıdır; çünkü, ‘sanat’ kelimesi geneldir ve sanatı anlamak için sanatın doğasını sorgulamak bir stratejidir. Bu yaklaşım sanat dilinde de önemli değişikliklere yol açar. Sanat önce görsel olanın dile çevrilmesi şeklinde algılanırken, daha sonra sanatın, mantığı harekete geçirdiği kabul edilmiştir. Duchamp alışılmış pragmatik, yapısal ve mantıksal paradigmalardan uzaklaşarak ‘ennunciation’(beyanat) kavramını ortaya çıkarmıştır. İşaret, cümle ya da deyim olarak değil, ‘beyan etme’ olarak uygulandığında ‘this is = here is’; bir nesnenin sanat olarak seçilmesi ve sunulması noktasına varılır. Beyan yoluyla işaretlenen herhangi bir nesne, ready-made sanat olmayabilir. Ready-made’in süreçleri, koşulları ve aşamaları Duchamp tarafından belirlenmiş ve onun yaşamının sonunda tüm çehresiyle açıklık kazanmıştır (Duve, 1994).

2. 3. Nesne Sanatı (Object Art): Kolaj, Asemblaj

Nesne kullanımının ilk basamağı kolaj’ dır. Kolaj, Kübist sanatçıların kolaj kullanmaları ile başlar. Picasso, kağıt üzerine gazete parçalarını yapıştırarak ilk kolajını yapmıştır. Kübistler’ e göre resimde yanılsama unsurunun yıkılması için dış dünyanın gereçlerinin yardımı gereklidir; tek amaç yanılsamanın yerine gerçeği koymaktır. Bu görüntüler hem kendi gerçekleri hem de resim için kuvvetlendirilmiş imgeler oluşturur. Asemblaj ve performansların temelinde kolaj vardır; çünkü, çağın insanı gerçek mekanla, gerçek nesnelerle ve yaşanan çevreyle birlikte olmak istemektedir (Kaprow, 1966: 717). Geleneksel estetik anlayışlara karşı çıkarken geleneksel dünya görüşünün tüm kavramlarına da karşı çıkış anlamına gelen kolaj kullanımı, yeni malzemeleri ve teknikleri sanatın kullanım alanına sokan DADA ile uç noktalara ulaşmıştır. Kurt Schwitters, sokaktan bulunmuş ve etiket, pul, otobüs bileti, ambalaj kağıtları, para, kesilmiş şeffaf kağıtlar gibi, modern sanatta ilk kez görülen çok tuhaf malzemeleri kullanarak kolaj yapmıştır (Boynudelik, 1996).

Kolajı bir adım öteye götüren Asemblaj Sanatı'dır. 1954'te Jean Dubuffet, sıkıştırılmış kağıt ve tahta parçaları kullanarak oluşturduğu işlerine 'assemblaj' adını vermiştir. Asemblaj, iki boyutlu sanat eserine, bulunmuş nesneler ya da günlük kullanım eşyaları gibi üç boyutlu malzemeler eklenerek yapılmıştır. Sonraki yıllarda bu terim, birbirine benzer nesnelerin, içinde yer aldığı kutu ya da çanta düzenlemeleri için kullanılmıştır. Asemblaj, Rauschenberg ve Schwitters'in kolajlarının genişletilmesi ve Marcel Duchamp'ın hazır yapımlarının çeşitlenmesi anlamına gelerek bu iki kutup arasında yer almaya başlamıştır (Boynudelik, 1996).

2. 3. 1. Sürrealist Nesne

Sanatta nesne kullanımının yerleşmesinde Sürrealizm'in de katkısı vardır. Sürrealistler'in nesne kullanımında, sanat olgusuna bakışlarında paralellik olan DADA ve Duchamp'ın etkisi açıkça görülür. Her ikisinin de amacı, izleyiciyi anlamsızlık içinde anlam aramaya yöneltmek, onun da yaratıcı katılımını sağlamak ve modernliğin, ebedi ilkeleri ortadan kaldırma utkusu paralelinde, mantığın egemenliğini azaltarak, düşünceyi özgürleştirmektir. Sürrealistler gerçek hayattan alınmış gerçek imgeleri, gerçeküstü anlatımla kullanarak gerçeklikle bağ kurmaya çalışmışlardır. Bu, akılcı düzenin boyunduruğundan kurtulmanın bir yolu olarak benimsenmiştir. Sürrealistler, nesneyi Duchamp'tan farklı olarak, düşünceye araç olmak için kullanmamışlar; Duchamp'ın kaçındığı şekilde nesneyi öne çıkarmışlar ve doğrudan kendi özellikleri ve yaratacağı şaşırtıcı sonuçlar için kullanmışlardır (Özayten, 1992).

2. 3. 2. Pop Sanat' ta Nesne Kullanımı

Pop Sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamında egemen olan Soyut Dışavurumcu sanatçıların, varoluşçu bir felsefeyi benimseyerek, kullandıkları malzemelerle, özel fırça vuruşlarıyla, inandıkları düşünceyi ve kendilerini kanıtlamalarına, bunun sonucunda kendi özel dünyalarına dalarak, dış dünya ile olan ilişkilerini koparmalarına karşı bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. Resimsel olmayan bu tavır, 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olmuş ve bu dönemin sanatında belirleyici rol oynamıştır. Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteği ile yola çıkan bu sanatçılar, ifade aracı olarak, kitle iletişimde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmışlardır. Pop

sanatçılar Marcel Duchamp'ın yapıtlarından ve düşüncelerinden etkilenmişlerdir. İngiltereli pop sanatçısı Allen Jones, erotik konulu resimlerinde, stilize edilmiş ve kişilikten arındırılmış görüntüleri, soğuk bir simgesellikle anlatmıştır. Bu imgeler, bazı dergi ve reklamlardaki imgeleri akla getirmektedir (Germaner, 1996: 9-15). Pop Sanat'ın çıkış noktası, kimsenin alıp evine asmayacağı türden kötü resimler yapmaktır. Bunlar toplumsal olgulara, olaylara ironik bakışın bir dışavurumu olarak, 'güzel' olmaktan çok 'bir şeyler söyleme' iddiasıyla yapılmış resimlerdir. Bu sanatçıların amacı toplumun 'kitsch', rafine olmayan ve popüler kültüre ait olan tarafını anlatmaktır. Böyle bir amacın takipçisi olan sanatçılar, kişilerin alıp evlerine asacağı türden güzel resim, heykel üretmek iddiasında olmamışlardır. Pop Sanat, temelinde soyut dışavurumculuğa, soyut dışavurumculuğun öznel(subjective) yönüne bir karşı çıkış niteliğinde 1960'lı yıllarda ağırlıklı olarak ABD'de ortaya çıkmıştır. Soyut dışavurumculukta asıl malzeme sanatçının kendi duygu, düşünce ve düşleridir; pop sanat ise toplumsal olana bakma iddiasında olduğundan, pop sanat üreten sanatçı toplumsal olgulardan yola çıkmaktadır. Pierre Restanty, Pop Art teriminin "modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan, doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış, çağdaş gerçeklik alanının tümünü kucakladığını" söyler (Batur, 1998: 347).

Claes Oldenburg, dev boyutta büyütülmüş yiyecek maddeleri gibi günlük sıradan nesneleri, tüketim piyasasında ortaya mal olarak sürülen her türlü metayı ve popüler olan ya da mitleşen her olguyu kullanarak, nesneyi anıt düzeyine yükseltmiştir. Bu popüler nesneler biçimlerinden dolayı değil, tüketim toplumunun dikkatini çekmek için seçilmiş ve oldukça yapay bir tarzda sunulmuştur. Kitlelerin ilgisini çekmenin yollarını bilen Pop Sanat, tüm kitle iletişim araçlarını kullanarak ve tüketicinin tepkisini sürekli sınayarak, medya dünyasına dikkat çekmeye çalışmış; böylece sanatın izleyiciye ulaşabilme potansiyelini arttırmıştır. Pop Sanat'da, bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve nesneleri, hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeden tekrar üretilmiştir (Lucie-Smith, 2003: 72).

Andy Warhol'un 1962-63 yıllarında yaptığı, Campell marka çorba kutuları ve Marilyn Monroe serileri, o yılların Amerikan halk kültürünün en belirgin simgelerinden oluşur. Gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan konulara yönelen Warhol, imgenin

büyük ve kutsal bir anlama sahip olduğu bir toplumda, imgeleri seri reprodüksiyonlar halinde sanata dahil etmiştir (Germaner, 1996: 15-16).

Pop-art, ilk zamanlar, 'yüksek sanat'a ve kurumlarına karşı avant-gardeist bir saldırı olarak karşılanır. Andy Warhol'un reklam imgelerine yer verdiği çalışmaları, kapitalizme bir yergi ve tüketim kültürünün eleştirisi olarak görülür; ancak bu işlerdeki sürekli tekrarlar, eleştirmek için ele aldığı konuları estetize etmektedir. Jean Boudrillard'a göre sanatın, gündelik hayat içinde çözülmesi sonucunda herşey estetikleşmiş; güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek imkansız hale gelmiştir. Bu bir değer salgını veya metastazıdır. Warhol'un 'Campell Çorbası' isimli işi, ikonlar gibi, güzel ve çirkin, gerçek ve gerçekdışı arasında bir ayırım yapmadan, izleyeni, o imgenin varlığını sorgulamadan sanata inanmaya çağırır. Bu nedenle, günün sanatı, bir dizi ritüel olarak kabul edilebilir. Warhol'da bunu doğrular ve sanatının kişiliksiz ve kaba nesnelerin, alınıp satılan herşeyin yansıtılması olduğunu belirtir (Artun, 2003: 25-26). Bunun yanında, Arthur Danto sanatın ölmediğini; anlatıların öldüğünü belirterek, pop sanatın, sadece sıradan olanın kutsanması olmadığını belirtir. Pop sanat aynı zamanda estetiğin, sanatın tanımlayıcı bir özelliği olmadığını kanıtlar. Artık uyulması gereken bir sanat modeli kalmadığına göre, bir şeker de; bir sanat eseri olarak sunuluyorsa, sanattır. Bir sanat yapıtı olarak şekerin, özel bir güzellik taşıması gerekmez; sadece sanat yapıtı olarak üretilmesi gerekir. Sanat yapıtı olması, yenilebilir olmasını engellemediğine göre, onu yemeniz de mümkündür (Danto, 1997: 185).

20.yy sanatından çok genel hatlarıyla bahsedildikten sonra, dünyada yaşanan politik ve kültürel devinimlerin bazı toplumlarda açılımlar yaratabildiği; sanat ortamında, sanatçının çevresiyle etkileşim ve diyalog içinde olduğu, kendini anlatabildiği, ortak sesler oluşturabildiği, eleştiri ve yorumun üretildiği söylenebilir. Aynı dönemde Türkiye'deki sanata bakıldığında, önemli boşlukların olduğu görülür. Bir yanda siyasi ve ekonomik problemler içinde boğulmuş bir toplum, diğer yanda sanatsal üretimde bulunmaya ve fikir üretmeye çalışan bir grup sanatçı karşılığından bahsedilebilir. Böyle bir ortamda Gülsün Karamustafa, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980' den itibaren düzenlenen 'Günümüz Sanatçıları Sergi' lerini çok önemsemiş ve başlangıcından itibaren bu sergilere katılmıştır. Karamustafa, bu

sergilerin desteklenmesi gerektiğini belirtir; çünkü o dönemde, piyasa ve koleksiyoncular sadece resim üzerine yoğunlaşmışlardır:

“O yıllarda değişik bir bağlamda yapmaya, önermeye çalıştığım işle bir takım çevreleri ikna etmek ve onları, yaptığım işin doğruluğuna inandırmak çok zordu; çünkü, o sıralarda kesinlikle kavramsal sanatın ya da performans sanatının varolduğu biliniyordu ama bunların kabullenilip kabullenilmemesi gerektiği konusunda bir tartışma vardı. ...Akademide ‘pentür’ anlamında resim yapılıyordu ve soyut geçerliydi. Bu kurallara uymazsan yok oluyordun”(Özer, 1988).

Piyasa koşullarında resmin benimsenmesi konusunda, John Berger’ in sanat eseri-mülkiyet ilişkisi konusundaki görüşlerinin altı çizilmelidir. Sanatseverlik kavramını sanat eserine sahip olma arzusu ve gücü olarak değerlendiren Berger, sanat eserinin ‘sanatsever’in mülkiyetindeki bir nesneye dönüşmesi olarak özetlenebilecek bir tavrın, yağlı boya resim geleneği döneminde ayyuka çıktığını belirtir. Berger her dönemde yönetici sınıfın ülküsel çıkarlarına hizmet eden sanatın, 1500-1900 olarak tanımlanabilecek yağlı boya resim döneminde Avrupa’da, kapitalin yeni gücüne dayanan yönetici sınıflar dizisine hizmet etmiş olduğunu hatırlatır. Berger’in altını çizmek istediği sanat eseri-mülkiyet ilişkisidir (Berger, 1986: 109). Aynı dönemde ivme kazanan enstalasyon, ‘sanat’ın resmin ötesinde alanlara yayıldığını vurgulamaktadır.

3. 1980 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ SANATIN DURUMU

Genel olarak 20. yy. bir 'farkında olma' dönemidir. Bireyin seçimlerinin, savunduğu değerlerin farkında olduğu ve onları eleştirebildiği bu dönemde, özellikle sanatın tanımı olgusu ve sanatçı olmak sorgulanmıştır. Sanatın her cephesini, tanımını, özünü, anlamını, kurumlarını, izleyicisini, yapıcısını kökünden sarsan Duchamp'la birlikte başlayan dönemin etkileri sanatın her alanına dalga dalga yayılmıştır. Sanat alanında 60'lı yıllarda oluşabilen farklı ve muhalif hareketler, 80'li yıllarda katılımın artmasıyla anlaşılmaya başlar. Marcel Duchamp'ın ready-made (hazır yapım) nesne kullanımı ve kavramsal sanatın etkileri dalga dalga yayılarak 1950'lerden itibaren Batı'da özellikle Amerika'da hız kazanırken 1980'li yıllarda Türkiye'yi de sınırlı bir şekilde etkisi altına alır. Bu dönemde dünyanın hemen hemen her yerinde yaşanan politik ve kültürel kararsızlıklar, batılı toplumlarda kendi açılımlarını yaratabilmiş; 60'ların modernizminin yerini geçmişle bağlarını koparmadan şimdiyi yücelten ve çoğulculuğa vurgu yapan postmodernizm almıştır. Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Pop Sanat (Pop Art), Minimal Sanat (Minimal Art), Nesne Sanatı (Object Art), Süreç Sanatı (Process Art) vb. akımların dünya ile eşzamanlı yaşanmadığı Türkiye'de modern ve postmodern sanat pratikleri birarada yaşanmıştır. Sanatı geleneksel anlayışın hegemonyasından çıkarmaya çalışan bazı sanatçılar, çeşitli şekillerde sanatsal üretimde bulunmaya çalışmışlardır. 80'ler, askeri darbeler ve devlet denetimlerine karşı birbirinden farklı hareketlerin gündemde olduğu bir dönemdir. Baskın fikirlerin kolaylıkla sindirilebildiği bir sanat ortamında, sivil oluşumların dahi ortaya çıkması çok önemli bir adımdır. Sanat, özel girişimler sayesinde akademinin tekelinden ve hegemonyasından kurtulma imkanı bulmuş; daha 'özgür' hale gelebilmiştir. Ayrıca, iletişim imkanlarının gelişmesi ve Türkiye'nin tüketim ekonomisine açılması, dünyada olup biten değişimleri izleme olanağı yaratmıştır.

20.yy Türkiye Sanatı Cumhuriyet rejimi ile başlayarak ele alınmalıdır. Toplumsal bilinçlenme, Cumhuriyet ideolojisinin öncelikleri doğrultusunda gerçekleştirildiğinden,

belli konulara öncelik verilmiş ve araç olarak resim ve heykel kullanılmıştır. Bu noktada Cumhuriyet ideolojisini savunma görevini üstlenen Türkiyeli bazı aydınların tavırları sorgulanabilir. Batılı anlamda bir toplum yaratmak amacıyla, devlet ideolojisinin baskın olduğu kurumlarda öğrenim gören sanatçılar, aldıkları devlet burslarıyla öğrenimlerine Batı'da devam etmişlerdir. Bazı ressamalar devletin düzenlediği yurt gezilerine katılarak, Cumhuriyet devrimlerini öven resimler yapmış ve bazı yazarlar devrimleri öven yazılar yazmışlardır. Cumhuriyet ideolojisinin idealleri doğrultusunda 'homojen' bir kimlik yaratılmaya çalışılmıştır.

Evrensel boyutta bilinçlenme konusundaki aksaklıklar, kültür, sanat, iletişim, politika, eğitim gibi alanlarda belirgin şekilde görülmüştür. Böyle bir süreçte Türkiye'de, iletişim olanaklarının sınırlılığı da düşünüldüğünde, taklitçi, içine kapalı, birbirinden kopuk ve tek bir doğruya inanan bir sanat anlayışıyla karşılaşılır. Paris'e, ressam ve eleştirmen André Lhote atölyesinde eğitim görmeye giden Türkiyeli sanatçılar, öğrendikleri yeni yöntem ve teknikleri Türkiye'de uygulamışlardır. Lhote, 1930-50 arasında yazdığı, konuyu ve anlatımı ikinci plana iterek yalnızca renk, değer, hacim, yapı, kompozisyon üzerinde duran yazılarını Türkiye'ye göndermiştir. Bu ilkeler doğrultusunda, Türkiye sanatı 1950'lerde konuyu bütünüyle yok ederek, Soyut Sanat'a yönelmiştir. Modernleşme isteğinin bir yansıması olarak bu akımın Türkiye'de benimsenmesinde, dönemin siyasi ortamının Batı'ya açılmaya başlaması da önemli rol oynamıştır. 20.yy'ın başından itibaren süren resim ve heykel üretimi, modern kavramlar ve üsluplar içermiştir. Soyut Sanat 1950-70 arası güçlü bir şekilde sürdürülmüş ve Akademik-Modern Sanat karşıtlığı üzerinden gelişen tartışmaların yerini Figüratif- Soyut Sanat karşıtlığı almıştır (Atakan, 1995: 151).

Güçlü bir siyasal bilinçlenmenin gerçekleştiği 60'lı yıllarda, plastik sanatlarda kimlik ve köken arayışları olmuştur. Bazı sanatçılar Batı sanatı geleneğinden tamamen kopmadan, Anadolu'nun folklorundan esinlenmişler ve bu kaynakları tuval üzerinde göstermişlerdir. 1968 sonrası soyut biçimlendirmelerin yerini, figürü gerçek anlatım aracı olarak kullanan bir anlayış almıştır. 1960-80 arası, toplumsal ve siyasal bunalımların yaşandığı bir dönemdir ve akademik sanat ile toplumun çok yakın olduğu söylenemez. Sanatçılar bu dönemde konu seçiminde duyarlı davranmışlar; düş ve fantezi öğelerini değerlendirmişlerdir. Gerçek üstü ve bilinçdışına yönelen sanatçıların imgeci

yaklaşımları gelişmiş ve kendilerini sanat ortamlarında kabul ettirmeye başlamışlardır. Siyasal alandaki etkinlikler, 70'li yılların sonuna kadar toplumsal eleştiri içerikli resim ve heykeller yapılmasına yol açmıştır. Cihat Burak, Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok, Alaaddin Aksoy, Gürkan Coşkun, Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçılar tarihsel imgeleri yerinde ve doğru kullanmaya yönelik çalışmalarının yanı sıra eleştirel ve evrensel gerçekleri tartışan figüratif çalışmalar yapmışlardır (Germaner, 1987: 19).

Türkiye'deki sanatçıların Avrupa ve Amerika'daki sanatlara ilgi duymaları 1975'lerde başlamıştır. Bu dönemde yeni malzemeler, yeni boyutlar ve yeni akımlar etkili olmaya başlar, ki bu dönemlerde kent yaşamını ve değişen çevreyi yeni bir bakışla yorumlayan sanatçılar Pop-Art, Yeni Gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni İfadeci eğilimleri benimsemişlerdir. Nur Koçak, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Adem Genç, Şenol Yorozlu, Yusuf Taktak gibi sanatçılar tuval resminin dışına yönelerek, çeşitli teknikleri kullanmış ve eleştiriye sanata yansıtmaya çalışmışlardır. Ayrıca 1975-80 yıllarında resim heykel sanatlarında politik konulu çalışmalar yapılmış ancak fazla slogansı bulunduğu için sürdürülmemiştir. 1980'lerden itibaren Fatma Tülin Öztürk, Şenol Yorozlu, İbrahim Örs, Hale Arpacıoğlu, Filiz Başaran, Kadri Özayten, Gülsün Karamustafa gibi sanatçılar, plastik sanatlar alanında bireyi ön plana çıkararak, yaşamla daha içiçe ilişkiler kurmaya yönelmişlerdir (Germaner, 1987: 18).

Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat Batı'da 1960-70 arasında gelişmişken, Türkiye'de 1965-80 arası dönemde yani Batı'da Post-Kavramsal sürecin yaşandığı dönemde etkili olmuştur. Tam olarak anlaşılabilmesi ise daha sonraki yıllarda gerçekleşebilmiştir. Postmodernizmin ve kavramsal sonrası sanat yaklaşımının, geniş ve özgür çalışma alanı ile sanatçılara sonsuz olanaklar sağladığı belirtilebilir. Dünyanın her yerinde sanatçılar, ilgi alanı geniş, iletişim olanakları güçlü ve yorum gücü yüksek yapıtlar üretmeye başlamışlardır. İletişim imkanlarının artmasıyla beraber hareket etmeye başlayan sanatçılar evrensel sanat ile aynı paralelde üretimde bulunmaya başlamışlardır. Ayrıca kavramsal sonrası sanatın eklektik yapısı, gelenekle bağlar kurulmasını ve herşeyin birarada kullanılmasını sağladığından, sanatçıların çalışmalarında kendi kültürleri de etkili olmuştur (Özayten, 1992: 83-85).

1970'li yıllarda, farklı yaklaşımlara sahip, çok sayıda galeri açılmıştır. 1976 yılında kurulan Maçka Sanat Galerisi, çağdaş plastik sanatlar alanında Türkiye'nin özgün

sanatçıları ile çizgisini oluşturmaya çalışırken 1975'te kurulan Galerî Baraz Türk resminde önemli yeri olan, sanat yönü ağır basan sanatçıların ve gelecek vaadeden genç yeteneklerin eserlerine yer vermiştir. Bu yıllarda bankalara ait galerilerin sayıları da, gelişen piyasa koşullarına paralel olarak artmıştır. Gene bu yıllarda galerilerin dışında, belli bir sürekliliği olan sergiler düzenlenmeye başlamış ve çağdaş sanatın yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1977'den itibaren Mimar Sinan Üniversitesi'nin iki yılda bir gerçekleştirdiği 'Yeni Eğilimler' sergisi Kavramsal Sanat, Minimal Sanat ve Obje Sanatı örneklerini içeriyordu. Bu sergilerle, geleneksel resim ve heykele karşı çıkış eğilimleri 1980'ler boyunca hız kazanmıştır. Ancak, resim ve heykele karşı çıkış Avrupa' da avant-garde akımlardan çıkmasına rağmen, Türkiye'de bu karşı çıkışın akademi içinde gerçekleştiği vurgulanmalıdır. Benzer eğilimler 1980'den itibaren Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzeleri tarafından düzenlenen 'Günümüz Sanatçıları Sergileri'nde ve tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergilerinde de görülür. 1987'de ilki düzenlenen 'I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi/ İstanbul Bienali' , Türk Sanatı'nı sorgulayan, 80'ler ve 90'ların sanatını kapsamlı bir şekilde yansıtan sergilerdir. Bu sergiler, resim-heykel dışı tekniklerin sergilenmesine yardımcı olmuş, toplumun yeni sanat hareketleri konusunda bilgilendirilmesine ve yerleşik beğeni sistemlerinin yenilenmesine olanak sağlamıştır. Pierre Bourdieu'nun "...Bir yapının dönüşümü, beğenin de dönüşmesine, yerinden edilmesine yol açar" görüşü bu durumu destekler (Bourdieu, 1979: 1021).

Sanat, özel girişimler sayesinde akademinin/Akademizm'in tekelinden ve hegemonyasından kurtulma imkanı bulmuş, daha 'özgür' hale gelebilmiştir. Ayrıca iletişim imkanlarının gelişmesi ve Türkiye' nin tüketim ekonomisine açılması, dünyada olup biten değişimleri izleme olanağı yaratmıştır. Dünya sanatında, bilinen değerleri kökünden sarsan ve yerle bir eden gelişmelerin yaşandığı yıllarda, Türkiye'de sanatın oldukça dar bir alanda varolduğu ve arayış halinde olmanın etkisiyle son derece farklı hareketlerin gündemde olduğu görülür. Toplumcu Gerçekçiler Neşet Günel, Neşe Erdok, Özdemir Altan, Devrim Erbil figür kullanırken, aynı dönemde Adnan Çoker soyutlama; Nur Koçak ve Mahmut Cuda hiperrealist tarzda resim yaparlar. Alman Dışavurumcuları'na yakın olan Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Komet ve Utku Varlık gibi sanatçılar gündemdedir. Balkan Naci İslimyeli ise bambaşka bir kolda, yerel

bir dille Sürrealist tarzda resim yapmaktadır. Pop Sanat alanında önemli bazı isimler sayılabilir. Altan Gürman 1960'lı yılların ortasından başlamak üzere pop kaynaklı işler yapmıştır. Bu dönemde Türkiye'de ekspresyonist ve soyut akımların egemendir. Gürman ise Paris'te kaldığı yıllarda (1963-66) Yeni Gerçekçilik ve Pop Art'ı tanımış ve on yıl süren öğretim döneminde Dada, Sürrealizm ve Duchamp'ın anlaşılmasına çabalamaştır. 1970'lerde İbrahim Örs, yurtdışı kaynaklı bir takım kavramlardan beslenmiş olan bir sanatçıdır ama malzemesi yine Türkiye toplumdur. İpek Aksüğür Duben'in 1982 tarihli 'Şerife' sergisi 80'li yılların pop kaynaklı işleri arasında sayılabilir. Daha sonraki dönemler için, yerel malzemeyi kullanmış olması dolayısıyla Gülsün Karamustafa sayılabilir. Bu kadar çeşitli yaklaşımların aynı zamanda yaşanması, Türkiye'deki sanat anlayışının çoğulculuğunu sergiler.

Türkiye sanatı için geçerli diğer bir durum, Batı kaynaklı çağdaş kavram ve yaklaşımların yerel malzemeye, kültüre özgü birtakım olgularla birleşmesi olarak özetlenebilecek bir sentez durumudur. İpek Aksüğür Duben 'Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri' isimli yazısında Türk sanatındaki bu eklektik yapıya dikkat çeker:

'.... Çağdaş Türk sanatı doğal olarak eklektik olacaktır. Yeni araştırmalar her kanaldan gelebilir. Nitekim halk kültürü kökenli çıkışlardan minyatürün modern görüntülere uygulanışına, kırsal imgelerin geometrik uygulamalarından salt geometrik araştırmalara, pop sanattan esinlenmiş toplumcu araştırmalardan kavramsal sanata kadar farklı çalışmalara tanık olmaktayız. Kaçınılmaz olarak 'Yeni Eğilimler' bu gerçeği yansıtacaktır. Doğu'dan ve Batı'dan etkilenmiş olduğu halde ikisinden de farklı, kendine özgü biçimleri olan bir sentez oluşmaktadır. Sanatçı ve eleştirmen olarak hedefimiz bu bileşimi tanımlayan, betimleyen kavramlar, biçimler, semboller ve düzenlemeler üretmektir. Sanatçıdan 'Doğu' ve 'Batı' kökenli kavram ve biçimleri yerli dinamiklere uyguladığı zaman doğabilecek zorlamayı içerik ve biçim bütünlüğüne saygılı olarak özgün yaratıcılığa dönüştürmesi ve yeni biçim, kavram ve düzenlemelerin oluşumuna olanak tanıyan bir açıklığa ve araştırmacılığa girmesi beklenebilir' (Duben, 1981: 33).

1970' lerde Şükrü Aysan, Sanat Tanımı Topluluğu (STT)'nu kurarak, Türkiye'de ilk kez Kavramsal Sanat tartışmalarını başlatmıştır. Aysan, Akademinin dogmatik ve biçimci eğitim düzenine bir seçenek getirmeye ve sanata tek yönlü, katı bakış açısını değiştirmeye çalışmıştır. STT üyeleri sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulamıştır. İngiliz-Amerikan Sanat ve Dil grubuyla pek çok ortak yönü olan bu grup, Duchamp'ı örnek almış, Sol LeWitt'in yazılarından yararlanarak öğretici tartışmalar yapmış ve böylece uygulamayla kuramın örtüşmesini sağlamışlardır. Bu sanatçıların her konuda farklı bir

seçenek arayışları, galeri ve müzeler yerine, kendi tanımlayıcı malzeme ve yayınlarını kullanmalarında da açıklıkla görülür. 1982’de yayınladıkları metin, dönemin dışavurumcu anlatımsal resim anlayışının egemenliğine bir tepki olarak alınabilir. STT düzenlediği sergilerde, sanatla ilgili metinleri yazı, dil ve fotoğrafik imgelerle birlikte kullanmış; böylece nesnelere yalnızca bakan izleyiciyi geleneksel işlevinden yani nesnelere yalnızca bakmaktan uzaklaştırarak, tanımlarla göstergeler arasında ilişki kurmaya yönelmiştir. Böylece seyircinin yapıta nasıl yaklaşması gerektiği konusunda yönlendirici olmuştur (Atakan, 1995: 163-165). Türkiye’ de sözü edilen gelişmelerin yaşandığı bu dönemde, dogmatik ve biçime bağlı bir sistemde, sanat dilinin değişmesi kolay olamamıştır. Bu gelişmeleri eleştiren yazılar, kavram kargaşası olduğundan, eksik ya da yanlış bilgilenme sonucu Türkiyeli sanatçıların Batı’daki bazı hareketleri yeterince sorgulamadan kabullendiklerinden ve modernizmin yeterince sorgulanmadığından bahsetmişlerdir. Beral Madra’nın ‘ nc  Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’ hakkındaki eleştirilerine bakıldığında bu açıklıkla görülebilir. Madra bu sergilerin deneysel ve güncel olduğunu ancak  nc  nitelikte olmadığını, yeniden yoruma dayandığını belirtmiştir. Ayrıca bazı eleştirmenlerin ağdaş sanat kavramlarını ve akımlarını henüz tanımadıkları, yazılarından anlaşılabilir. Örneğin Can K lahlıoğlu, ‘ nc  Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisinde yer alan çalışmaları çirkin ve kaba bulduğunu belirtmiştir. Bu sergilerde yer alan Adnan oker, buradaki işlerin yerleşik düzenin beğenileri olmadığını, aleyhteki eleştirilerin köhnemiş geleneklerin savunucusu olduğunu söyleyerek eleştirilere karşılık vermiştir. Bu sergilerin ilk   nde, son derece sert ve daha çok serginin ismine yönelik eleştirel yapılmışken; d rd c s nde eleştiriler sergideki işlere yoğunlaşmış, okuyucuyu ve izleyiciyi bilgilendirici yazılar yazılmıştır. İlgi işlere yönelince, ağdaş sanatın kavramları tartışılmaya başlamış ve sanatçılarla yapılan söyleşilerle, sanatçıların çalışmalarını açıklamalarına fırsat verilmiştir (Özayten, 1992: 85-87).

90’lı yıllara gelindiğinde, uluslararası sergilere ve İstanbul Bienali’ne katılım artmıştır. Uluslararası dolaşım imkanları artan sanatçılar, sanatı evrensel boyutlarda daha fazla düşünmeye başlamışlardır. Bazı kişi, kurum ve yayınların çabalarıyla, sanatın evrensel boyutta anlaşılması ve izleyicinin yeni yaklaşımlarla buluşması sağlanmışır. Pierre Bourdieu, sanatçı ve sanat çalışmaları hakkında yeni tanımlamaların ortaya çıkmasında,

iş ile işi izleyen arasında daha farklı bir ilişki kurulmasında sanat dergilerinin, galerilerin, müzelerin etkisinden bahsetmektedir. Bourdieu, sanatçıların, sanatsal yaklaşımın bağlı olduğu farklı stratejileri keşfetmelerini ise sanatçıların kendi pratiklerini, nesnel pratiklerin içine dahil etmelerine bağlamıştır (Bourdieu, 1979: 1021). Bu noktada Türkiye’de 90 sonrası galeri ve müzelerin durumunu değerlendirmek gerekir. Her dönemde galerilerin, müzelerin, yayınevlerinin ve sanatçıların farklı sanatsal anlayışları olduğundan, 90’lı yıllarda da sanata farklı yaklaşımlar vardır. ‘Geleneksel’ olarak adlandırılabilir sanatçı, yayın, elştirmen ve galerilerilerin yanı sıra güncel sanat sergileri ve güncel sanat yapan sanatçı, küratör ve sanat eleştirmenleriyle düzenledikleri söyleşilerle güncel sanatın anlaşılmasını sağlayan Garanti Platform Güncel Sanatlar Müzesi, Proje 4-L gibi kurumlar ve Art-İst gibi güncel sanatla ilgili yazılara yer veren dergiler, sanata uluslararası bir yaklaşım getirmişlerdir.



4. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Tezin bu bölümünde, önceki açıklamaların ışığında, Türkiye’de resim, heykel gibi ‘geleneksel/bilinen’ yöntemlerin yanında, video, enstalasyon, fotoğraf gibi yöntemleri ve yaşayan nesneleri kullanarak çalışan Gülsün Karamustafa’nın sanatçı kimliğinden, sanat tarihinde 1950 sonrası hareketlerle olan ilişkisi sorgulanarak bahsedilecektir. Batı’da Fluxus, Happening, Kavramsal gibi kurumlara karşı ve kurum dışı sanat etkinliklerinin gündemde olduğu 1950’li yıllar önemli dönüm noktalarından biridir. 1970’li ve 80’li yıllarda Türkiye’de kurum karşıtı sanatsal etkinlikler görülmüştür. Karamustafa bu etkinlikler içinde varolan sanatçılardan biridir.

Gülsün Karamustafa, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atelyesi’nde aldığı klasik resim öğreniminden sonra 1980 yılına kadar resim yaparak klasik ressam kimliğini taşımıştır. Karamustafa, kendini sanatçı olarak tanımlarken ‘ressam’ sözcüğünü kullandığını belirtmiş ve bunu şu şekilde açıklamıştır:

“Akademinin resim bölümünden mezun oldum. Yoğun bir resim eğitimi aldım. Dolayısıyla daha sonraki ifade biçimlerinin de temelinde yatan ressamlıktır diyebiliyorum artık. Bu durum, yani burada bu kadar net bir biçimde bunları söyleyebilme noktasına gelebilmek benim için kolay olmadı. Sanatın durağan olmadığını, ifade olanaklarıyla da tek bir kalıp içinde yürümediğini ve varolmadığını gayet iyi biliyorum. Bugün artık günümüz sanatında kullanılabilen sonsuz ifade biçimleri var. Bu zenginliğin içinde geri dönüp temel mesleğimin ressamlık olduğunu söylemenin ya da yadsımanın hiç bir anlamı yok. Ben kendimi ifade etmeye resimle başladım. Bir şeyi karıştırmamak gerek. Peinture dediğimiz şey değildi, resimdi bu. Peinture farklı bir şey. Ben peinture yapmadım ama resim yaptım. Daha sonra gayet doğal bir geçişle kendimi üç boyutlu ifade etmeye başladım. ...Bugün resimle olan ilişkimin kendimce daha netleştiğinin ve aydınlandığının farkındayım. Benim sanatımın bütün bunların birikimi olduğunu düşünüyorum.Bizde bu anlatım ve ifade özgürlükleri kesin dönemeçler olarak ele alınıyor. Oysa bu çetin dönemeçlerin bazen çok geçirgen bir biçimde kendi içlerinde hareketleri var. Hiçbirini kesin ve katı kurallarla birbirinden ayırmamak lazım”(Özer, 1998: 88).

70’lerin sonunda ve 80’lerin başında boya ve baskı tekniğiyle, arabesk temalı resimler yapan Karamustafa, İstanbul’daki değişimin yarattığı bozulmayı ve kirlenmeyi çok derinden hissederek göç sırasında ve sonrasında yaşanan deneyimleri önce resimleriyle ve daha sonra değişik nesnelerle yansıtmaya çalışmıştır. Karamustafa, 1982’den

başlayarak değişik malzemelerle ve sunum şekilleriyle ilgilenir. Teknolojinin günlük hayatla içiçe geçmesi sonucunda farklı tekniklerin sanata dahil edilmesinin çağdaş sanatta son derece sıradanlaştığı bir dönemde Karamustafa, sanatında bütün değişiklik ve yeniliklere açık bir tavır sergilediğini şöyle dile getirir: “Değişken hayat şartları, bugüne kadar biçimsel veya kuramsal bir saplantıya kapılmadan üretmemi sağladı. Bütün değişiklik ve yeniliklere, hayatımda olduğu gibi sanatımda da açılmaktan korkmuyorum; yeter ki yenilikler beni bir öncesinden daha maceralı yollara sürüklesin ve ürün vermeye yöneltsin”(Kortun, 1998).

Karamustafa, daima toplumsal bir bakış açısı olduğunu ve bu bakış açısını hiç değiştirmediğini vurgular. Onun bu yaklaşımı, üretimine yansımıştır. Toplumla ilişkilerini canlı tutan sanatçılar salt estetik sorunsalla sınırlanmak istemezler. Bu sanatçılar kitlelerin ve bastırılmış azınlığın sorduğu soruların aynısını sorarlar; yaşamları ve toplumdaki yerleri onların sanatsal üretimlerini önemli ölçüde belirler (Schapiro, 1973: 518). Schapiro’nun belirttiği bu durum, çalışmalarında özellikle göç, kimlik, bellek ve toplumsal aidiyet konularına odaklanan, sadece estetik sorunlarla ilgilenmeyen ve kullandığı malzemenin, toplumsal bakışını yansıtan bir araca dönüştüğünü belirten Karamustafa için de geçerli olduğu, onun şu ifadelerinden anlaşılır:

“Hiç bir şekilde daha farklı bir sanat ürettiğimi düşünmüyorum ama başlangıç pozisyonlarımın değiştiğini düşünüyorum... Resim düzleminden çıkıp, daha çok objelerle farklı bir düzlemi, yani üçüncü bir boyutu ifade etmeye başladım” (Sağır, 2003).

“Yaptığım iş, müthiş bir hayat gözlemciliğine dayanıyor. Gözlemci yanımın hiçbir zaman uykuya dalmadığını, her an diri ve uyanık olduğunu hissediyorum. En beklenmedik anlarda, en beklenmedik bir insanca davranış, bir küçük ayrıntı, üzerinde uzun süre çalışabileceğim bir temayı ortaya çıkarabiliyor. ...İnsan hayatının bir köşesinde yanyana varolabilen bütün unsurların, benim sanatımda da birlikte varolabilmesi mümkün”(Özer, 1988).

4. 1. Gülsün Karamustafa’nın Çalışmaları

Gülsün Karamustafa(1988) 80’lerde postmodern düşüncenin, 1970’lerin katı devrimciliğine kıyasla, ‘öteki’ ne daha hümanist bir yaklaşımı olduğunu altını çizerek, kendisine daha yakın bulduğunu belirtir. Çevresindeki değişimleri ve toplumsal hareketliliği sürekli gözlemleyen Karamustafa, postmodernizmin farklılığı ve çoğulculuğu vurgulamasının etkisiyle, 80’lerde çoğulcu bir yaklaşımla ‘found objects (bulunmuş nesneler)’e yönelir ve ‘enstalasyon(yerleştirme)’a ilgisi artar.

Çeşitli sanat akımlarından etkilenen Karamustafa, sanatlar arasında kurulabilecek iletişimin sanatçılara kazanç sağlayacağına inandığını belirtir:

“Aslında bütün sanat akımları, içinde hayat buldukları dönemle birlikte değerlendirildiğinde, müthiş heyecan veriyor bana. ...Akademi öğrenciliği dönemlerinde Pop Art en etkili yıllarını yaşamaktaydı. Pop Art, abartılmış gerçekliği, tüketim toplumu eleştirisi ve resim sanatında reklam grafiğinin yabancılaştırıcı öğelerini kullanım biçimleri beni çok etkilemişti. Pop Art’a duyduğum yakınlığın bu akımın konusuna, yaklaşım biçimine duyduğum ilgiden kaynaklandığını sanıyorum. Daha sonra Hiperrealistler’i de aynı yaklaşımla sevdim. Ama bunun yanı sıra 13-14.yy Avrupa duvar resimlerine olan sevgim asla azalmadı. Halk Sanatı’nı, Sembolistler’i ve Art Nouveau akımını da sevdim. Kübizm ve Ekspresyonizm’i bu sevgi alanının dışında tutamam”(Özer, 1988).

Karamustafa’nın çalışmaları 1981’den başlayarak, köyden kente göç olgusunu Anadolu insanını figüratif bir dil kullandığı resimlerinden başlayarak ele alınacaktır. Karamustafa’nın yeni teknikler ve sunum şekilleri kullandığı, bugüne kadar olan dönemi kapsayan çalışmaları ele alınırken, değişik malzemelerin biraraya getirilmesiyle oluşturulan hikayeler açıklanacaktır. Sanatçı resim, asemblaj, enstelasyon, fotoğraf ve video tekniklerini kullanmıştır; ancak, birbirini takip eden bu tekniklerin kullanımına göre dönemselsel bir inceleme yapılamaz çünkü yöntemi ve tekniği sorgulayan bir yaklaşım içinde olmayan Karamustafa, hikayeye odaklanarak çalışırken hikayeyi yeniden kurgulayarak anlatır.

Ayrıca, Karamustafa’nın çalışmaları kronolojik sırayla değil, içeriklerine göre biraraya getirilmiştir. Bu şekilde sanatçının temel meselesinin ve sanatsal yaklaşımının belli bir süreklilikte üretimine yansıdığı anlaşılabilir.

4. 1. 1. Gülsün Karamustafa’nın Göç ve Kültürel Melezlenme Konulu Çalışmaları

Karamustafa göç ve göçün yarattığı kültürel melezlenme meselelerini köyden kente göç, ekonomik nedenlerle gerçekleşen ülkelerarası göç ile ilişkilendirmiş; bu meseleleri insan ve mekan arasındaki eklektik yapıyı vurgulayarak, kitsch malzeme kullanarak veya insana odaklı filmler çekerek ele almıştır. Karamustafa bu çalışmalarda hep aynı açıdan ama çok farklı noktalara geçerek, Pop Sanat’ın, Sembolizm’in ve Obje Sanatı’nın sunum şekillerinden yararlanmıştır.

4. 1. 1. 1. Arabesk Olgusunu Konu Alan Çalışmalar (1981-82)

Gülsün Karamustafa'nın 1981'de Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı sergi, geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir. Bu sergide yer alan işleri: 'Dertler Benim, Yarabbi Sen Bilirsin (Şekil 4.1), Saraylar Yaptırdım Döşetmedim ve Bir Kız Bir Çeyiz'dir. Ayrıca 1982'de Ankara Turkuaz Sanat Galerisi'nde sergilediği işleri de benzer özellikler taşır. Bu sergide yer alan çalışmaları: 'Video Seyreden Turunç Köylüler'(Şekil 4.2), Galata'nın Yeni Müslümanları (Şekil 4.3), Panterella (Şekil 4.4), Balkon (Şekil 4.5), İstanbul'lu Kızım, Zaman Benim Ben Zamanın İçinde, İstanbul Palas, Konstantinniye, Bank, Antik Kentte Sabah Alışverişi, Sümüklü Prenses, Pera Birası, Star Wars, Mastika Mastika, Yorganın Olam, Kirpi Çocuk, Saraylar Yaptırdım, Resme Sevdalı Ana, Gemilerde Talim Var, Sevsem Uyanmaz ve dir. Bunlar kağıt üzerine suluboya, serigraf baskı, asamblaj, tekstil kolaj veya çinko baskı kullanılarak yapılmış figüratif resimlerdir. Grafik uygulama ve resim ilişkisi, Karamustafa'nın, üzerinde uzun zaman düşündüğü bir konudur. Sanatçı bu etkileşime yaklaşımını şu sözlerle dile getirir: "Günümüzde resim ve grafik arasındaki farkın nerede başlayıp nerede bittiğini saptayabilmek güçtür. Bu olgunun da sanatlararası kaçınılmaz etkileşimler doğurduğu bir gerçektir" (Özer, 1988). Alaylı ve mecazi anlatımı olan bu resimlerde Anadolu'dan göç etmiş ve İstanbul' un eski mahallelerine yerleşmiş, İstanbul'da yaşayan ama İstanbul'lu olmayan 'öteki' figüratif bir dille anlatılır. İzleyeni bu insanların hikayelerini tebensümlü bir bakışla düşünmeye yönlendiren bu resimler Pop Sanat'ın, toplumsal olgulara ve olaylara ironik bakışın bir dışavurumu olarak 'güzel' olmaktan çok 'bir şeyler söyleme' iddiasıyla yapılmış resimlerine benzer.

Benzer bir yaklaşımla, İpek Aksüğü Duben 'Şerife' (1982) dizisinde, köyden kente göç olgusunu, şehrin sosyal ve ekonomik şartlarına, kültürel yapısına uyum sağlayamamış ve kendine yabancılaşmış alt kültür kadınları açısından ele alır. Kendini bedeniyle temsil etme hakkına sahip olmadığını düşünen bu kadın, saf ve soylu değerlerle kuşatılarak kamusal alandan uzaklaştırılmış Türkiyeli kadının 80'li yıllardaki profilidir. Duben, içi boş elbiselerle kadının toplumsal açıdan içinde bulunduğu duruma gönderme yapar. Burada kadın bedeninin yokluğu, aynı zamanda kadının medyada bir meta gibi sunulmasına yönelik bir eleştiridir. Duben, figür kullanarak yaptığı, 'Adeleli Adam' ve



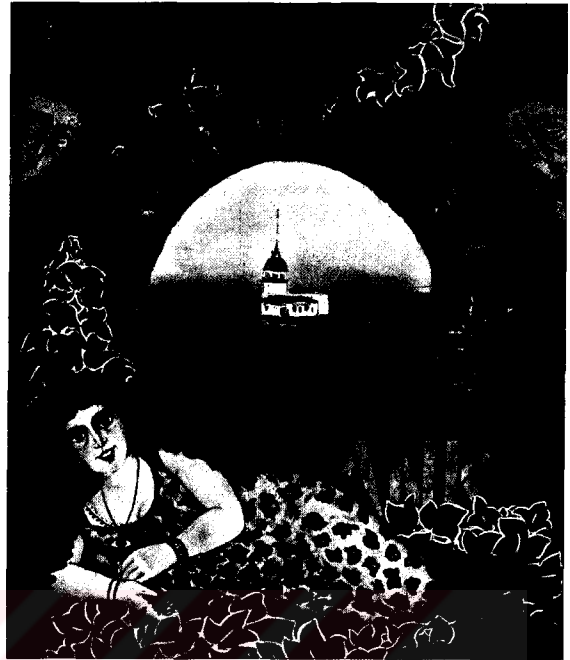
Şekil: 4.1 Yarabbi Sen Bilirsin



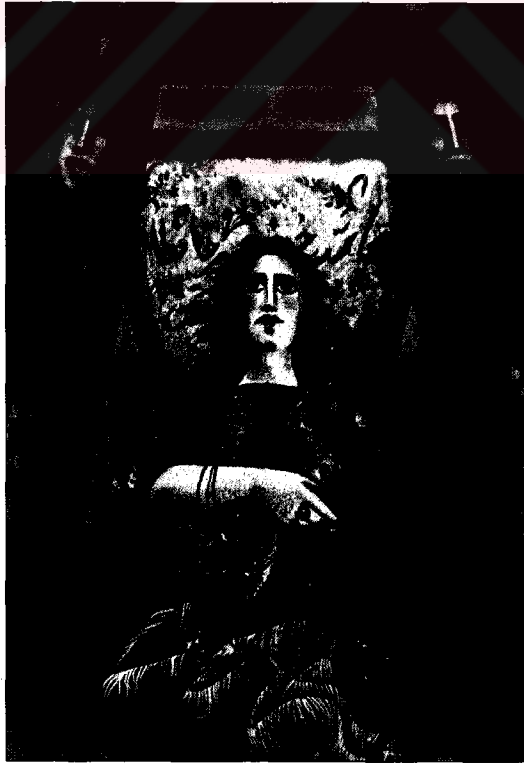
Şekil: 4.2 Video Seyreden Turunç Köylüleri



Şekil 4.3 Galata'nın Yeni Müslümanları



Şekil 4.4 Panterella



Şekil 4.5 Balkon

‘Anonim Yüzler’ isimli, kimlik sorununu erkek cinsiyeti üzerinden sorguladığı çalışmaları da figüratif ağırlıklıdır.

Duben’in içi boş elbiseleri resmettiği durum, figürlerin ifadesizliği ile anlatılırken, Karamustafa’da direk yüzdeki ve bedendeki ifadelerle vurgu yapılarak gösterilmiştir. Karamustafa’nın kullandığı figürlerin fiziksel özellikleri, duruşları ve bakışları, giyim kuşamları ve bulundukları mekanlar dikkat çekicidir; çünkü, burada çelişkilerle ve karşıtlıklarla yaratılmış bir ortam resmedilmiştir. Bu resimlerde şiddetli karşıtlıklar gösterilerek, uyumsuzluğa ve çarpıklığa dikkat çekilmektedir. Karamustafa resim yüzeyinde, amaçları doğrultusunda bu karşıtlıkları kurgulayarak bir ‘durumu’ anlatmaktadır:

“Bir Doğu Anadolu kadını bugün eski Galata’da bir Art Nouveau apartmanının artık çöküntü haline gelmiş bir katında yaşıyorsa, çevresiyle bir sentez oluşturmuyor, tam tersine tarihsel gelişim ve gerçeklerle birlikte bir yanyana gelişin içinde yaşıyordur. Bir bütünlük oluşturmayan bir yanyana geliş”(Özer, 1988).

‘Balkon’ isimli işteki apartman eklektik bir yapıdadır, stili karmaşıktır. O evin içinde Osmanlı bir levha bulunduğundan yüzde yüz eminim çünkü o dönemde, o evlerin içinde bu görülür. Bu bir yanyanalıktır. Ne bu binanın içinde Osmanlı bilgeliği buluşur, ne de bu kadınla bu binanın yapısı buluşur. Bu işlere yoğunlaştığım dönem, İstanbul’un bir anda kalabalıklaştığı ve bu yanyanalıkların patladığı bir dönemdi” (Sağır, 2004).

Bütünlük oluşturmayan bu yanyana geliş Nilgün Özayten şöyle yorumluyor:

“Bu yanyana geliş, hiçbir sentez ya da eleştiri çabası taşımaz ve gerçek yaşamdaki gibi eklektiktir. Karamustafa’da çelişkilerin ve karşıtlıkların birliği, bir yanıyla da diyalektik anlam içerir. Diyalektiğin sanata uygulanması, işlerini katılaşma ve kalıplaşmadan uzaklaştırır, her işi bir sonrası için açılım sağlar, önüne bir çok seçenek yığılır. Onun biçimsel ya da kuramsal bir saplantıya kapılmasını engeller” (Özayten, 1994: 41).

Bu açıklamalardan da anlaşıldığı gibi, iç göçle Anadolu’dan İstanbul’a gelmiş insanların, Galata’da yıpranmış Art Nouveau apartmanlarındaki yaşamlarının anlatıldığı bu resimlerdeki yanyana geliş bir sentez tasasından çok, yanyana gelişten ve bu birlikteliklerin geriliminden ya da uzlaşımından faydalanmak içindir. Karamustafa, zaten gerçek yaşamda bu ayrıntıların bir sentez içinde olmadığını belirtir. Bu durum, gerçekçi olmayan, drinliksiz ve yüzeysel figürlerle resmedilmiştir. Karamustafa, simgesel ve figüratif bir anlatımdan yararlandığı resimlerindeki yaklaşımını şu şekilde dile getirir:

“Uygulama aşamasında teknik olarak fazla gerçekçi davranmaktan kaçınıyorum. Resimlerimde hep yüzeyde kalmaya yönelik derinliksiz figürler böyle bir savunmanın istekle gerçekleştirilmiş biçimleridir. ...70’li yıllar Türkiye sanatı için oldukça zor bir dönemdi. İsyanı bir biçimde belirtmek istiyordum: pentür yapmayıp resim yapmak ve bu resimlerin içinde görmek istediğim, anlamak istediğim dünyayı yerleştirmek. Beni sanat tarihinin sonsuz cezbeden bir figür dünyası var”(Özer, 1988).

20. Yüzyılda resimde Soyut Dışavurumculuk'tan (Abstract Expressionism) Foto Gerçekçilik'e (Photo Realism) kadar yapılan görsel mücadele güç kaybederken bunların arasından sıyrılabilen sadece Yeni Dışavurumculuk (Neo-Expressionism) olmuştur. Achila Bonita'nın 1979'da Flash Art dergisinde yazdığı bir makale ile ismini duyuran Yeni Dışavurumculuk, İtalya'da 'Trans-Avangardizm' olarak anılmıştır. Konu bakımından çoğulculuğa önem veren bu akımın, 1920'li yılların İtalyan resmine, özellikle De Chirico'ya ilgi göstermesi ve tüm resim tarihinin ilgi alanına giren mitoloji ve antikite gibi konularla uğraşması, Almanya'daki Yeni Dışavurumculuk'a göre daha az politik olduğunu gösterir. 1980'lerde kendini gösteren bu akımın temellerinde resim sanatında figürün yeniden ele alınması, canlandırılması yatmaktadır; resim yalnızca bir araç olarak kullanılıp, bu yolla sanatın tanımı yeniden yapılmaya çalışılmıştır. Joseph Beuys 'resim sanat değildir' diyerek 'Köln Hareketi'ni başlatmış ve 'resim yapmayı durdur' sloganıyla gündeme gelmiştir. Buna bir karşı çıkış hareketi olan Yeni Dışavurumculuk akımı ortaya çıkmış ve bu dönemde sanatçılar birbirlerine yanıt olarak resim yapmışlardır. Francis Picabia sanatın zihinsel bir süreç olduğunu vurgulayan bir sanatçıdır. Modern sanatın esteteze tavrıyla yaşamdan kopuk olduğunu söyleyerek, modern resmin tek bir görüntü ya da söylemin tekrarına dayalı seri üretim mantığına karşı çıkan işler yapmıştır. Sanatta sürekli değişkenliği savunan Picabia, bunun sanatsal bir tavır olabileceğini savunmuştur (Özayten, 1992: 16).

4. 1. 1. 2. Duvar Hahları ve Resimler (1985)

1982'den itibaren 'kitsch' malzemeye yönelen Karamustafa, bu malzemeye olan macerasının başlama sürecini şöyle anlatmaktadır:

"80'lerin ortasında benim gözlediğim alanda bir literatür oluşmaya başladı. Çeşitli mizah dergilerinin birbirini izleyen yayınları, Latife Tekin'in 'Sevgili Arsız Ölüm'ü ve Metin Kaçan'ın 'Ağır Roman'ı... 1984'te Atıf Yılmaz'ın köyden kente göçü mizahi bir dille anlatan filmi 'Bir Yudum Sevgi' bir anlamda bu yeni oluşumu biraraya getirmeyi de amaçlıyordu. Latife Tekin senaryoyu yazarken yönetmen benden filmde sanat yönetmenliği yapmamı istemişti. Bu benim için inanılmaz bir zenginliğe kapıların açılmasıydı. Filmin görsel yapısını oluştururken göçün gerçek dokusuyla temas ettim. O günlerin koşullarında Yeşilçam sinemasında sanat yönetmenliği demek, torbanı sırtına alıp vurarak çevreden topladığın malzeme ile seti hazırlamak demekti. Gerçek hayatların yaşandığı alanlarda çekiliyordu film. Bu bağlamda birçok evin içine girmek, insanlarla tanışmak ve gündelik hayatlarını paylaşmak imkanı buldum bu süre içinde. Müthiş bir zenginlikti. Köy kültürü ile şehir kültürünün karışımı kırma bir kültür almış başını gidiyordu. Hiç bir şey daha önce tarif edildiği gibi değildi. Film bittiğinde torbamda büyük bir malzeme birikmişti. Artık resim yüzeyinin beni asla tatmin edemeyeceğini

biliyordum. Malzeme baskın bir biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ama ben de onu yönlendirmek zorundaydım. Çünkü en ufak bir duygusallık bu ilişkinin bütün dengelerini bozabilirdi” (Kosova, 2004: 67-68).

Clement Greenberg’e göre ‘kitsch’, Endüstri Devrimi’nin bir sonucudur. Devrim sonrasında kentlere göçen kırsal kesim, kimlik arayışı içinde bir kitsch kültür oluşturmuştur. Özgün bir ürünün, kendi alanı dışında bir başka mekana taşınıp kökenlerinden uzaklaştırılarak, kendinden farklı bir kültüre eklenmesi sonucunda anlam ve değer kaybına uğraması, dolayısıyla varoluş sebebini, değerini yitirmesi, böylece ‘kitsch/ yoz’ beğeniyi yaratması söz konusudur. Ayrıca yeni pazarın istekleri karşısında sıradan, değeri düşük ve duyarlılıktan uzak yeni eşyalar ortaya çıkmıştır. Hızlı toplumsal değişim dönemlerinde öne çıkan ve bazen kitleleri yönlendirici etkileri olabilen ‘yoz beğeni ürünlerinin’, önemli mesajları ve büyük çelişkileri içerdiğini söylemek mümkündür. Totaliter rejimler kendilerini kitsch yoluyla sevdirmeye çalışırlar ve kitsch kültürünü yüreklendirirler (Greenberg, 1939: 543-544). Türkiye’de kitsch kültürün yaygınlaşması 1950’lerden itibaren ivme kazanan iç göç sonucunda 80’lere gelindiğinde engellenemeyen bir kitsch üretiminin sonucudur. Tipik olarak köyden kente göçün yoğunlaşması ve köylünün şehir kültürüyle bir anda karşılaşması sonucu ‘uyumsuzlar’ biraraya gelerek kitsch bir kültürün yaratılmasına katkıda bulunmuşlardır. Köyden kente göç ve buna bağlı olarak 1980’lerdeki gecekondu, arabesk olgusu ve melez varoluşlarla ilgilenen Karamustafa, kitsch unsurlarını gecekondu dışında, İstanbul’un gelenekle modern, doğuyla batı arasında kalmışlığının resmini belirleyen melez kültürü görselleştirmek için de kullanmıştır. Toplumu her geçen gün daha fazla etkisi altına alan bu ürünler arasında, evlerdeki dekoratif nesneler ilk sırayı alır. Yaşantımızdaki değerler karmaşasını en açık biçimde gözler önüne seren vazolar, plastik çiçekler, sentetik halılar, yaşantı biçimimizle hiçbir ilişkisi olmayan mobilyalar, yerli yersiz günlük yaşantıya karıştırılan geleneksel sanatlar, süsleme sanatları, antik bir heykel kopyasının züccaciyelerde satılması gibi insanı çevresine, kültürüne yabancılaştıran nesneler ve davranışlardır bunlar (Özayten, 1992: 106).

Kitsch/yozy ürünler popüler kültürü ve sanatı ‘seven’, hemen hemen hiçbir seçmeci tavrı olmayan bir kesim tarafından benimsenmiştir. Bu kesim, iletişim araçlarının ve tüketim toplumunun, önüne koyduğu herşeyi sorgulamadan kabullenmekte ve sanat

gereksinimini bu ürünlerle karşılamaktadır. Karamustafa, yoz sanat hakkındaki görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

“Her zaman birlikte varolmayı başarabilen sanat ve yoz sanat arasındaki savaş, bazen yoz sanatın, sanatı yenebildiği dönemler yaratır. Bu dönemlerden biri de 20. yy’da dünyada, hele hele yakın çevremizde bütün yoğunluğu ile yaşanmakta. Günümüzde yoz bir birleşimin bazen kitleleri yönlendirici etkisi olduğunu veya çok önemli bir mesajı içerdiğini, büyük çelişkileri sergilediğini görmek mümkün”(Özayten, 1994: 41).

Karamustafa, İstanbul’un içinde ve uzağında yerleşen yerli göçmenlerin evlerini süsleyen eşyaları, duvar halılarını inceler. Ayrıca 80’lerde İstanbul, Orta Avrupa ve Sovyet Rusya’daki rejim değişikliğinden sonra komşuları için önemli bir pazar durumuna gelmiştir. Bu nedenle çok farklı coğrafyalardan kişiler de İstanbul’a gelerek şehrin kimliğine eklenmişlerdir. Karamustafa, tüm bu değişimlerin yarattığı bozulmayı ve kirlenmeyi çok derinden hissedebilmiştir. İçten ve samimi bir yaklaşımla, İstanbul’un hızla gecekondulaşması sonucu olumsuz yöndeki değişimini ve gecekondulu insanların İstanbul’u ‘işgalini’ anlatır. Duvar halıları ve dini semboller taşıyan seccadeleri kullanarak yaptığı işlerde, göç sırasında ve sonrasında yaşanan deneyimleri yansıtmaya çalışır. Gülsün Karamustafa malzeme seçerken, o malzemenin o anda yaşamakta olmasına dikkat ettiğini belirtmiştir:

“Malzeme seçerken, insan hayatında önemli bir yer tutmasına, insan üzerinde daha benim sanatıma girmeden önemli bir etkinlik kazanmış veya kazanmak üzere olmasına önem veriyorum. ...Yaptığım bir çeşit aktüel değerlendirme, ama yanı sıra malzemeyi estetik değerler süzgecinden geçirerek sanatsal boyutlara aktarma eylemi”(Özer, 1988)

Postmodern sanatla ilgili önemli konulara vurgu yapan Haim Steinbach, Sherrie Levine, Jeff Koons, Philip Taaffe, Peter Halley ve Ashley Bickerton isimli yazar ve sanatçılar, eşyanın dünyasını yok saymamış, tam tersine değerlerin eşyalaştığı bugünün ortamında eşya ve onun formlarıyla çalışmışlardır. Aynı yaklaşımla eşyalara yönelen Karamustafa, 80’li yılların başlarının ilginç bir geçiş dönemi olduğunu belirtir:

“Bu dönem, köyden kente göçün inanılmaz hızlılıkta yaşandığı bir arabeskleşme dönemi. Ben her halukarda resimlerimde bir bakış açısı oluşturmuşsam da, resimlerimde oluşturduğum bu bakış açısına denk düşen ve çok baskın olan bir malzeme görüyoruz. Bu malzemeyi resimle ifade etmek bazen çözüm olmuyor ve farklı bir şekilde ifade etme ihtiyacı duyuyorum”(Özer, 1988).

Nilgün Özayten, Karamustafa’nın resimde popüler imgeler kullanmaya başlamasının, bu geçişi biraz zorunlu kıldığını vurgular:

“Popülist imgeleri boya ile oluşturmaya gerek kalmaz, çünkü bu imgeler gerçek biçimleriyle çevresinde bolca vardır ve belgeleyici tavrı da görüntü yerine gerçeğini tercih etmesine neden olur. Görüntü yerine gerçek nesnenin kullanılması, direkt

anlamlandırmayı getirir ve zamanla daha önce bolca kullandığı simgeler ortadan kalkar”(Özayten, 1994: 41).

Bu noktada kitsch malzeme kullanımı Karamustafa için bir tercihten öte bir zorunluluk gibidir; çünkü kendisini kitsch nesnelerle donatılmış bulur. Bu popüler imgeler, yaşanan zamanın dolaysız anlatımını sağlamaktadır:

“Türkiye’de kitsch’in peşine düşmek müthiş bir serüven. Pek çok alanda önemli değişimleri çok kısa sürede, büyük bir koşu içinde yaşıyor insanımız. Bulunduğu ortamı, yaşadığı zorluklar içinde ‘yoz’luklarla donatıp kendine yeni bir estetik yaratmasının sonucu ortaya neler çıkıyor ki!”(Özer, 1988).

Karamustafa sosyo-kültürel bir yozlaşmayı yansıttığı işlerinde tekstil malzemeleriyle kolaj yaparak nükteli bir anlatım kullanmıştır. Örneğin ‘Elvis’li Seccade’ (1986) (Şekil 4.6) adlı işinde Elvis Prestley resimleri ile dinsel objeleri, altın varaklı bir seccade kumaşı üzerinde biraraya getirerek alaylı ve ironik bir dil kullanmıştır. Ironik yaklaşım 60’larda patlayan Pop Sanat’ta nesnelerin birebir kopyalarıyla sağlanırken, bu işlerdeki ironi, nesnelerin kopyalarıyla değil kendileriyle yaratılır. Bu ironik anlatımda, dinsel nesne içinde yeni nesneleri barındırarak farklı bir kutsallığa gönderme yapar. ‘Çifte İsa’lar (Şekil 4.7), Son Akşam Yemeği Üzerine Düşkün Çeşitleme (Şekil 4.8) ve Yavru Ceylan’ isimli işlerinde, Türkiye’deki kültürle hiç ilgisi olmayan ama piyasada çokça satılan İsa resmi ve hristiyan ikonografisinden alıntı kuzu resimleri basılı duvar halılarını kullanarak kolaj yapmıştır. Karamustafa farklı zaman dilimlerini aynı mekanda kesiştirerek, işe, bir bütün olarak yeni anlamlar yüklemiştir. Doğa manzaralarının yer aldığı leopar desenli duvar halıları üzerine kaplan resimlerini eklediği çalışmalarında ‘sembolik’ bir anlatım kullanmıştır. Bu işlerinde karmaşık, kaotik bir estetiği renklerle ve nesnelerle ifade etmeye çalışmış, boya yerine kumaş, resim yerine metin kullanmıştır. Sıradan, ucuz ve bildik nesnelere yeni anlamlar yüklerken onları başka bir bağlama taşımıştır. Elvis resimlerinin seccade üzerine birkaç kopya halinde eklenmesi ve bir duvar halısı üzerine iki İsa resmi eklemesi ‘kutsallığı’ sorunsallaştırır; çünkü, kutsalın tekliği bu işlerde yıkılmıştır. Orjinal duvar halılarında, halkın değer verdiği ikonların ve duvar halılarının kullanımı Pop Sanat bağlamında değerlendirilebilir.

Bu işlerde kullanılan malzemenin tek başına ayrı ayrı irdelenmesi yanlıştır; çünkü, bu malzeme cümbüşü içinde karmaşık ilişkiler kurulmuş ve işlere toplumsal anlamlar yüklenmiştir. Bu abartılı ve bir bütünlük oluşturmayan yanyana gelişin, ifadeyi absürd



Şekil 4.6 Elvisli Seccade



Şekil 4.7 Çifte İsalar



Şekil 4.8 Son Akşam Yemeği Üzerine
Düşkün Çeşitleme

kıldığı ve böylece Karamustafa'nın kitsch nesnelerin çarpıklık yaratacak derecede kullanımına yönelik eleştirisini yansıttığı ve bu eleştiriye güçlü kıldığı söylenebilir.

Bu sergi kapsamındaki çalışmalarda Karamustafa, sembolleri değiştirerek ironik anlamlar yaratmıştır. 'Yılana Karşı' (1986) (Şekil 4.9) isimli resimde, 12. yy'a ait törensel bir hareket vardır. Kutsal figür, klasik örneklerinden farklılaşarak hale yerine saç, altın varak yerine yeşil arka plan, otoriteyi temsil eden mor yerine pembe elbise, brokar yerine pazen görünümlü elbise kumaşı ile tanımlanmıştır. Karamustafa'nın burada ve aşağıda sayılan resimlerinin özellikleri, ikonografik kullanımla benzerlik gösterir. Ortodoks ikonalarında, bilinçli bir renk kullanımı ve mistik teolojinin sembolik anlatım dili kullanımı vardır. Bu ikonalarda, doğal olmayan yani tabiatta bulunmayan renkler kullanılır ve renk sembolizmi yalnız ikonalar için değil, dini tasvirlerin tamamı için önem taşır. İkonalarda kullanılan renklerin mistik, sembolik ve hiyerarşik özellikleri vardır. Örneğin, azizelerin elbiselerinde bulunan renkler, onların ruh dünyalarını ve karakterlerini sembolize eder (Akkaya, 2002: 124). Bu kapsamda yapılmış diğer örnekler ise, 'İki Melek (Şekil 4.10), Erkek Melek ve Yılan Kadın'dır.

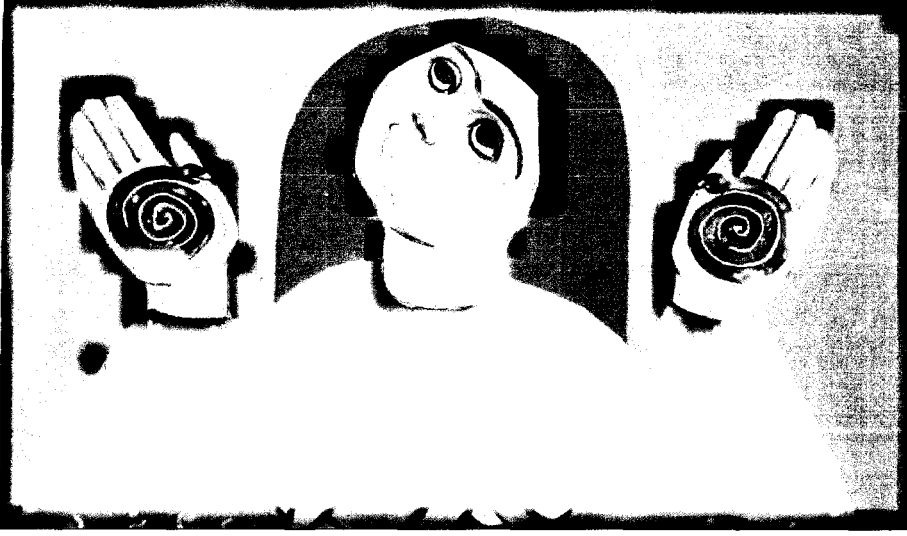
4. 1. 1. 3. Mistik Nakliye (1992)

Gülsün Karamustafa Üçüncü İstanbul Bienali'nde tekerlekli sepetler içinde sergilediği rengarenk atlas yorganlarla yaptığı bu çalışmasında (Şekil 4.11), Türkiye'de bir dönemin göç kültürünü yansıtan bir nesneyi tekerlekli sepetler içinde sergileyerek köyden kente göç olgusunu ele almıştır .

4. 1. 1. 4. Benim Bahçem Senin Bahçen (1999)

'Benim Bahçem Senin Bahçen'(Şekil 4.12) isimli çalışmada, Almanya'dan ve Akdeniz kıyılarındaki Amos'tan bir bahçe, güneydeki bahçelere ait 12 adet resim kuzeydeki bahçe heykellerinin kaidesine yerleştirilerek, biraraya getirilmiş ve beraberinde her iki bahçeye ait dokuları ve sesleri gösteren bir video film gösterilmiştir.

Gülsün Karamustafa'yı bu geçişli işi yaratmaya yönelten konu, bitkilerin göç etmesi meselesi hakkında okuduklarıdır. Serginin kataloğunda bu çalışmayla ilgili olarak, Victor Hehn'in 'Zeytin Üzüm İncir' kitabından bir alıntı yapılmıştır:



Şekil 4.9 Yılana Karşı



Şekil 4.10 İki Melek



Şekil 4.11 Mistik Nakliye



Şekil 4.12 Benim Bahçem Senin Bahçen

“Her şeyden önce toprak kültürü, bahçe ve ev ekonomisi, yalnızca bir bütünün parçası, geniş bir alana yayılan uygarlık tarihinin bir bölümüdür. Yine de, tekilin yansıttığı geneldir ve tıpkı kültür bitkilerinin halktan halka, doğudan batıya, güneyden kuzeye dolaşması gibi, özgürlük ve kültür de, aynı doğrultu ve zamanda çeşitli biçimlerde yayılmıştır. Nasıl sebze ve meyve veren bitkilerimiz Hindistan ve İran’dan, Suriye ve Ermenistan’dan gelmişse, masallarımız, söylencelerimiz, din dizgelerimizin yanı sıra bütün ilkel icatlar ve temel zanaatlar da oralardan gelmiştir. Orta ve Kuzey Avrupa’dan meskün mahallerimizi çevreleyen o besleyici ve şifalı bitkileri Yunanistan ve İtalya’dan aldık; yine bu ülkeler öğretmiştir bize daha soylu töreleri, derin düşünmeyi, ideal sanatı, insancıl ereklere, siyasi ve toplumsal birliğin daha yüksek biçimlerini. Bitki tarihinin ortaya koydukları, genel anlamda, kültür tarihi kapsamında da daha farklı ifade edilemezdi. Nitekim kültür tarihi, yalnızca bir ilişkiler tarihidir ve nasıl her bir insan, kendi belirlenimine, yani yeteneklerinin doruğuna yalnızca toplum içinde ulaşabiliyorsa, keza halklar da, gelişmelere açık oldukları ölçüde, daha üstün durumdaki komşu halkların öğrencileri ve varisleridir yalnızca”(‘Trellis of My Mind’ Sergi Katoloğu, 1998: 56).

4. 1. 1. 5. Objects of Desire 100 Dolar Limits (1998-2001)

Bu performans dizisi (Şekil 4.13), Sovyetler Birliği ve Orta Avrupa ülkelerindeki rejim değişikliği sonucu yaşanan ekonomik sıkıntılar ve sınırların açılması nedeniyle, bu ülkelerden İstanbul’a sınır ticaretinin başladığı dönemlerde, bu ülkelerdeki değişimin İstanbul’da algılanışından yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir.

‘Bavul ticareti’ biçiminde oluşan yeni bir ticaret şeklinin gelişmesinin yanı sıra, çoğunlukla kadın olan müşteriler bireysel bir cinsel pazar oluşturmuşlardır. Bu yeni pazarda yabancı bir kadının bedeninin İstanbul’daki en düşük fiyatı 100 dolardır. Sanatçı buradan yola çıkarak, kendini bu kadınlardan birinin yerine koymuş ve dört yıl boyunca, davet aldığı sanat ortamlarında, bavulunu belirtilen miktarda parayla satın aldığı mallarla doldurarak, gümrüklerden geçirmiştir. Bavulunda taşıdığı bu malları, ulaştığı ülkede çağrılı bulunduğu sanat ortamlarında, İstanbul’dakine benzer bir pazaryeri oluşturarak satışa sunmuştur. Bu yolla İstanbul’da yaşadığı deneyimi, buralardaki topluluklarla paylaşmaya çalışmıştır. Bu performansıyla bir geçiş dönemini ele alan Karamustafa bu çalışmayla ilgili şu yorumu yapar: “Obje ve insan unsurunu başarıyla birleştiren ve aynı zamanda yine bir geçiş dönemini ele alan en gelişmiş işim sanırım ‘Objects of Desire 100 Dollar Limit’ adlı, 1998-2001 yılları arasında yayılan ve 2003’te Volksbühne’de yeniden sahnelediğim performans dizisidir”(Kosova, 2004: 70).

Karamustafa, seksenlerin başında ‘arabesk’ olgusuyla ilgilendiği dönem ile bu çalışmaları arasında şöyle bir bağ kuruyor:

“70’li yılların sonunda yoğunlaştığım hedef ‘insan’dı. Çevremde oluşan değişimi gözlemlerken, konuyu resim yüzeyinde ele alıyor ve yüklemeyi insan figürü üzerine yapıyordum. İki boyutluluktan vazgeçip enstalasyon medyumunu kullanmaya başladığım aşamada, objeler galip geldi; çünkü, insana ait olan her şey objeler vasıtasıyla daha etkili bir biçimde aktarılabilirdi. Hele geçiş dönemlerine ait, cazibeleri sınır tanımayan melez objelerse bunlar”(Kosova, 2004: 68).

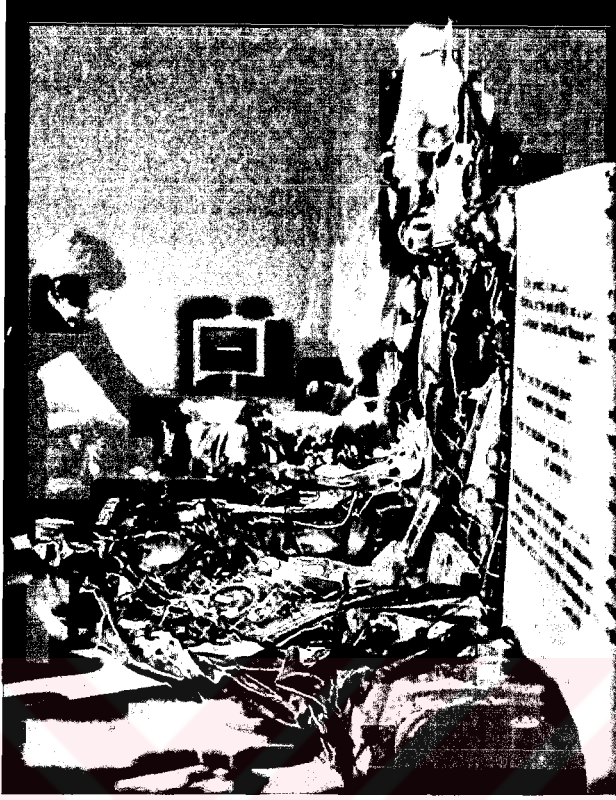
4. 1. 1. 6. Merdiven (2001)

‘Merdiven’(Şekil, 4.14) isimli video filmde İstanbul’un Galata semtinde bulunan merdivenler ve Romanya’dan gelerek çoğunlukla Galata bölgesinde sokakta yaşayan çocuklar biraraya getirilmiştir. Karamustafa bu çalışmaya başlama sürecini şöyle anlatmıştır: “20. yy’ın son yıllarında şehirdeki yeni devinimler çok hızlı geliyor ve kaçınılmaz biçimde gözlem alanıma giriyordu ve bunun en son uzantısı da sokaklarda dolaşarak veya kalabalık caddelerde belli yerlere konumlanarak müzik çalan ve aynı zamanda para toplayan Romen çocuklardı”(Kosova, 2004: 69).

Komünizmin çökmesi sonucu, ekonomik nedenlerle bir anlamda yer değiştirmeye zorlanan bu çocuklar, vizeleri sona erip polis tarafından sınırdışı edilene kadar akordiyon çalarak sokaklarda yaşam mücadelesi vermekte ve daha sonra onların yerini başka çocuklar almaktadır. Çocukların, tarihi Kamondo Merdivenleri’nden inmelerinin, merdivenin önünde akordiyon çalmalarının ve şarkı söyleyen görüntülerinin, müzik eşliğinde izlendiği bu çalışmada Karamustafa, çok katmanlılığı vurgulayarak, işin oluşum sürecini açıklamaktadır:

“İşe başlamak üzere Tahtakale’nin arkasındaki dar sokaklarda bulunan köhne bir otele gittim. Bina, daha çok yüzyıl başından kalma, oda oda kiralanan bir han gibiydi. Her odada çocuklarıyla aileleri birlikte yaşıyorlardı. Filmten söz edince büyükleri bana saat hesabıyla çocukların fiyatlarını belirttiler... Çalışma süresince, güvendikleri için çocukları bana ve ekibime emanet ettiler... Çocuklar üstlerine düşen görevi gayet profesyonelce gerçekleştirdiler. O yıl yani 2001 çocukların İstanbul’da çalıştıkları son yıl oldu. Bir daha gelmediler. Belki daha iyi gelir elde edebildikleri bir ülkede çalışıyorlardı şimdi. Onun için filmin sonundaki ‘İstanbul’da üç ay boyunca yaşadılar’ doğrultusundaki bilgi çok önemlidir benim için. İstanbul’un yeni ötekilerini oluşturan bu seyyar gruplar bir yere demir atmıyorlar.

Aslında, yüzeyinde çocukların görüldüğü bu küçük filmin yine pek çok katmanı var. Bu konuda başlangıçta çocukların kendilerinden çok, nasıl bir örgütlenme içinde çalıştıklarının ilgimi çektiğini söylemem gerek. Çünkü hepsi yaşları küçük olduğu halde sabahın erken saatlerinde belli bir disiplin içinde şehrin belli bölgelerine dağılıyorlar, akşamları da belli saatlerde ortadan kayboluyorlardı. Zaman zaman bulundukları semtlerden kendilerini dikkatle kamufle eden, aynı dili konuşan büyükler de görüyordum. Filmi çekme kararını alıp onlara ulaşmaya çalıştığım da ise iyi örgütlenmiş bir toplulukla karşılaştım. O zaman yine bütün diğer projelerimde olduğu gibi bunun da araştırmacı bir temele oturduğunu gördüm. Çünkü bu proje de, sonuçta ortaya çıkan küçük bir film değil, onun baştan sona macerasıydı”(Kosova, 2004: 70).



Şekil 4.13 Objects of Desire: 100 Dollars Limit



Şekil 4.14 Merdiven

Bu çalışmada da ‘Galata’nın Yeni Müslümanları’ (1981) isimli resiminde olduğu gibi Galata’daki mekanlardan yararlanan Karamustafa, Kamondo Merdivenleri’ni seçişinin, Galata’nın karmaşık dokusuna olan ilgisinden ve bu filmin gösterileceği mekan ile Kamondo Merdivenleri arasında kurduğu ilişkiden kaynaklandığını belirtir:

“Kamondo Merdivenleri şehrin içinde bütün zamanların inanılmaz bir cazibe alanıdır benim için. Yahudi tüccar bay Kamondo’nun Galata’ya estetik armanığıdır. Galata, bu İstanbul’un hiçbir zaman Bizans’a ait olmamış bölgesi ise, çoktandır içinde devindiğim bir nokta. 16. yy’dan itibaren Osmanlı buraya müslümanları yerleştirmeye çalışmış ama hiçbir zaman başarılı olamamış. 80’lerin başında ise bakımsızlık ve terkedilmişlik içinde ve kırsal kesim göçünden nasibini almış Art Nouveau binaların içinde siyah çarşafli müslüman kadınlar ikamet ediyorlar. Şu anda Galata ne kadar içerik değiştirmiş moda bir semt haline gelmiş olursa olsun, yine bu karmaşık dokuyu koruyor.

2001 yılında Kunstmuseum Bonn’da bir sergiye davet edildim... Müze mekanı, özellikle girişteki merdivenler etkileyiciydi. Bu alanı görür görmez bir çok şey biraraya geldi. Bir ‘X’ oluşturan modern merdivenler, Kamondo Merdivenleri, çalgıcı çocuklar artık bir bütün oluşturabiliirdi. Filmi bu unsurları birleştirerek kurdum. İlk gösterimi Kunstmuseum Bonn merdivenlerinde oldu. Bu küçük filmde vurgulamak istediğim bir başka olgu da çocukları frontal bir bakış açısından çekmek ve onları sadece, merdivenlerden çıkan ve inenlerle yüzleştirmek isteği idi. Bu isteğim, belirttiğim alanda başarıyla gerçekleşti”(Kosova, 2004: 70).

4. 1. 2. Gülsün Karamustafa’nın Mekanın Niteliğinden Yararlanarak Yaptığı Çalışmaları

Günlük nesnelerin sanatta kullanımı, daha da ileriye giderek ‘enstalasyon’u ortaya çıkarır ve 20.yy’ın başında başlayan nesne kullanımı postmodernizm ile birlikte daha sık gündeme gelmiştir. Yeni bir sergileme biçimi ve mekan düzenlemesi olan enstelasyonlarda nesne mekanla ilişki kurabilir ki bu durumda mekan da işin anlamını belirler ya da mekanın kendisi de bir sanat nesnesi gibi kullanılabilir. Bunun yanında, bir sanat nesnesi belli bir yer için yapılırsa, nesnenin, bulunduğu mekanla ilişki içinde olması önem taşır ve bunlar ‘site-specific’(mekana özel) çalışmalardır. Mekana özel çalışmalar, adından da anlaşılacağı gibi, belli bir mekan için yapılan düzenlemelerdir. Bu düzenlemeler için, nesneler toplanır ya da sanatçılar tarafından üretilir ve geçici bir süre için biraraya getirilir. Bu düzenlemeler, bulundukları mekanda anlam kazanır ve nesne ile mekan birbirinden ayrı düşünülemez. Mekanın anlamı bağlayıcı niteliği vardır (Boynudelik, 1996: 24,60).

Gülsün Karamustafa birebir mekanların niteliğinden yararlanarak site-specific (mekana özel) enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Genellikle tarihi mekanlarda bulunan pahalı, zarif ve incelikli eşyalarla, günümüzde tüketim kültürüne yönelik olarak üretilmiş ucuz

ve adi eşyaları biraraya getirerek, birebir mekanla bağlantılı olarak anlam kazanan düzenlemeler yapmıştır. Karamustafa'nın kitsch nesneler kullanarak oluşturduğu yerleştirmelerin en önemli özelliği mekan-nesne arasındaki kurgu ve yerleştirme biçimleridir. Yerleştirmelerde kullanılan nesneler, sesler veya ışıklar, bulundukları mekanı bir arka plan gibi işe katmak yerine, onunla ilişki kurarlar (Boynudelik, 1996: 155).

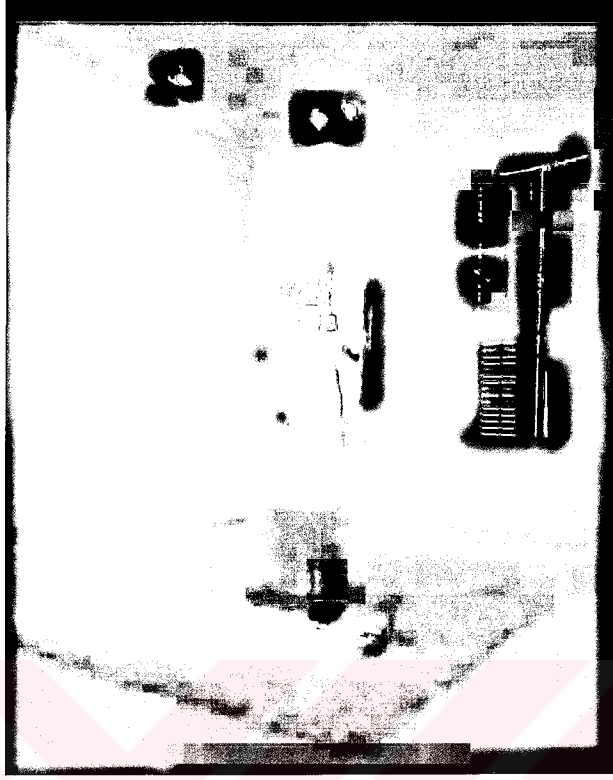
Benzer sergiler 1960'larda Avrupa'da neoklasik yapılar olan Kunsthalle ve Kunstverein'larda, tuhaf yerleştirmeleri, köşelere sıkıştırılmış nesneleri, endüstriyel malzemeleri ve sıradışı imgelemleriyle düzenlemeler yapılmıştır. Dış mekanların aynı kalıp iç mekanların değiştirilmesiyle ifade edilen, binanın ve o binada sergilenen sanatın niteliği arasındaki karşıtlıktır. Harald Szeemann'ın Kunsthalle'deki 'Davranışlar Biçime Dönüşünce' (1969) sergisi mimari çevre yoluyla, dün ile bugün arasında ilişki kurmuştur (Greenberg, 1994: 41).

4. 1. 2. 1. Abide II (1988)

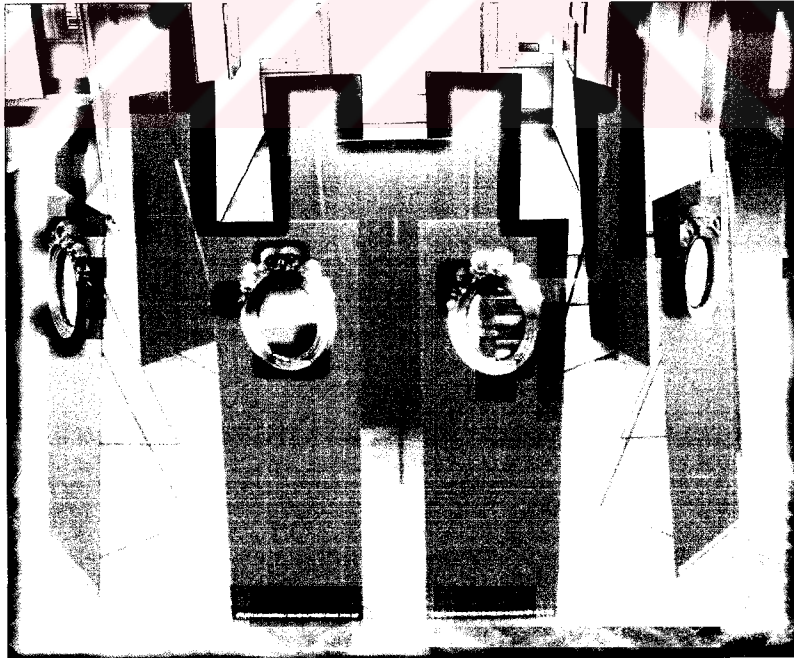
Karamustafa 'Abide II'(Şekil 4.15)'de Dolmabahçe Sarayı'nın, dönemin zenginliklerini yansıtan tavan süslemeleri, avizesi ve mekana sonradan eklenmiş kırmızı bir halının bulunduğu odada gerçekleştirmiş. Kırmızı halının tam ortasına kare formunda plastik malzemeden yapılmış çim bir halı üzerine, pleksiglas malzemeden dikdörtgen prizma biçiminde kutu yerleştirip kutunun içine de 'adi' malzemeden yapılmış pembe ve mavi iki çocuk giysisi asılmış ve kutu bir spotla aydınlatılmıştır. Osmanlı dönemine ait zarif bir mekanla ile ucuz, zevksiz yani kitsch olan malzemeler karşıtlık oluşturacak biçimde biraraya getirilerek, belli anlamlar taşıyan bir ortam yaratılmıştır.

4. 1. 2. 2. Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna (1990)

Gene Dolmabahçe Sarayı'nda bir odada oluşturulan bu enstalasyonda (Şekil 4.16), kırmızı plastik çerçeveli onbir aynanın asıldığı siyah dikdörtgen kontrplaklar, kırmızı halı üzerine yerleştirilmiş ve herbiri özel bir iş gibi numaralanmıştır. Bu işlerde, sokaktan toplanmış ya da satın alınmış ve kitsch olarak değerlendirilebilecek malzemeler bir sanat eseri gibi sergilenmek üzere bir saray yapısına kasıtlı olarak yerleştirilmiştir.



Şekil 4.15 Abide II



Şekil 4.16 Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna

4. 1. 3. Gülsün Karamustafa'nın Zaman, Unutma ve Bellek Konulu Çalışmaları

Karamustafa, 'belleğe' başvurarak yaptığı işlerinde minimal bir anlatımla kendi arşivinden imgeleri kullanmış ve onları, yeniden üretirken kurduğu ilişkilerle, geniş bir alana yaymıştır:

"Bellek kullanımının benim için öncelikle bireysel anlamda sağaltıcı bir özelliği var. Bana kapıyı açacak nesne, bazen bir süre birşey olmayı bekleyerek bir kenarda duruyor ya da birdenbire karşıma çıkıyor, böylece işin içinde yerini alıyor. Ama ondan sonra ben de şaşırmaya başlıyorum. Çünkü bu nesne benim kişisel tarihimi aşıp öylesine başka bir zaman içinde başka durumlara ve konumlara işaret etmeye başlıyor ki ilk çıkış noktasını fazlasıyla gölgede bırakıyor ya da unutturuyor. Bellekle uğraştığımda başıma hep bu geldi ve sonuç beni ürküttü. Yine de belleğe ilişkin işlerimde çok seçici olduğumun ve herşeye kolaylıkla bu anlamda yer vermediğim bilincindeyim. ...Neredeyse bir terapi seansı gibi ama bu, işin sadece başlangıcı. Sonrası kendini yeni bağlantılar kurarak yeniden üretiyor" (Kosova, 2001: 31).

Karamustafa, içe dönük işler yaparak kurduğu öznel iletişimi şu sözlerle açıklıyor:

"Ben kendi kişisel tarihimi ortaya koyuyorum ve bir anlamda kendimi 'açıyorum'. Bu açma meselesi önemli, çünkü çok özel bir şeyinizi açıyorsunuz. Bu gerekliliği duyduğum için kendimi açtığımı düşünüyorum. Belli bir olgunluğa ulaşmış, birikimi olan bir sanatçının da bu amaçlardan hiçbir şekilde kaçmaması gerekiyor. Bu, soyunmak, kendini, içini göstermek, saydamlaşmak gibi bir şey. Ama bu saydamlaşma noktasında da sanatçı olarak söylediğim sözün, paylaşıldığı anda yine toplumsal bellekle buluştuğuna ve bunun o noktada bir önem taşıdığına inanıyorum. Bu iletişimin doğru kurulduğuna da inanıyorum. Bu iletişimin cevabını sanat eleştirmenlerinden ya da sanatçılardan beklemiyorum. 'Zamanla' ve kendi toplumumuza ait verilerle uğraştığım ortada. Bununla uğraşırken bugün varolan genç kesimin kurduğu iletişimi, benden daha önceki nesille kurulan ilişkiyi ve yaşlıların iletişimini birlikte değerlendirme şansına sahip oluyorum. Onlar da benim işimle birlikte geri dönüp o zamanla hesaplaşabilecek hale geliyorlar. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum" (Özer, 1988).

Gülsün Karamustafa'nın sanatsal bağlamda zamanı yazmaya çalıştığı: 'Okul Defterleri', ve 'Güllerim Tahayyüllerim' isimli işlerinde politik geçmişine ilişkin bir hesaplaşma içinde olduğu ve 'Muhacir, Kronografya ve Kuryeler' isimli çalışmalarında da kişisel anılarını canlandığı söylenebilir. Dün ile bugünü birleştiren, politik ve tarihsel kimliğe ve kültüre göndermeler içeren bu çalışmalar, 'hatırlama', 'kimlik' ve 'kültürel süreklilik' arasındaki bağlantı incelenerek değerlendirilmelidir. Ortak deneyim, 'sembolik anlam dünyası' yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle insanları birbirine bağlar. Bu yapı, önemli deneyim ve anıları biçimlendirerek canlı tutar ve şimdiki zamana, geçmiş zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak dün ve bugünü birleştirir. 'Kültürel bellek' kavramı, geleneğin oluşumunu, geçmişle ilişkileri, politik kimlik ve imgelemi ve tarihi değişimleri inceleyebilmek için gereklidir (Assmann, 2001: 21, 28).

Karamustafa'nın bu başlık altında toplanan çalışmalarında, geçmiş, bazı eşyalar ve fotoğraflar yardımıyla hatırlanarak yeniden kurulur. Geçmişin varolabilmesi için onunla ilişki içinde olmak gerekir ve geçmişle ilişki içinde olmak için, geçmişin 'geçmiş' olarak bilince yerleşmesi gereklidir. Bunun için, geçmişe ait deliller olmalı ve bu deliller bugüne göre farklılık göstermelidir (Assmann, 2001: 36). Geçmişini yeniden canlandırmak isteyen Karamustafa, geçmişe ait delillerden faydalanmış ve bu deliller yardımıyla geçmişini bilince yerleştirmeye çalışmıştır.

Kişisel geçmişini, kullandığı nesnelerin ve mekanların geçmişini ve hatta toplumsal belleği işlerinde kullanan ve tüm bunları etkileşime sokarak bugüne taşıyan diğer bir sanatçı Sarkis'tir. Yaşadıklarından sürekli olarak beslenen ve işlerinde yaşam belgelerinden yararlanan Sarkis'in işlerinde de anılar ve bellek baskın bir yer tutmaktadır. Sanatçının Türkiye'deki geçmişine ait otobiyografik öğeler barındıran 'Çaylak Sokak' (1986) isimli çalışması, çocukluğunu temel alan bir yerleştirmedir. Çocukken yaz tatillerinde, yanında çıraklık yaptığı kunduracı dayısının tezgahını tavan arasından çıkararak, Maçka Sanat Galerisi'nin arkasındaki mekanda dayısına yeniden kurdurduktan sonra tezgahın üzerine, Andrey Tarkovski'nin Nostalgia adlı filminin ses bantlarından oluşan bir heykel koymuştur. Çocukluğundan kalma, amcasının içinde domates yetiştirmeye başlamasıyla işlevi değişmiş olan küçük bir banyo küvetini suyla doldurarak galerinin ana mekanına getirmiş ve bu suda Sarıyer'de bulunduğu küçük bir balıkçı takası maketini, içine teyp bantlarından oluşturulmuş bir figür koyarak yüzdürmüştür. İlk kez müzik dinlediği radyoyu da bularak galeriye getirmiş ve bu radyoyu, teyp bantlarından oluşturduğu başka bir figür için kaide olarak kullanmıştır. Artık yürüyemeyen babasına ait ayakkabıları da galeriye getirerek üzerlerine altın varakla 'Kriegsschatz' (Savaş Ganimetleri) yazmıştır. Bunlar dışında, bir biblo, 1963 yılından kalma bir yağlı boya tuval ve bütün bu nesnelerin suluboya resimlerini de sergi mekanına yerleştirmiştir. Bir heykel kaidesi gibi kullanılan kunduracı tezgahı ve radyo, aslında sanatçının kendi özgeçmişini bir heykel kaidesi olarak kullandığına işaret eder. Kendisiyle birlikte geçmişi, işin bir parçası haline getiren kaide o anda yaşamakta ve sanatçının belleğini temsil etmektedir.

4. 1. 3. 1. Kuryeler (1991)

'Kuryeler' (Şekil 4.17) isimli çalışmasında Balkan Savaşı, Kafkas Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı'nın sözlü tarihinden alınmış, küçük kağıtlar üzerine yazılı anekdotları, şeffaf, sargı bezi benzeri kumaştan dikilmiş çocuk yeleklerinin içine dikmiştir. 1893 Harbi'nde Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelen anneannesinin 'sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yelekleri içine dikeyorduk' sözleriyle anlattığı, çocukluğunda belleğine yerleşmiş anılardan kaynaklanan, kendisine ait metinlerin, nesnelerin ve görsel malzemelerin çocuk yeleklerine dikilmesiyle oluşmuş bu işte, doğrudan kendi anılarına dönerek, 'benim bu zamanların içinden neleri günümüze taşımam gerekiyor' sorusunu kendisine sorduğunu belirtiyor (Özayten, 1994: 42). Yüzyıllardır aynı topraklarda yaşamış insanlar, savaşın sonuçlarına göre göçe zorlanmışlar ve beraberlerinde alabildikleri değerli eşyaları, göç sırasında en son zarar görecekt bedenler olarak düşünüldüğü için kadın ve çocuk yeleklerine dikmişlerdir. Ancak hikayenin sonunda kadın ve çocuk bedenlerinin de tecavüz edilebilir olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Gülsün Karamustafa'nın kullandığı yeleklerin içi boştur. Deniz Şengel'in bu iş hakkındaki yorumu şöyledir:

"İçinde yaşadığımız kültürün kolektif bilinçaltını oluşturan sözlü tarih bağlamında ve bu bağlamın ayrılmaz uzantıları olan İkinci Dünya Savaşı'nın direnişçi kuryesi, 'Demir Perde'nin her iki yanında aynı şekilde sürdürülen 'soğuk savaş' ve Türkiye'nin geçirdiği askeri rejimlerle birlikte düşünüldüğünde, Karamustafa'nın işi tüm rasyonel düşünce ve bilinci hiçleyip, izleyiciyi o yeleklerin yokluğunu ifade ettiği, yüzeyinde hapishane, savaş ve sınır anılarının yazıldığı bütün bedenlerin, dayanma eşiğinin ötesinin tüm deneyimlerinin duyumsandığı tek ve salt bir bedene dönüşüyor. Cümlelerin kolektif ögesi 'biz', bu birleşmeyi çağırıyor. Çocuk yeleği, bedeninin incinebilirliğini ve çaresizliğini ifade ediyor. 'Bizim için önemli olanlar' sözcükleri, nesnel karşılıklarını yeleklerin içine gizlenmiş el yazılı ve basılı malzemede buluyor ve bir anda – yine bir askeri darbenin arifesinde- insanın kendi elleriyle gömdüğü veya yaktığı kitapları hatırlatıyor: kitabın gayri meşrulaştırılması ve yitirilişi karşısında, kültürde hala canlı kalışının şaşırtıcı bir yanı olmayan, belleğin sözlü geleneği burada da yardıma geliyordu. 'Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk' cümlesi, ölümler tarafından söylenmiştir ama ölümler konuşamaz. Kuryelelerin ifade ettiği belleğin mahali, o yeleklerin yokluğuna işaret ettikleri bedenlerdir: Bu bellek, ölümlerin yaşayanlar tarafından hatırlanmasını içeren bir bellek değil, ölümlere ait, onlarla birlikte yiten bir bellek ve bilgidir...Yeleklerin bulunduğu stantlar sorunu anı olmaktan çıkarp, bellek olarak ele alıyor..." (Şengel, 1994: 143).

Deniz Şengel, saydam stantların saydamlıklarını yitirirken, ölümlere ses verdiğini ve böylece yazı ile görsel arasındaki geleneksel illüstratif ilişkinin ortadan kalktığını belirtir. Buradaki yazı ölü ya da sessiz varlığa konuşma yetisi atfetmeye, dolayısıyla o varlığa ağız, göz ve giderek yüz vermeye dayananan mecazdır: prosopopeia veya teşhis.



Şekil 4.17 Kuryeler

Karamustafa'nın teşhis/ prosopopeia mecazını kullanarak yaptığı diğer çalışmaları: Okul Defterleri ve Kronografya'dır. Birincisinde, sesi okul defterlerindeki yazılarla ve yüzü de kendine ait okul resimleriyle vererek mecazı kullanıyor. İkinci çalışmada, hiçbir görsel boyut taşımayan, sadece sestten ibaret olan radyo sanatçılarının portre fotoğrafları ile karşılaşıldığında, sessizliği uğultuya dönüştüren mecazı kullanıyor (Şengel, 1994: 143, 144).

4. 1. 3. 2. Okul Defterleri (1993)

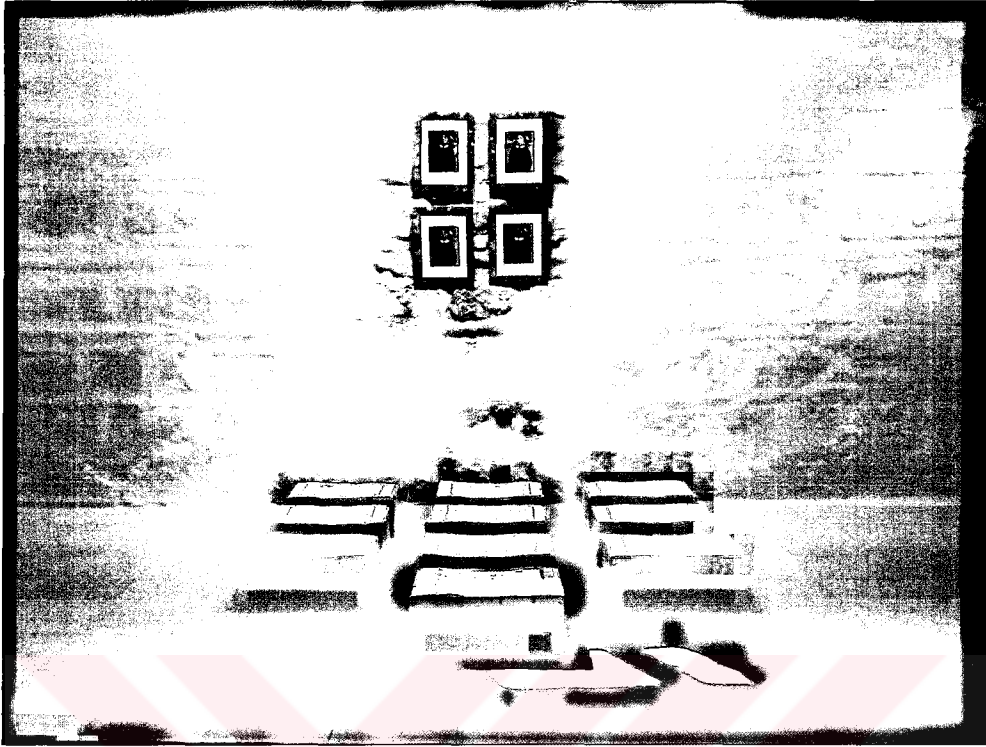
Gülsün Karamustafa, en içe dönük işi gibi duran 'Okul Defterleri' (Şekil 4.18), çocukluk yıllarına rastlayan soğuk savaş döneminin militarist izlerini taşıyan, kelebek ve çiçeklerle süslü ilkökul defterlerini sergilemiştir. Yıllar sonra babasının evrakları arasında bulduğu, kendine ait bir ilkökul defterinin sayfalarını ve okul formasıyla çekilmiş bir çocukluk fotoğrafını fotokopi ile çoğaltıp, tarihsel nitelik taşıyan bir belgeyi sanatsal düzleme taşımıştır. Karamustafa bu işe yönelişini şöyle dile getiriyor:

"Bu benim için çok irdeleyici ve kendi tarihimden çıkardığım bir boyuttu. O defterlerin içinde karşılaştığım soğuk savaş yıllarının kontrastları, o çocuk dünyasında yaşanan gerilimlerle dünyanın çelişkisi, askerlerin, sınırların varlığı yansıdı. Onların katı varlığıyla, o çocuğun defterine çizdiği kelekler ve çiçekler beni çok etkilemişti. Buradan yola çıkarak bütünüyle kendime yönelik bir sergi gerçekleştirdim"(Özer,1988).

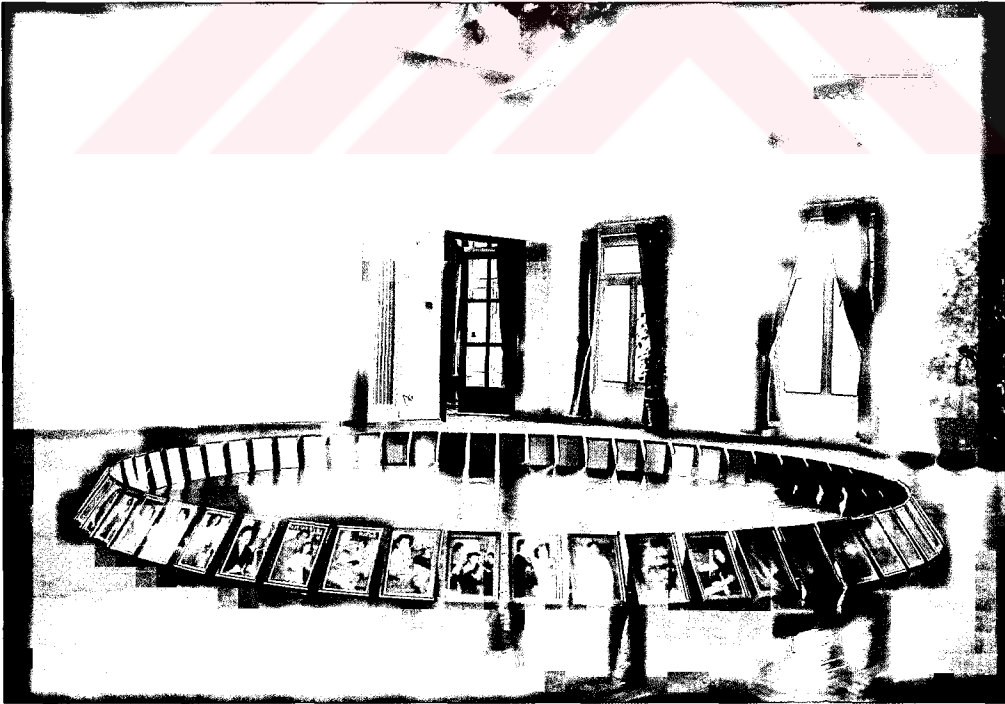
4. 1. 3. 3. Kronografya (1994)

'Kronografya' (Şekil. 4.19), ses sanatçılarının 1950-53 arasında 'Radyo Haftası' dergisinin kapağında yayımlanmış resimlerinin fotokopilerinin çerçevelenmesi ve daire biçiminde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Karamustafa'nın bu fotoğraflarla da çok kişisel bir ilişkisi vardır; radyocu olan babası aracılığıyla bu fotoğraflardaki kişilerle bir zamanlar tanışmıştır. Geçmişte mitleşmiş, Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla gibi isimler, bu sergide bir dönemin nesnel varlıkları olarak durmaktadır. İzleyicinin toplumsal belleği, nostaljiye başvurmada canlandırılmıştır (Şengel, 1994: 143). Burada 'bellek sanatı'¹ ndan bahsedilebilir. Bu teknikte, belli mekanlar seçilir ve bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri oluşturulup daha sonra bu görüntüler, belli bir mekanla ilişkiye sokulur. Böylece bu mekanlar, kendilerini ve şeylerin görüntülerini

¹ 'Memorativa' kavramının Batı geleneğinde sağlam bir yeri vardır. Bu kavramı ilk ortaya atan M.Ö. 6. yy'da yaşayan Yunan şairi Simonides'tir. Romalılar bu sanatı retorik sanatının beş alanından biri olarak kabul etmişler ve Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar getirmişlerdir. 'Bellek sanatı' bireyleri ilgilendirir ve onlara belleğini geliştirme imkanı verir (Assmann, 2001: 33).



Şekil 4.18 Okul Defterleri



Şekil 4.19 Kronografya

tanımlarlar (Assmann, 2001: 33). Karamustafa'nın tarihi bir mekanı kullanarak, fotoğraflar yardımıyla ses sanatçıların hayali görüntülerini oluşturma amacının, bu tekniğin amacıyla benzerlik gösterdiği belirtilebilir.

4. 1. 3. 4. Güllerim Tahayyüllerim (1998)

Gülsün Karamustafa, Maçka Sanat Galerisi'nde sergilenen bu işinde (Şekil 4.20), kendi çocukluk fotoğrafını büyülterek galerinin bir duvar girintisine yerleştirmiştir. Tren penceresinden bakan beş yaşındaki çocuk ve arkasında birikmiş yetişkinlerden oluşan bu fotoğraf, galerinin diğer duvarlarına parçalar halinde yapıştırılmış popüler Türk şiirlerinden ikiye, üçer dizelik bölümlerle ilişkilidir. Karamustafa, Maçka Sanat Galerisi'nde düzenlenen bu çalışmasında da kendi fotoğrafını kullanarak, bu fotoğrafın çekildiği döneme göndermeler yapar:

"O sıralarda Ankara'da yaşıyorduk ve İstanbul'la Ankara arasında mekik dokuyan bir hayatımız vardı. Bu, o küçük çocuğun İstanbul'a kalkan bir yataklı vagon penceresinden dünyaya, o yolculuklar arasında merakla bakışının fotoğrafı. Onu değerlendirdim. Ve bununla birlikte yine bir bellek yolculuğuna çıktım. Bu yolculukta o çocuğun belleğindeki, aruz ve hece veznindeki bütün kafiye yerleştirdim sergileme alanına. Bu kafiye belki artık hatırlamakta zorluk çektiğimiz, ilk öğrendiğimiz şiirlerden, zihnimizin bir noktasında yer etmiş, hep unutulmuş şeylerin arasından birdenbire çıktı. O çocuk yüzümle yüzleştiğim anda ortaya çıkan ve onunla karşılaştığım anda birdenbire hatırladığım kafiyelerin izinde bir sergi oldu bu. Çağrışımları da olan, zaman zaman şiiri hatırlamaya zorlayan ama hiçbir biçimde şiirlere yönelik kaynak vermediğim bir sergi..." ("Güllerim Tahayyüllerim", Sergi Kataloğu, 1998: 5).

Sanatçı, sergi mekanının bütün alanlarını ve gizli ayrıntılarını kullanmıştır: "Bir anlamda zaten gizlenmiş, zorla ortaya çıkarılan şeylerin yerini bulup izlemeyi yine izleyiciye bırakıyorum. Hiç ipucum yok. Kafiyelerin hangi şiirlerden olduğu belli değil. Sadece uyumlu sözcükleri kullanıyorum" (Kortun, 1998).

Bu çalışma Angelica Stepken tarafından şöyle yorumlanıyor: "Dijital olarak hazırlanmış görüntünün 'büyü'sü (sanki tarih avuntu sağlayabilirmiş gibi), yola çıkış ve varış (tren istasyonu), çocukluk ve yetişkinlik, kişisel yakınlık ve uzaklık çağrışımları, burada Türk modernleşmesinin başlıca kavramlarından biriyle çakışıyor: demiryolu aracılığıyla kitlelerin hareketliliğinin sağlanması" ("Güllerim Tahayyüllerim" Sergi Kataloğu, 1998: 9).

Vasıf Kortun'un bu çalışmayla ilgili yorumları ise şöyledir:

"İstasyondan ayrılma metaforu, çocukluğa ve bir cumhuriyet hikayesinin kapanışına tekabül ettiği kadar, Karamustafa'nın diğer kişisel sergilerinde de görülen geriye

bakışlılığı irdeliyor. ...Fotoğrafın çekildiği an bir dizi farklı durumun sosyal zembereğini öylesine boşaltır ki, ona aslolan konu, bir çocuk, bir tren, bir aile -ve onun siyah-beyaz küçük fotoğrafı- kendi içlerinde ve kendi başlarına irdelenemez ve işin ürktücü sıradanlığı içinde tekil ve toplumsal, birbirinin üzerine olanca hafifliği ile çöker” (“Trellis of My Mind” Sergi Kataloğu, 2000: 112).

Bu çalışmada sanatçının bireysel belleği, Cumhuriyet ideolojisi ile belirlenmiş bir toplumsal belleğe gönderme yapar. “...Toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur”(Assmann, 2001: 40). Bu düşünce paralelinde bakıldığında, bu çalışmada kullanılan fotoğraf ve herhangi bir şiirden alınma kafiye Karamustafa’nın kendi anılarına ait olmasına rağmen, toplumsal bir çerçeveyi yansıtmaktadır.

4. 1. 3. 5. Türk Yüzü (1999)

Anı-bellek kapsamında yer almayan ‘Türk Yüzü’ (Şekil 4.21) isimli çalışmanın burada yer almasının sebebi, Cumhuriyet tarihinin bir çeşit eleştirisini yansıtan Okul Defterleri ve Gülerim Tahayyüllerim isimli çalışmalarla olan ilişkisidir. Burada gösterilen üç kız çocuğunun dergi kapaklarından alınmış yüz görüntüleri dijital baskı ile büyültülerek sergilenmiştir. Üç resmin üzerinde de ‘Le Visage Turc/Türk Yüzü’ yazmaktadır. Bu dergiler 1938 yılında, Türkiye’de İngilizce, Almanca, Fransızca basılmış ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ulusçu/ırkçı politikalarının propoganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Buradaki yüz görüntüleri her konuyla birlikte verilerek, Türkiye’nin yeni yüzü yabancılara gösterilmek istenmiştir. Ancak işin son derece ilginç olan yönü şudur ki, bu fotoğraflar Türkiyeli bir fotoğrafçı tarafından değil, o sırada Türkiye’de yaşayan Avustralyalı bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş ve cumhuriyetin bakışı gibi verilmiştir; ama fotoğrafçının ismi hiçbir zaman yayınlanmamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin ulusçu/ırkçı politikalarını destekleyen bu fotoğrafların, İkinci Dünya Savaşı öncesi ‘ulusçu’ politikaları benimseyen Almanya’nın Ulusal Sosyalistleri’nin ve SSCB’nin Sovyet Sosyalistleri’nin görüntülerine benzemesi de sanatçının dikkatini çekmiştir (‘Trellis of My Mind’ Sergi Kataloğu, 2000: 116).

Burada, var olan malzemenin yeniden üretilerek sunulmasındaki amaç, gerçek bir tarih kesitine ait bir bilgiyi, belge niteliğindeki görsel bir malzeme yardımıyla gözler önüne sermektir; postmodernistlerin yeniden fotoğraflayarak yaptığı gibi, sanatın değerini sorgulamak değildir.



Şekil 4.20 Güllerim Tahayyüllerim



Şekil 4.21 Türk Yüzü

4. 1. 3. 6. Sahne (1998)

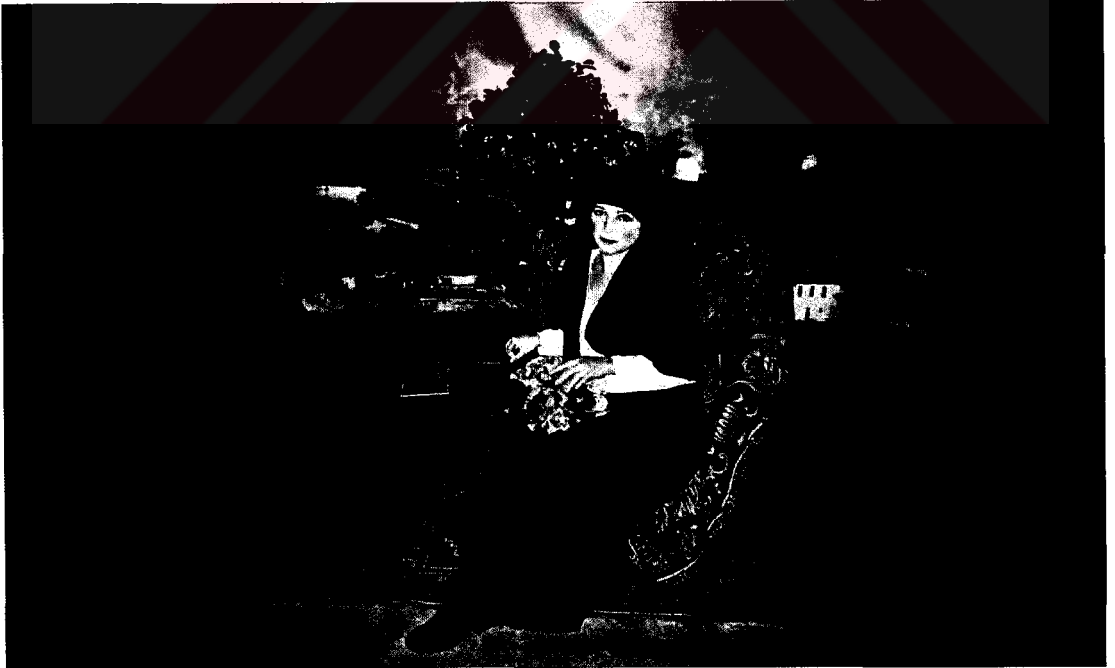
'Sahne' (Şekil 4.22), merkezde gene bir hatıra fotoğrafı bulunan bir enstelasyondur. 1971'de, Türkiye'de askeri yönetim hüküm sürerken çekilmiş bu fotoğrafta, Karamustafa ve eşi yargıç önünde görülmektedir. Hem sahne spotlarına hem de gözetleme kulesi projektörlerine benzeyen bir ışık kaynağı, karartılmış odanın duvarlarına daire şeklinde bir metin biçiminde yansıtılmıştır. "Anılar, içinde yabancı aktörlerin dolaştığı bir 'sahne' haline gelmişse, kişinin 'kendisi' ile arasında aşılabilir bir mesafe açılmış demektir. Bu projeksiyon gösterisi, 27 yıl sonra, insana hapisane avlularını hatırlatıyorsa, anı insanın iyice içine işlemiş demektir" ("14 Works: Create Your Own Story with the Given Words" Sergi Kataloğu, 1998).

4. 1. 3. 7. Muhacir / The Settler (2003)

Gülsün Karamustafa'nın büyükannesinin anılarından edindiği bir hikaye, yüzyıllardır yaşadıkları topraklardan Balkan Savaşları nedeniyle göçe zorlanan Batı ve Doğu Trakyalıların, göçmen olarak yeni yerlerine yerleşmelerini anlatır. 'Muhacir' (Şekil 4.23) isimli çalışma, sağ ve sol duvarlara yerleştirilen iki video projeksiyondan oluşmuştur. Her iki görüntünün arka planında yer alan manzaralardan ve görüntülerde yer alan kadınların giyimlerinden anlaşılır ki sol duvarda gösterilen video Bulgaristan ya da Yunanaistan'da yaşayan insanların yerlerinden edilmesini; sağ duvardaki ise Edirne'den Batı Trakya'ya göçü anlatmaktadır. Başlangıçtaki gülümseyen kadın yüzü ve renkli görüntüler, olayların olumsuz yönde gelişmesiyle beraber hüzünlü bir yüze ve siyah-beyaz görüntülere dönüşmektedir. Evlerde yer alan eşyaların hüzünlü bir müzik eşliğinde birer birer yok olması, arada savaşın vahşetini yansıtan görüntülerin şiddetli bir müzik eşliğinde geçmesi ve sonunda izleyiciye hüznle bakan bir yüz ve elde sadece o yerlere ait birer kartpostal kalması, göçle yaşanan dramı en vurucu noktalarıyla göstermektedir. Göçmenler, zorla yerlerinden edilmekten ve bilmedikleri bu yeni yere yerleşmekten dolayı mutsuzlardır ve bu yeni yerde sahip oldukaları tek şey anavatanlarının kartpostallarıdır. Karamustafa bu filmde, duygusal ve fiziksel durumları, bazı bilinen sembollerle anlatmıştır. Bir tiyatro sahnesini andıran bu görüntülerin şiddeti, aralarda geçen yazılarla artırılmış. Her iki görüntüde de şu yazılar yer almaktadır: "Balkan Savaşı sırasında zorunlu göç, yüzlerce insanı anavatanlarından ayrılmaya



Şekil 4.22 Sahne



Şekil 4.23 Muhacir

zorladı. ...Yeni yerlerinde, dil bilmedikleri için iletişim kurmakta zorlandılar. ...Evlerinden ayrılırken, tekrar döneceklerini umarak anahtarlarını komşularına bıraktılar ama asla geri dönemeditler” (“The Settler” Video Filmi, 2003). Görüntülerin arasında geçen bu yazılar, anlaşılması son derece kolay olan hikayeyi açıklamak için değil; akıp giden sahnelerin bir devamı gibidir.

4. 1. 4. Gülsün Karamustafa’nın Oryantalist Resimlerden Yararlandığı Çalışmaları

4. 1. 4. 1. Erken Bir Temsiliyetin Sunumu (1996)

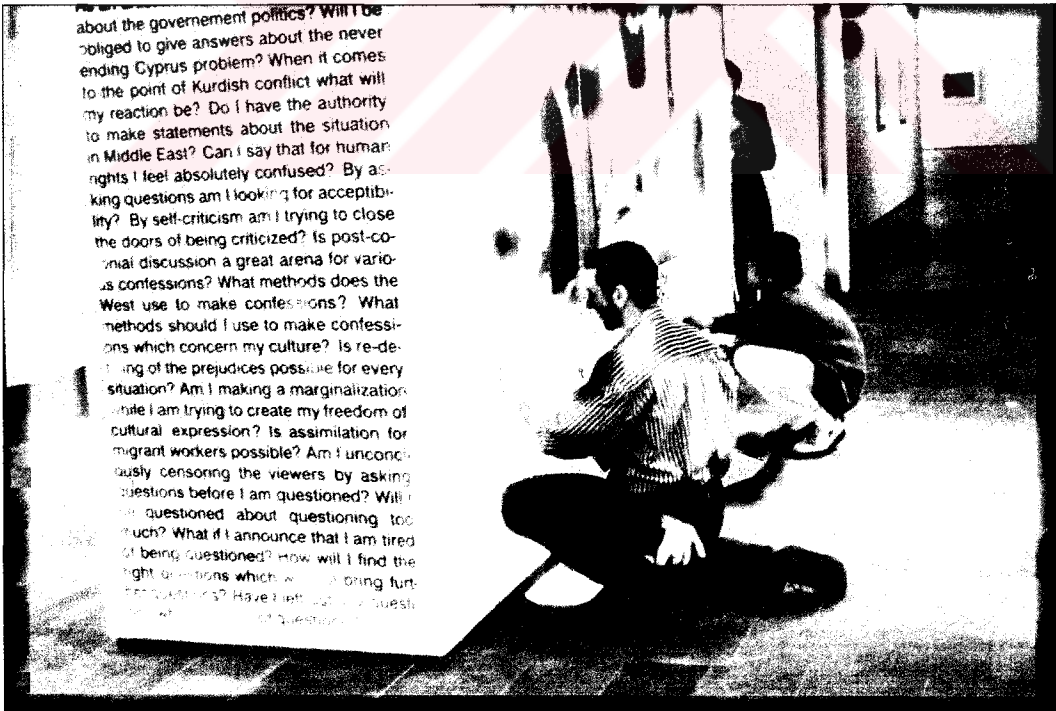
Gülsün Karamustafa bu çalışmada (Şekil 4.24), Metin And’ın Osmanlı’nın gündelik hayat üzerine Batı kaynaklarındaki çeşitli resimleri biraraya getirdiği kitabında karşılaştığı bir resmi, ölçeğini değiştirerek kullanmıştır. 16. yy’da yapılmış bu resim, 19.yy oryantalistlerinin resmettiği konulara yakın olması nedeniyle sanatçının ilgisini çekmiştir. İstanbul’da bulunmuş, bir Alman ressam tarafından yapılmış bu resimde, Osmanlı erkekleri tarafından satın alınmak üzere kalite kontrolünden geçirilen Avrupalı kadınlar ve bir de bu espasın içine doğru ititirilen zenci bir kadın bulunmaktadır; daha sonraki oryantalist resimlerde karşılaşılan bütün unsurlar yerli yerindedir. Ressamın Osmanlı’nın günlük hayatını ele alış biçimi, diğer resimlerinde olduğu gibi burada da Batılının doğuyu görmesi, algılaması ve betimlemesi biçimindedir. Karamustafa, bu resimin ‘ilksel düşmanlık’ konumunda değerlendirilmesine katılır:

“...Buna bir anlamda katılıyorum çünkü resmin içindeki unsurlarda birebir şiddetli karşıtlıklar çok belirgin. Osmanlı adamların Avrupalı kadınlara düşmanca dokunuşları ve bakışları gibi; aynı konu 19.yy’da remedilirken daha karmaşık katmanlar ihtiva ediyor ama bu resim benim için, içeriğindeki göndermelerden dolayı çok önemli ve bunda yanılmadığımı aradan birkaç yıl geçtikten sonra yeniden ele aldığım oryantalizmle ilgili diğer işlerimi gerçekleştirirken daha çok farkettim.

19.yy’da Oryantalistlerin İstanbul’a veya Osmanlı’ya diğer doğu ülkelerinden daha değişik yaklaşıtlıklarını izlediğim görsel malzemede adamakıllı farkediyorum. Mısır veya Kuzey Afrika ülkelerine daha saldırgan bir biçimde varolduklarının farkındayım. Belki orada fiilen sömürgeci olmaları ve daha babalarının evindeymişçesine davranabilmeleri buna etken olabilir. Ayrıca daha tabiata yakın yaşayan, İslam ile ilişkileri daha farklı olan Sahra insanını daha serbest gözetleme ve gerektiğinde fiilen model olarak kullanabilme şansları da var sanırım. Oysa Osmanlı’yı ele alırken bir perde var. Bir gözetleme hali, bir bariyerin arkasından izleme hali. Öte yandan 19.yy’da Osmanlı ve Oryantalizm ile olan ilişkide benim ilgimi şiddetle çeken olgu Osmanlı’nın bu konuya duyduğu yakınlıktır. Abdülaziz’in, ressamları saraya daveti, Osman Hamdi’nin, Gerome’nin öğrencisi olması gibi. Gerome’un bazı resimlerini izlediğimde neredeyse haremden geçen bazı anların, kendisine yakın bir arkadaşı tarafından gözetlettirilmiş olduğu duygusuna bile kapılıyorum. Sanki burada kuralları olan bir işbirliği var” (Kosova, 1998: 27).



Şekil 4.24 Erken Bir Temsiliyetin Sunumu (Presentation of an Early Representation)



Şekil 4.24'den ayrıntı

Bu çalışmayı oluşturan resim, hristiyanlara karşı Osmanlı'nın uyguladığı eziyetleri anlatan diğer resimlerin yanında, 19.yy'da yapılan Oryantalist resimleri hatırlatmaktadır. Oryantalizm'den ziyade daha önceki döneme ait bir düşmanlığı dışa vurduğu eleştirisi getirilmiştir:

“Avrupalı kadınların Osmanlı'ların eline geçişi ve namuslarıyla oynanması gibi ajitatif bir tema aslında Osmanlı'nın Avrupa'daki varlığını bariz bir tehdit olarak algılayan tasavvurun ürünüydü. Üç yüz yıl sonra gerçekleştirilen Oryantalist resimlerde ise Doğu genellikle eril bir tehdit unsuru olarak değil, dişil bir düşlem nesnesi olarak kurulmaktaydı. Doğulu erkekler 16.yy illüstrasyonlarındaki iktidar sahibi figürlerden çok uzak bir biçimde, çirkin, sakat, yaşlı ya da çelimsiz olarak belirmektedirler” (Kosova, 2002).

4. 1. 4. 2. Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri (1999)

‘Erken Bir Temsiliyetin Sunumu’ (Şekil 4.25) isimli çalışmadakine benzer bir yaklaşımın görüldüğü bu çalışmada, Gérôme’a ait bazı Oryantalist tarzdaki resimlerden figürler büyük boyutlarda çoğaltılmış ve sergi mekanına yerleştirilmiştir. Burada giyinik Avrupalı kadınlar yerine, çıplak Doğulu bir kadın görülür. Doğulu kadının bir arzu nesnesi gibi kullanılması, bir önceki resimde görülen tehdit altındaki Avrupalı kadın görüntüsüyle tezat oluşturur. Bunun yanında, kadınlar üzerindeki zalim davranışa sahip olan Doğulu erkek imgesi, Batılı eril bakışı rahatsız edecek, arzusuna engel teşkil edebilecek bir erkek figürü biçimindedir. Bu imge belki de Osmanlı'nın gölgesi olabilecek bir figürü de temsil etmektedir (Kosova, 2002).

4. 1. 4. 3. Fragmanları/FRAGMANLAMAK

Karamustafa bu çalışmalarda (Şekil 4.26) Oryantalist resimlerdeki kadın çıplaklığına yönelik betimlemeleri önce parçalamış sonra da çoğaltarak sergilemiştir. Sanatçı için, ayrıntılara girmek çok etkili ve güçlü bir etki yaratmakta; ancak bazı eleştirileri de beraberinde getirmektedir. Bir taraftan feminist kuramın eleştirdiği eril bakışın parçalıyıcılığını ve odaklama özelliğini sahiplenmiş olabilme tehlikesiyle; diğer taraftan bu bakışın ardındaki geniş söylemsel yapıyı görselleştirerek, illüstratif olma tehlikesiyle karşı karşıyadır (Kosova, 2002). Karamustafa, bu eleştirilere şu şekilde açıklama getirmiştir:

“Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi aldım. Batı müzeleriyle temas etme şansım olana kadar Batı'nın sanat tarihini yalnızca röprodüksiyonlardan, hem de çoğunlukla siyah beyaz olan röprodüksiyonlardan izleme imkanımız vardı. İsviçreli bir



Şekil 4.25 Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri



Şekil 4.26 Fragmanları/Fragmanlamak

yayınevi olan 'Skira' baskısı renkli kitaplar bir müze değerindeydi bizim için. Bu kitapların içindeki röprodüksiyonlar bazen bir rönesans resminden veya bir modern resimden ayrıntı basarlardı. Etkisi inanılmazdı. Detaya inmenin, ayrıntılamanın gücü üzerinde ilk o zamanlar düşündüğümü hatırlıyorum. Ayrıca aynı yıllarda, bize bir hayata bakış açısı sunan 'Yeni Dalgâ' filmlerinde de ayrıntılara ne kadar yer verildiğini düşünüyorum şimdi. Bergman'ın, Goddard'ın veya Truffeau'nun filmleri düşünülürse...Dolayısıyla ayrıntılara girmek veya bir figürü bağlamından kopartmak benim için eski bir özlem, çok iyi tanıdığım ve manipüle edebileceğim bir işlemdi ve belki şimdi sırası gelmişti ve bu oyunu fazla ciddileşmeden ve çok severek oynadım. Öte yandan yaptığım ayrıntılama yer yer ağır pornodaki 'close-up'ı da çağırıştırıyor. Bu sonuç sanat tarihsel bağlamda detaylandırma işlemine girilirse yalnız oryantalizmle değil, diğer pek çok dönem resmiyle de karşımıza çıkabilir" (Kosova, 2001: 31).

Karamustafa bu çalışmalarda Doğu-Batı, Osmanlı-Avrupa, kadın-erkek gibi keskin ilişkilere başvurmadığını, çalışmalarını basit siyasal tercümelerin ötesine taşıyacak anlam çoğullukları yaratmaya çabaladığını belirtmiştir. Bu çalışmalarla ilgili olarak, Erden Kosova'nın yorumu şöyledir:

"Bu dizi, feminist bir yapıbozum projesi olmanın ötesine taşarak, sanatçının figüratif resme, Osman Hamdi'nin yapıtlarına ve belki de Oryantalist resimlerdeki zalim güzelliğe duyduğu olumlayıcı ilgiyi de dışavurmaktaydı. İkiliği kıran benzer bir uygulamaya örnek olarak Gérôme'un bahsi geçen resmindeki tacir ve köle arasındaki mutlak ilişkiyi yersizleştiren ve belki resme homoerotik bir boyut katan genç erkek figürünü göstermişti Karamustafa" (Kosova, 2002).

4. 1. 4. 4. Dışarıdan (Fom the Outside) (1999)

19. yy Oryantalistleri tarafından yapılmış ve harem hayatını gösteren resimlerle birlikte, sanatçı tarafından Dolmabahçe Sarayı'ndaki harem içinde çekilmiş bir filmin videodan gösterildiği bu enstelasyon, Leyla Saz Hanımefendi'nin hatıralarından alınmış bir metinle birlikte oluşturulmuştur (Şekil 4.27).

Karamustafa anılardan alınmış bir metni, videoda gösterilen harem görüntülerini ve harem hamamından Batılı gözüyle resmedilmiş bir sahneyi yanyana getirerek birbirinden kopuk parçalardan oluşmuş bir hikaye anlatmaktadır. Burada sergilenen karşıtlıkla Batı'nın harem hakkındaki düşünceleri ve müslümanlığın tarihindeki kadının durumunun gerçekleri arasında bir yarık yaratmıştır.

4. 1. 4. 5. Çalınmış Fikirler (Stolen Ideas) (2000)

'Çalınmış Fikirler' (Şekil 4.28) Oryantalizmle ilgili interaktif bir çalışmadır. Sanatçı, fikirleri tekele alma, paylaşım boyutlarının kuralları, copyright/telif hakları üzerine Fribourg'da katıldığı bir tartışmanın paralelinde, o dönemde üzerine yoğunlukla çalıştığı



Şekil 4.27 Dışarıdan (From the Outside)



Şekil 4.28 Çalınmış Fikirler

konuyla ilgili olarak bu performansı sunmuştur Karamustafa, sokak ressamlarının tezgahlarına benzer bir tezgah kurmuş ve burada İstanbul'da ürettiği, oryantalist resimlerin renkli fotokopiyle yapılmış küçük boy kopyalarını, tanesi 15 İsviçre Frankı'ndan satmıştır. Karamustafa, bu iş ile ilgili olarak: "Benden yana yöneltilmiş bir bakışın ürünü olan görüntüleri, hiçbir telif endişesi taşımadan, basit bir aracı olarak, üretildikleri alana götürüp fiilen satmak yapabileceğim en anlamlı eylemlerden biriydi diye düşünüyorum" demiştir ("Trellis of My Mind" Sergi Kataloğu, 2000: 105).

4. 1. 5. 'Dönme' Kavramı ile İlişkili İşleri

'Dönme (conversion)' olgusu sanatçının düşünüy uzun zaman işgal etmiş bir meseledir. Farklı bir toplum yapısına uyum sağlamaya çalışan bir kesimin baskılar karşısında, inançlarından vazgeçememesi halini irdelemiştir. Karamustafa bu konuya yönelmesini şu sözlerle açıklamıştır:

"Endülüs'e yaptığım bir gezi sırasında engizisyonlardan kaçan yahudilerin göçü, yolların uzandığı coğrafya, farklı bir toplum yapısına uyum sağlarken karşılaşılan baskılar altında inaçlardan vazgeçme/vazgeçememe hali, aynı topraklarda zorla veya istekle din değiştirmeler, cinsel kimlikle ilgili değiştirmeler, yaşanan acılı ve yoğun politik dönemlerden sonra politik inançlardaki keskin dönüşümler ve 'dönme' çerçevesi içinde değerlendirilebilecek diğer durumlar. Bunların hepsi sonsuz ilgimi çekiyor..." ("Trellis of My Mind" Sergi Kataloğu, 2000: 120).

4. 1. 5. 1. Kültür/ İstanbul'dan Bir Cinsiyet Projesi

Türkiye'deki transseksüel ve travestilerin televizyon şovlarıyla ilgili küçük bir proje hazırlayan Karamustafa, iki monitörden Huysuz Virjin'in ve Bülent Ersoy'un programlarını göstermiştir. Bülent Ersoy'un yıllardır yaşadığı ayrımcılığa ait belgelerin yanında, Türkiye'deki travestilerin Beyoğlu'nda yoğunlukla yaşadıkları Ülker Sokak içindeki sıkıntıları, kurdukları dernekler ve mücadeleleri hakkında belgeler de kullanılmıştır. Bu belge yoğunluğuna, Travesti ve transseksüel tarihçesi ile Tophane ve yangın söndüren tulumbacılarla ilgili bilgiler de eklenmiştir. Karamustafa, bu projenin yapıldığı dönemde, travesti ve transseksüel şovların televizyonlarda daha görkemli bir biçimde başladığını ve yüzbinlerce insanın ilgi odağı olduğunu belirtir:

"Bu iki programın da tüketicileri, projenin diğer bölümlerinde ele alınan, merkez ve periferiden, çeşitli inanış ve kültürlerden gelen göçlerle yerlerinden edilmiş veya yerleşik, en üst gelir seviyesinin yanısıra en asgarisiyle yetinen kadınlar ve onların

yanısıra erkekler. Hepsinin hayatında, bu şovların içeriğini oluşturan durumla özdeşleştikleri bir yan olduğunu, programların haftanın en çok televizyon seyredilen günlerinde ‘prime time’larda yer almaları net bir biçimde açıklıyor. Oysa travesti ve transseksüellerin Osmanlı döneminden başlayarak tarihlerine bakıldığında, toplum içinde ne kadar marjinal bir yaşama itildiklerine dair çok belge bulabiliriz”(Özayen, 1994:).

Karamustafa bu projenin tamamlanmamış bir proje olduğunu ve kendisi için önemini vurgulamıştır

“Bütünüyle bu ‘Kültür’ meselesinin hayatımın çok önemli bir devresiyle, 1970’lerdeki politik, sanatsal eğilimleri olan öğrenciler olarak, yani 68’li öğrenciler olarak başlattığımız bu politik hareketin içindeki tavrıla, bu noktadaki tavrın çok önemli bir biçimde birbirlerine kenetlendiğini fark ettiğimi söylemek istiyorum. O dönemin içinde Türkiye büyük bir suskunluğa gömülmüştü ve sanatçılar olarak aslında hepimiz susmak zorunda kalmışızdır. ...Benim için şu deneyle, o eski deneyler birbiriyle son derece bağdaşmıştır”(Kortun, 1998).

4. 1. 5. 2. Pekştirilmemiş Görüntüler/ Unconsolidated Visions (1998)

Valensiya ve İstanbul’un travesti ve transseksüel kültürü üzerine kurulmuş olan bu proje, Valensiya’ya 30 km uzaklıktaki Sagunto şehrindeki bir Roma tiyatrosunda, İspanya’nın ‘balkonaltı resimleme’ geleneğinden yola çıkılarak yapılmıştır. Karamustafa bu alanı travesti ve transseksüellerin kullanımına açarak, onların verdikleri fotoğraflardan parçaları büyülterek balkonların altına yerleştirmiştir (Şekil 4.29). Karamustafa’nın bu projeye ilgili ifadeleri şöyledir:

“Çok sevdiğim ve kendi açımdan hem estetik hem de içerik olarak iyi çözümlediğime inandığım projelerimden biri. ...Bir Roma tiyatrosunu bu bağlamda değerlendirmek doğru bir yaklaşımdı benim için ve mekan kendisine yükleneni çok iyi taşıdı. Bu doğal ve dostluk içinde gelişen bir projeydi”(Kosova, 2000).

Bu iş ile Valencia ve İstanbul arasında bir köprü kurduğunu belirten Karamustafa için asıl problem, işin içinde kendisini nasıl konumlandıracağı olmuştur (“Trellis of My Mind” Sergi Kataloğu, 2000: 64).

4. 3. 5. 3. Osmanlı Nisa Soyağacı (1994)

‘Osmanlı Nisa Soyağacı’(Şekil 4.30), Gülsün Karamustafa’nın dönüp dolaşıp takıldığı ‘kimlik’(identity) meselesi üzerinden, dini ve ulusal kimliklerdeki ‘dönme/döndürülme’ üzerinde yoğunlaşan bir çalışmadır. Karamustafa, ‘Tam olarak Osmanlı diyebileceğimiz yapı nedir?’ sorusuyla uzun zaman uğraşmıştır.



Şekil 4.29 Pekiştirilmemiş Görüntüler



Şekil 4.30 Osmanlı Nisa Soyağacı

“Osmanlı İmparatorluğu’nun Orta Asya’dan gelen kökleri, onların Bizans’la karışıp kaynaşmaları, ondan sonra bütün bu tarihsel süreç içinde zaman zaman daralan, zaman zaman açılan sınırlar ve mübadeleler...Hepimiz kendi geçmişimize dönüp baktığımızda bir karışıklık görürüz... Fatih Sultan Mehmet İstanbul’a geldiğinde, Osmanlılar önce Bizanslı kadınlarla evlenmişler ve o kadınların isimlerini değiştirmişler. İlk ismini değiştiren Nilüfer Hatun olmuş. Hareme giren kadınların isimleri Gülfem, Selvinaz gibi tarife dayalı; yakıştırma isimler. Her kadının kendine ait bir ismi ve kimliği var ama sarayın kadını olmak noktasında, onlar bu kimliklerinden sıyrılıyorlar. Onlara farklı elbiseler giydiriliyor ve farklı biçimlerde yetiştirilerek saraya mal ediliyor. Harem bir üreme sistemi. Daha önceleri çevre ülkelerin prensesleriyle evlenmeler olmuş fakat bu prenseslerin Osmanlı toprakları üzerinde hak talep etmeye başladıkları görülünce, harem kurulmuş; böylece, padişah soyunun üremesi sistemleştirilmiş ve kimsenin bundan bir pay almaması sağlanmıştır. Bütün harem sisteminin temelinde bu yatıyor. Ben bu kadınların kronolojik olarak sıralanmış isim listesine bakarak başka birşeyi farkettim; kendilerine yakıştırılan bir anlamda ‘hafifmeşrep’ isimlere karşı padişahın bu kadınlardan olma kızlarının isimleri Hatice, Fatma gibi Kuran’dan alınmış ve tekrar tekrar verilmiş. Dolayısıyla bu bir kremalı pasta görüntüsü veriyor bu kadınlar ve bunlardan olma kız çocukların isimleri üstüste dizildiğinde. Bu isim listesi beni çok etkiledi ve onu görselleştirdim. Son derece hafif ve uçucu bir iş” (Sağır, 2003).

4. 1. 6. Kültürlerarası Karşı Karşıya Geliş Halini İçeren Çalışmaları

4. 1. 6. 1. Neworientataion (1995)

Antrepo’da pencerelerin önünde, denize doğru yönlendirilmiş ipler üzerine pembe ve beyaz kurdeleler, üzerine bazı harfler yazılarak asılmış olan ‘Neworientation’da (Şekil 4.31), kurdeleler arkadaki bir vantiletörden gelen esinti ile denize doğru hareketlendirilmiştir. Sürekli olarak Galata çevresinde yaşayan Karamustafa, tarihin en eski genelevlerinden yola çıkarak bu işi oluşturmuştur. Sanatçı, genellikle limanlara yakın olan genelevleri dolduran, köyünden, evinden kaçmış ve ‘kötü yola’ düşmüş kadınların kaçış öyküsünü düşünerek bir araştırmaya başlamıştır. Kayıp kadınların listesini bulmak için öncelikle polis kayıtlarına daha sonra da kayıp aranıyor programına başvuran sanatçı, evden kaçmış kadınların listesini çıkararak, kadınların isimlerinin başharflerini ve kaybolma tarihlerini almıştır. Karamustafa burada çok daha lirik bir işe girdiğini belirtmiştir:

“... Tavandan aşağıya doğru ipler gerdim. Denize doğru bir hareket almış durumda idi bu ipler. İstedğim devamlı denizden gelen, karşılanan bu denizcilere karşı kadınların bir hareket oluşturmaları idi. Denize karşı bir hareket oluşturmak istedim bu mekanın içinde. Bunu da bir rüzgarla sağlamak istemişim. Bu ‘intialleri’ ile bu kadınların isimlerini ve kaybolma tarihlerini, belki en son görüntüleri olabilecek pembeden beyaza kurdelelerin üzerine bastım ve bu kurdeleleri bu iplerin üzerine yerleştirerek belki son bir hareketlerini, denize doğru hareketlerini sağladım. Bir buluşma idi bu, bir karşılaşma idi. Dokunaklı bir durumdu” (Boynudelik, 1996: 313-314).



Şekil 4.31 Neworientation

Bu çalışmadaki kültürlerin karşılaşması, kadınların trajik bir hikayesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu hikayenin anlatımı, çalışmayı oluşturan elemanların yerleştirilmeleri, renkleri, şekilleri ve yapısıyla, duygusal bir yaklaşımı çağırıştırır.

4. 1. 6. 2. Galata: Genova / Küçük Pencereler Kazmak (2004)

Gülsün Karamustafa'nın son dönem çalışmasına bakıldığında, Havana'dan Locarno'ya, Berlin'den Delhi'ye uzanan bireysel bir yolculuk haritasıyla karşılaşılır. Karamustafa'nın çalışmalarına hakim bu kültürlerarası karşılıklı hali, onun İtalya'nın Torino kentindeki Alberto Peola güncel sanat galerisinde sergilediği 'Galata: Genova/Küçük Pencereler Kazmak'(Şekil 4.32) isimli işinde de görülür (Altuğ, 2004). Günümüz insanın yaşamak zorunda bırakıldığı 'göçebelik' hali, Galata semti ve Cenova şehrinin kesişiminde yansıtılmıştır. Buralara ait, özenle seçilmiş ses, görüntü, insan ve objelerle 13. ve 15.yüzyıllar arasında tarihe mal olmuş Ceneviz Kolonisi'nin yer aldığı ve bugünkü Galata Kulesi'nin (eski adıyla Ceneviz Kulesi) odağındaki Galata semti ile, Cenevizlilerin 'anavatanı' Cenova'nın tarihi ve kültürel dokusunu içiçe geçirerek; iki bölgenin paylaştığı ortak tarihi, 'küçük pencereler açarak' yeniden anımsatabilmeyi amaçlamıştır. Serginin temelleri, bir zamanlar Ceneviz kolonisi olan İstanbul'un tarihi Galata semti ile Cenova kenti arasındaki ortak geçmişle bugünün arasında bir gidip gelme üzerine kurulmuştur ("Galata: Genova/ Küçük Pencereler Kazmak" Sergi Broşürü, 2004).

Karamustafa sergide, Galata ve Cenova'nın mimari benzerliğini gösteren ve onları bir araya getiren ikişer adet, toplam 20 adet renkli fotoğraf sergilemiştir. Sade görünümü bu ikili fotoğraflar, izleyende Galata ve Cenova'nın birbirine karıştığı bir duygu durumu yaratmıştır. Diğer taraftan sanatçının 45 dakika boyunca, 'konu'ya hiç bir müdahalede bulunmadan çektiği bir filmde, kendisiyle ilişkili ikisi de İtalyan Kız Lisesi mezunu, biri İstanbul'lu, diğeri Cenova asıllı iki genç kadının, Carolina ve kendi kızı Ayşe'nin İtalyanca, doğaçlama sohbeti duyulmaktadır. Burada, "Mozart'tan Tamburi Cemil'e ve Galata'nın ezanlarına yayılan, adeta bozamsı bir yoğunluk sezilmektedir"(Altuğ, 2004). Karamustafa, Galata'lı bir oymacının yapmış olduğu bir Ceneviz arması yorumu, aynı ustanın yaptığı geleneksel bir oyma örneği, bir masa örtüsü, plastik meyveler gibi nesneleri kullanarak somut örnekler sunmuştur. Sanatçı ürettiği örtünün üzerine,

geçmişte Galata'da yaşamış Cenevizli ailelerin, Galata'daki binalar üzerinde yer alan kabartmalarda rastlanan isimleri ve tarihi bilgileri eklemiştir. Bu çalışmada kullanılan çeşitli teknik ve malzemeler sayesinde, birbirine tanıdık iki kültüre ait duygusal ve somut hatırlatmalar yapılmıştır (Altuğ, 2004).

Bu çalışma hakkında yazılmış en ayrıntılı yazı serginin küratörü Teresa Macri'ye aittir. Karamustafa'nın kimlik meselesine yaklaşımı konusunda, 'dışarıdan' bir bakışa ait genel bir değerlendirme niteliği taşıyan bu yazı aynen alıntılanacaktır:

"Gülsün Karamustafa sanatçı olarak, asla gözardı edilmemesi gereken çok özel bir noktada duruyor. Günümüzde, artık kesin tanımlamalarla sınırlanamayan sanatsal kavramların ardındaki temele ait meseleleri güçlü bir biçimde irdeleyen ve pekiştiren Karamustafa, büyüleyici anlatımı ve hikaye etme yeteneği ile bizi devamlı şaşırtıyor ama asla hayal kırıklığına uğratmıyor. Yaptıkları, genel eğilimlerin ve moda olanın üzerinde uçarak süzülüyor, zevklerin kısa ömürlü taklitlerini, dikkat çekmek için yapılan jestleri bir kenara iterek, varoluşlarını sürdürmeyi başarıyor.

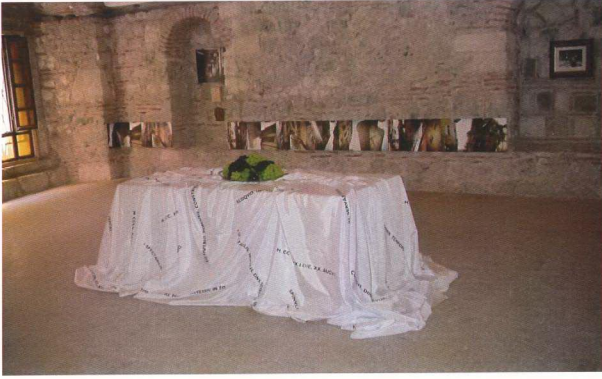
Gülsün Karamustafa'nın işleri, kendi hayatında da benzeri biçimde yüklendiği sezgisel bir tazelik içerir. Kendisinin doğuştan sahip olduğu acelecilik, algıladıklarını görsel temsiliyete dönüştürürken de yardımcı olur ve onun bu yoldan kolay bir biçimde temel gerçekliğe ulaşmasına imkan kılar. Sanatçı önünde açılan kimlik meselesinin istikrarasız ve şeffaf doğası karşısında sürekli bir arayış içindedir. Bu tehlikeli eşik insanı kolaylıkla istenmeyen bir milliyetçilik noktasına sürükleyebilir ve yanlış anlaşılmalara sebep olabilir. Zygmunt Baumann bu eşiği, yerinde bir değişle 'alışkanlık' olarak tarif eder. Baumann, sürekli 'kimlik güçlü karşıtlıklar içeren bir kavramdır' diye açıklar. Bu önemli bir gerçek çünkü kimlik meselesi her durumda gettolar oluşturmak için geçerli bir nedendir. Bireyin kimliği, her zaman kültürel ve coğrafi büyümeyle bağımlıdır ve bu durum çok yönlü, çok yüzeyli ve aidiyet konusunda çelişkili fikirlere sahip bir topluluk oluşturur. Baumann, 'kimlik' sorununu, savaş alanı benzetmesiyle açıklar. 'Kimlik, savaşın kargaşası ve çığlıklarıyla yükselir ve bu sesler durulduğunda tekrar uykuya yatar' der. Bu resim, Gülsün Karamustafa'nın, biraraya getirerek uğraşmaya başladığı ve çeşitli hayali problemler vasıtasıyla tanımladığı temsiliyetin kırılan eşiğine tam olarak uygun düşer. Sanatçı kıvrak bir yaklaşımla, kendini kolaylıkla rahatsız hissedebileceği eşiğin önünde, duygularını sürekli yenilemeyi bilir. Konunun, ırk üstünlüğünü tartışmaya kadar varabilecek geniş ve tek parçalı tanımından mümkün olduğu kadar uzaklaşır ve bilmecesini farklılıklar, sınıfsal meseleler, din, cinsiyet, şehir, eğlence, sırdan politikalar gibi bütünüyle gündelik hayata dair sorunlar üzerine kurgular. Böylece eşiği teşkil eden küçük su tanecekleri çeşitli göndermeleri içeren bir nehir oluşturarak akmaya başlar. Aynı şekilde sanatçının çok yönlü sanatsal pratiği, temsiliyetin sunumu çerçevesinde bir bütünlüğe ulaşır. Enstalasyonlar, fotoğraf, video film çalışmaları ve ses, düşünceleri içine örgülediği bir dokumaya dönüşür.

GALATA: CENOVA (küçük pencereler kazmak). Serginin başlığı Ligurya kenti Cenova ile İstanbul'un Galata bölgesini, melez kavramlarla birleştirmeye çalışıyor. İstanbul'un en eski semtlerinden biri olan Galata'nın bir zamanlar Cenovalı tüccarlara ait bir koloni oluşunun hikayesi, aradaki en önemli ortak payda. Bu tarihsel ortaklık iki şehrin coğrafi konumundaki benzerliklerle pekiştiriliyor. Müsterek geçmiş bir tabiyet dönemini de tarihi bellekle birlikte su yüzüne çıkartıyor. Kolonizizm sonrası araştırmalar, kültürel ve sosyo-ekonomik mozaikin oluşturduğu kolektif tarihin ister milli, ister ortak ve isterse kişisel kimliğin yapılanmasında ne kadar önemli rol oynadığını açıkça gösteriyor. Şiddete dayalı kültürel başkaldırıların, eşiğinde gerçekleşen fetih tutkusunun bu mozaiki ne kadar etkilediğini anlamak çok güç değil.

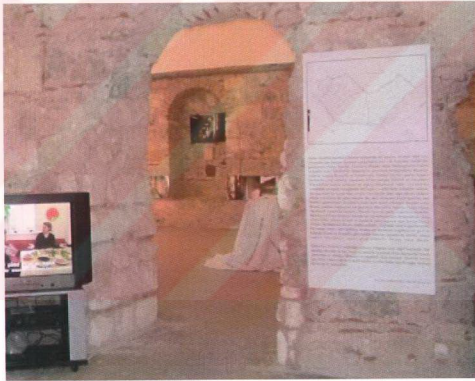
Karamustfa bu projesinde Galata ve Cenova arasındaki boşluğu, bir seri kendi belirlediği kavram üzerine kurguluyor. Yalnızca basit görünen mimari benzerlikler veya kültürel etkilennemeler üzerine yüklemiyor meselesini.

Öte yandan çok keskin bir biçimde sergilemediği halde bu ilişkinin temelini oluşturan yaklaşımın, öznel bilinç ile kolonial güçlerin arasındaki gerilime, bütünleşme veya dışlanmaya dayalı yapılaşmaya gönderme yaptığını hissedebiliyoruz. Karamustafa aynen bir arkeolog gibi zamanın kumlarını eşeliyor ve belleğin elle tutulmaz kırılğan kalıntılarını somutlaştırıyor. Bir yeniden sunuş eylemi olarak ele alabileceğimiz işlem tekrardan kazanılan bir obje, çalınmış fotoğraflar, askıda bir zamanın içinde geçmişin yanar dönerliği ve bugünün coşkusu arasında gidip gelen ve durmadan kendini tekrarlayan bir video film olarak bize dönüyor. Bu sembolik yolculuk bütünüyle içe doğru bir 'arayış'. Sanatçı kendine ait bir parçayı ele alıp, onu harekete geçiriyor, bağımsızlaştırıyor ve ona ait kimliğin mimarisini oluşturan başlangıç tarihine götürüyor. Aynen Amin Maalouf'un dediği gibi: 'Kimlik, sahip olunan özelliklerin yanyana koyulmasıyla elde edilen bir yamalı bohçadan çok, gergin bir derininin üzerine çizilmiş bir resme benzer. Küçük bir bölümüne dokunduğunuzda insanın bütün bedeninin titremeye başladığını görürsünüz' ("Galata: Cenova/ Küçük pencereler Kazmak" Sergi Broşürü, 2004).

Gülsün Karamustafa'nın en son çalışması ile ilgili bu yazının, onun kimlik meselesini sanatsal bir dille ele alma yaklaşımını, 'dışarıdan' bir gözle özetlediği söylenebilir. Kültürel ve sosyo-ekonomik bir buluşma noktasında, kimlik meselesinin ele alınışını değerlendiren bu yazı, Karamustafa'nın mesafeli duruşuna ve kendini rahatsız hissedebileceği bir konuda duygularını yenilemesine dikkat çekmektedir.



Şekil: 4.32. Galata: Cenova/Küçük Pencereleler Kazmak



Şekil: 4.32'den ayrıntı



Şekil: 4.32'den ayrıntı



Şekil: 4.32'den ayrıntı

4. 2. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarının Değerlendirilmesi

Bu bölüm, Gülsün Karamustafa'nın tüm çalışmalarını kapsayan genel bir değerlendirmeyi kapsamaktadır. Postmodern dönemde sanatçılar, yeteneklerini sergilemek ya da avant-garde çıkışlar yapmak yerine; bir gözlemci gibi çevresel imgeleri sorguladıklarından, bu değerlendirme şu düşünce paralelinde yapılacaktır: “Çevresel imgeler, gözlemci ve onun çevresiyle arasındaki karşılıklı etkileşimin sonucu oluşur. Çevre bazı şeyler sunar ve gözlemci bunları kendi amaçları doğrultusunda seçer, düzenler ve bunlara anlam verir. Belli bir gerçeğin imgesini, değişik gözlemciler değişik biçimlerde algılayabilir ve bu algılamada kişinin deneyimleri, geçmiş ve yaşantı biçimi etkendir” (Lynch, 1996: 156).

4. 2. 1. Gülsün Karamustafa'nın İmge Kullanımı

Karamustafa bazı resimlerinde kutsal olanla yaşamsal olanı birleştirmiştir. Karamustafa'nın bu yaklaşımını, sanat tarihinden referanslarla değerlendirebilmek için, çağdaş Batı sanatında ve Türkiye sanatında dinsel imge içeren örnekler incelenmelidir. Dinsel imgelerin sanatta kullanılması, hemen hemen her dönemde rastlanan bir durumdur. Endüstri Devrimi sonrası, sanatçıların bu yöndeki çabalarının en önemli örnekleri, dışavurumcularda görülür. Modern sanatçılar dinsel imgeleri, ironik bir yaklaşımla, kendi sanat anlayışlarına koşut olarak kullanmışlardır. Dışavurumcu sanatçılar çevreyi, insanın iç dünyasının bir yansımasına dönüştürmüşlerdir. Erken dışavurumculardan Edvard Munch, ‘Madonna’ isimli taş baskısında, resmin bir köşesinde cenin şeklinde bir İsa figürü resmetmiştir. Munch’un Meryem’i kullanması dinsel değildir; sadece düşüncelerini anlatmaya yarayan bir araçtır. James Ensor, insanın çevresine yabancılaşmasını ve doğaya yakınlaşmasının olanaksızlığını yansıttığı resimlerinde, dinsel ve mitolojik imgeler, maskeler ve iskeletler kullanmıştır. Akademilerin uyumu öngören yaklaşımlarına karşı çıkarak, çağın görme alışkanlıklarını değiştirmeye çalışan dışavurumcular, dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı yadsımışlardır. Dışavurumcular, özellikle duyguları ve bunlara bağlı mesajları, figüratif ve soyut görsel imgelere dönüştürmüşler ve işledikleri biçimleri deformasyona uğratmışlardır. Almanya’da gelişim gösteren dışavurumculuk, Almanya’da 1850’lerde,

yaşanan sağ-sol çatışmalarını ve sanayi ve kentleşmenin yarattığı siyasal hareketliliği yansıtarak, toplumsal ve siyasal içerikler yüklenmiştir. 1912’de kurulan ve dışavurumcu bir grup olan ‘Mavi Süvari’ grubu sanatı ruhun nesneleşmesi olarak ele almıştır. Grubun lideri Vasili Kandinsky’nin, dinsel imgeler kullanarak yaptığı ‘Aziz George ve Ejder’ serisindeki Aziz George, materyalist değerlerin, insanın ya da sanatın ruhani doğası tarafından fethini simgelemektedir. Sanatçının buradaki figürlerin biçimini mizahi bir yaklaşımla bozması, dışavurumcu sanatın temelinde yatan ironi ve eleştiriye bağlıdır. Diğer dışavurumcu sanatçılardan Ernst Barlach dinsel motiflere gönderme yapan ağaçbaskılar yapmış; Max Beckmann geleneksel ikonografiye yeni bir anlayış getirmiş; Marc Chagall toplumsal bir olayın eleştirisini vermek için dinsel bir konuyu kullanmış; Pablo Picasso dinsel bir öyküyü, amacına uygun olarak kendi üslubuyla resmetmiş; Marx Ernst kiliseyi ve dini eleştiren işler yapmıştır. 20.yy’ın son çeyreğinde, hristiyan ikonografisinin sosyo-eleştirel bir metafor olarak kullanıldığı görülmüştür (Kurt, 2002: 4-8).

Yeni-Dışavurumcu bazı sanatçılar, dini konulardan yararlanarak toplumsal meselelere göndermeler yapmışlardır. Ken Kiff, ‘Mayakovski’ adlı çalışmasında, Mayakovski’nin bir şiirini konu etmiş ve elinde kağıt tutan figürle İncil yazarı havariler arasında bir ilişki kurmuştur. Gilbert ve George isimli sanatçılar, ‘Ölüm’ isimli çalışmalarında, resmin en üstünde yer alan ağır resimlerini, bulutlarla ve meleklerle ilişkilendirerek, ‘Meryem’in Göğe Yükseliş’ resimleriyle ilişki kurmuşlardır (Kurt, 2002: 9).

1980 Sonrası çağdaş Türk sanatına bakıldığında Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova gibi sanatçıların dinsel imge kullanarak çalıştıkları görülmektedir. Bu sanatçıların dinsel imgeyi kullanma biçimlerine ve amaçlarına çok genel olarak yer verilecektir. Erol Akyavaş, dinsel imgeleri salt biçim ve estetik kaygısıyla kullanmamıştır. Bu imgeleri, 20.yy’a ait bir dil kullanarak, modern sanatın ilke ve yöntemleriyle değerlendirmiş ve yorumlamıştır. İsmet Doğan, tasavvuf düşüncesine ilişkin simgeleri ve dinsellik çağrıştıran yazıları kullanmıştır. Ergin İnan, kitap sayfalarını kullanarak, kitabın iletişim sağladığı ama aynı zamanda iletişimi zorlaştıran yabancı dil sorununa göndermeler yapmıştır (Kurt, 2002: 28). Murat Morova ve Balkan Naci İslimyeli’nin dinsel imge kullanımları, imgeye yaklaşımları farklı olduğundan, bu sanatçılardan ayrı olarak değerlendirilmelidir.

Murat Morova, gelenekselle çağdaş arasında bir bağ kurmak amacıyla, geleneğin bugünkü dile aktarımıyla ilgilenmiştir. İnanç sistemlerinin sosyolojik yanına değinerek, bunların toplumsal hayata geçişini sanatına yansıtmıştır. Dinsel imgeleri soyutlayarak çağdaş bir motife dönüştürme yaklaşımında olan Morova, dinsel imgeyi dinsel içeriğinin dışında, günümüz koşullarındaki bir duruma gönderme yapmak için kullanmıştır. İmgelerin geçmişte temsil ettikleriyle, günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurmuştur. Morova'nın 'Hayır' isimli üç boyutlu çalışmalarında günümüzde çeşitli 'marjinal' grupların yayımladıkları dergilerden görüntüleri, iki büyük elin üzerine yerleştirmiştir. Bu eller, nazara karşı kouyuculuğuna inanılan Hz. Fatma'nın ellerini ve el falı ve kader ile ilgili anlamları simgelemektedir. Bu çalışmada, simgenin geçmişte temsil ettiği ile bugün arasında bir paralellik kurularak, yeni bir okuma yapılmıştır (Kurt, 2002: 51-54).

Balkan Naci İslimyeli'nin temel meselesi, Osmanlı geleneğinden gelmesi ve Batı eğitimi alması halinin, bir vicdani hesaplaşmaya ve çekişmeye dönüşmesidir. Bu hal ve bu hal ile ilgili hesaplaşma, onun sanatçı kimliğini oluşturur. Dinsel simgeler, İslimyeli'ye yaşadığı ve kökenlerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasında yol göstermiştir. Sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel özellikleriyle sınırlamayıp, içine girip değerlendirilmesinde, tasavvufun yardımcı olduğunu belirten İslimyeli, halk sanatından aldığı bazı öğeleri olduğu gibi yansıtmamış, görsel aktarımın ötesine geçmiştir. Bu öğeler, kendi belleğinden resmine yansıyan öğeler olmuştur. İslimyeli, çözümlenmiş bir simgenin olduğu gibi kullanılarak, çağdaş bir üretimde yer alamayacağını; o simgedeki anlamın çağdaş biçimde yenilenip, yeniden yorumlandığında bir anlam kazandığını vurgulamaktadır (Kurt, 2002: 48-49).

Dinsel imge veya konulardan yararlanan çağdaş sanat yapıtları, dinsel; düz anlamlarının dışında, yan anlamlarıyla da okunabilir. Dinsel konulardan yararlanan çağdaş çalışmalar, artık ikonografik dönem yapıtlarındaki gibi sadece dinsel anlamlarıyla okunmazlar; eleştiri, ironi, biçim-bozma, stilizasyon gibi çağımıza ilişkin değerleri vurgulayan modern bir yapıt olarak okunurlar (Kurt, 2002: 13).

Karamustafa, dinsel imge ve simgeler kullandığı yapıtlarında, dinsel bir imgeyi soyutlayarak, bugüne ait bir motife dönüştürmeyi ve simgelerin geçmişte temsil ettikleri

ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurmayı amaçlamaz. Karamustafa'nın kendi sözlerinden de anlaşılacağı gibi bu ikonografik görüntüler, sanatçının bulunduğu ortamın ve yaşadığı şehrin; İstanbul'un temel bir formu gibidir:

"İkon bana İstanbul'un temel formu gibi gelir her zaman. Bu resimlerin ikonik bir tavrı olduğu söylenebilir. Bir dönem form olarak ikonu benimsediğim doğru ve şu anda yaptığım resimlerde de aynı forma devam ediyorum. Bazen bu formu kırmaya çalışıyorum ama bu biraz da yaşadığım coğrafyadan kaynaklanan bir form. Ben 1975 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi)'nda eğitim vermeye başladım. Ders verdiğim sınıfta Batı'dan, Doğu'dan, özellikle İran'dan öğrenciler vardı ve onlar ifadelerinde ısrarla kendilerine ait formlar kullanıyorlardı. Sanatçının görsel hafızası, geride durarak kaçınılmaz bir biçimde onun sanatsal üretimini etkiliyor"(Sağır, 2004).

Sanatçının bu sözlerinden, onun imge ve ikon formu kullanımında, yukarıda bahsedilen sanatçıların, dinsel imgeleri günümüzdeki koşullarla bağdaşan bir simgeselliğe dönüştürme eğiliminden farklı olarak, sanatçının görsel belleğinin etken olduğu anlaşılır. Burada, Maurice Halbwachs'ın² 'toplumsal bellek' kavramından yola çıkarak, belleğin sosyal koşullara bağlı olduğu belirtilmelidir (Assmann, 2001: 40). Karamustafa'nın kendi sözlerinden de anlaşıldığı gibi, ikonik form kullanımı, İstanbul'un ikona benzemesine ait görsel belleğinin sanatsal üretimini etkilemesinden kaynaklanır. Bireysel bir belleğin oluşması için sosyal çerçevenin şart olması ve belleğin, sosyalizasyon sürecinde oluşması bağlamında, Karamustafa'nın İstanbul şehri ile, 'eski İstanbul'lu' olmasından ve bu şehri çok iyi bilmesinden kaynaklanan ilişkisinin, onun bireysel belleğini oluşturduğu söylenebilir. Karamustafa'nın, İstanbul şehrine dair belleği toplumsal olarak belirlenmiştir. Bireysel bellek, belirli bir kişide, onun iletişim sürecine katılımı sayesinde gelişir. Bu, kişinin aileden dini ve ulusal topluluklara kadar çeşitli sosyal gruplara dahil olmasının bir sonucudur. Bellek bireye aittir ama toplumsal olarak belirlenmektedir ve kişinin sosyalizasyon sürecinde oluşmaktadır (Assmann, 2001: 40-41).

Gülsün Karamustafa'nın resimleri yalnızca biçimsel olarak değerlendirilemez; resimlerde anlatılan dünyayı yorumlamak gerekir. Bu resimlerde, dönemin toplumsal yapısını anlatan bir hikaye vardır. Bu resimlerdeki tipler birer simgedir ve bu simgesel işaretler, toplumsal yapının bir katmanının içinde bulunduğu çarpık durumu

² Fransız sosyolog Maurice Halbwachs 1920'lerde 'toplumsal bellek' kavramını ortaya atar. Durkheim ve Bergson ile çalışan Halbwachs, belleğin sosyal bir olgu olarak tanımlanmasına katkıda bulunmuştur.

anlatmaktadır. Ayrıca, bu resimlerin bazılarında kutsal olanla yaşamsal olan biraraya getirilerek ve bazen ikonografik biçim bozularak, günümüze ait toplumsal bir durumu vurgulayan yapıtlar oluşturulmuştur. Karamustafa'nın İstanbul'un göç sonucu değişimi ile ilgili yorumu, bu değişim süreci ile kurduğu iletişimi ortaya koymaktadır. Bu iletişimin oluşmasında, onun eğitiminin, ailesinin, kökenlerinin ve dahil olduğu sosyal grupların yapısının etkili olduğu yorumu yapılabilir.

4. 2. 2. Gülsün Karamustafa'nın Nesne Kullanımı

Nesnelerin sanat üretiminde kullanımı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sürekli tartışılmış ve bu süreçte nesne farklı şekillerde sanata dahil olmuştur. 1950'lerde Willem de Kooning, 1960'tan sonra Pop Sanat ve Fluxus ve daha sonra mektup ve posta sanatı nesne kullanmıştır. Bunların hepsi günlük hayatın nesnelerinden ve ticari sistemlerden kaynaklanmıştır. 1970'lerde ise nesne, kavramsal boyutlarda tartışılmaya başlamış; ancak burada da nesne sanat yapıtı olarak sunulmuştur. 1980'lerden sonra ve özellikle 21.yy'da sanatta nesnenin kullanımına dair tartışmalar son bulmuştur.

Gülsün Karamustafa'nın üç boyutluluğa yönelmesi, sürecin dayattığı bir zorunluluk olarak açıklanabilir. Üç boyutluluğu: nesneleri, fotoğrafı ve videoyu kullanan Karamustafa'nın bu yaklaşımının, resim tekniğinin sınırlamalarına karşı bir tepki olduğu söylenemez; çünkü, farklı teknik ve yaklaşımları kullanan diğer sanatçılar, araştırmacı bir tavırla eski teknik ve yaklaşımları sorgulamışlardır. Bu tercihin Karamustafa'nın üç boyutluluk sayesinde anlatmak istediği hikayeyi veya düşüncüyü, çeşitli malzemelerle istediği şekilde anlatarak, amacına daha etkili bir yolla ulaşma isteğinden kaynaklandığı belirtilebilir. Donald Judd, üç boyutluluğun kullanılmasının bir hareket olmadığını ve bu nedenle bir hareketin kurallarını ya da sınırlandırmalarını içermediğini vurgulamıştır. Judd'a göre üç boyutluluk gerçek uzamdır ve burada resimdeki bazı sınırlamalar yoktur. Üç boyut sayesinde bir iş, düşünüldüğü kadar güçlü olabilir; çünkü, gerçek yüzey, resimdeki düz yüzeyden daha belirli ve güçlüdür. Ayrıca üç boyuttaki herhangi bir malzeme herhangi bir şekilde olabilir ve mekanla, duvarla, tavanla, odayla ya da dışarıyla ilgili herhangi bir şekilde ilişki kurabilir. Üç boyutlu çalışmalarda kullanılan ayrı ve yalın malzemeler yoğun bir bütün oluşturur (Judd, 1960: 825).

Karamustafa için herşey bildirim nesnesi olabilir: fotoğraf, resim, video, kumaş, müzik vs. Bir olay, bir düşünce yansıtılırken malzeme tamamen araca dönüşmez ve önemli olan en etkili, en belirgin malzemeyi seçmek ve kurgulamaktır. Bu nedenle, seçilen nesne belli bir 'değer'i temsil eder. Lucaks'ın belirttiği gibi, pratikte en işe yarar taşın seçilmesi bir 'değer' oluşumuna işaret eder. "Amaca en uygun taşın seçilmesiyle başlayan bilim, giderek bağımsız ve dolayimli bir toplumsal aygıt dönüşür", düşüncesi sanat çalışmasına döndüğünde, tasarımda bulunulması gerekiyorsa, işe yarar taşı ötekiler arasından seçmek, o taşta bir 'değer' biçmektir (Nalbantoğlu, 2002: 202).

Gülsün Karamustafa'nın nesne kullanımı Duchamp'ın 'readymade' (hazır nesne) kullanımından tamamen farklıdır; çünkü, Karamustafa'nın kullandığı malzemelerin kendilerinden kaynaklanan anlamları vardır ve onun nesne seçimindeki amacı, düşüncesini en çarpıcı biçimde iletmektir. Modernlik, Batı toplumunun 'akılcı toplum'a dönüşme isteğidir. Bu toplumda akıl yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmaz, insanların yönetimini ve nesnelerin yönetimini de elinde tutar. Karamustafa'nın nesne seçiminde, nesnenin estetik ve fiziksel niteliklerinin hiçbir önemi yoktur; amaç düşüncüyü en çarpıcı biçimde iletmek ve bu düşüncüyü izleyicide de harekete geçirmektir. Bu sebeple düşünce iletiminde kullanılan nesne herşey olabilir: seri üretim malzemeleri, endüstri nesneleri vb. Sanatçı bir sanat yapısı oluşturmaktan tümüyle vazgeçerek sanatsal düşünüyü iletebilir. Bu, sanatta üslubun ve tarzın geri çekilmesi ve hatta yok edilmesidir. Duchamp hazır nesneleri, modernitenin gerisindeki varsayımları soruşturmak amacıyla üretmiştir. Duchamp için nesnelerin birebir kendilerinden kaynaklanan hiçbir anlamları yoktur. 'Pisuar'ın sergilenmesi, modernist estetiğin sorunsalıdır, onun kavram ve kurumlarıdır: özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık, öznellik, sergi, galeri, müze, telif, tarih, eleştiri, değer, norm, kanon vs. (Artun, 2003: 20). Resimsel anlatımdan, nesneleri kullanarak yerleştirmelere geçişin bir zorunluluk olduğundan bahseden Karamustafa'nın, modern kavram ve kurumların sorgulanmasına yönelik bir yaklaşımı olduğundan bahsedilemez. Popüler olan ve kitlelere hitap edebilen yöntem ve tekniklerden yararlanan Karamustafa'nın sanatını, eskisinden daha farklı bir şekilde ürettiği söylenebilir.

Gülsün Karamustafa'nın nesneyi öne çıkaran ve özellikle bu nesnenin taşıdığı anlam üzerinden nesneyi seçme yaklaşımı, sürrealist nesne kullanımına benzetilebilir.

Karamustafa birçok çalışmasında gerçek hayattan aldığı nesneleri gerçeküstü bir anlatımla kurgulayarak, izleyiciyi gerçekte bağ kurmaya ve dolayısıyla düşünsel bir sürece yönlendirmeye çalışır. Örneğin, Elvis Prestley resimleri ve seccade gibi biraraya gelmesi mümkün olmayan nesneleri bağlamından kopararak, zaman ve mekanda biraraya getirir. Burada bir bölünme, parçalanma ve gerçeküstü bir anlatım söz konusudur. Bu bağlamda öncelikle Karamustafa'nın kitsch malzeme kullanımı değerlendirilecektir. Karamustafa olaylara yaklaşımını kurgularken yeni bir kitsch uygulaması yapmadığını belirtir: "Kendi uygulamalarımnda Türkiye'de varolan kötü beğeni estetiğini kullanıyorum. Bu yeni estetiğin yorumunu değil, sergilemesini yapıyor ve izleyiciyi durum karşısında bir an durdurmaya çalışıyorum"(Özer, 1988).

Karamustafa'nın kitsch malzeme kullanımına yönelik bir değerlendirme yapıldığında, malzemeyi ele alış biçimine ve sürecine bakılmalıdır. Örneğin kitsch sanat üreten Amerikalı Jeff Koons'un söylemi, sanat yapıtının piyasa değeri ve sanatçının üretimi ile olan ilişkisi üzerine odaklanmıştır. Karamustafa ile karşılaştırıldığında kitsch nesneye yönelişteki hareket noktaları birbirinden farklıdır. Koons kitsch estetikle alay ederken galeri ve müzeler üzerinden seyirciye satılmak amacıyla kitsch sanat üretir. Karamustafa ise, yeni bileşimleri ortaya koyarak kitsch estetiğin yorumunu değil, sergilemesini yapar. Bu, Karamustafa'nın farklı dönemlerde kitsch nesnelere yönelme süreciyle ilgili açıklamalarından da anlaşılabilir: "Bu konuya bu kadar çok çekilmemin nedenlerinden biri de köyden kente göç dönemlerinde içli dışlı olduğum 'kitsch' malzemenin yeniden, başka bir biçimde gündeme gelmesidir" (Kosova, 2004: 71). Ancak nesnelerin ruhu ile insanların ruhu arasında kurdukları ilişki bakımından Koons ile Karamustafa arasında bir paralellik görülebilir.

Karamustafa, kitsch malzemenin yeniden değerlendirilmesini ve sanatsal bir formla izleyiciye aktarılmasını sağlar. Bu yaklaşım, Marxist bir toplum ve sanat kuramına yeni açılımlar getiren ve bu kuramı geliştiren Theodor Adorno'nun düşünceleri paralelinde, toplumsal çelişkileri ve çarpıklıkları barındıran nesneleri, kendi yorumuyla yeniden üretetek sergilemek olarak eleştirilebilir. Adorno, sanat yapıtlarını, toplumsal yapıları içlerinde taşıyan nesneler olarak ele almış; toplumun yapısı ve kültürel/üstyapısal üretim arasında doğrudan bir yansıtma ilişkisi kurmuştur. Kapitalizmin bu evresinde ortaya çıkan kültür ürünlerinde, toplumsal yapının yıkıcı izlerini saptamış ve bunları

eleştirmiştir. Kültürel tüketim sanayisine karşı çıkan Adorno, sanatın kurulu düzenle olan ilişkisini tamamen kesmek gerekliliğine vurgu yaparak, sanatı kentsoylu bireyin sığınağı olarak yorumlamıştır. Marxist teoride kentsoylu toplum bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir toplumdur. Bu bakımdan sanatı, içinde doğmuş olduğu bu yanlış toplum açısından değerlendirmek gerekir. Adorno, böyle bozuk bir toplum içinde sanatın yerinin bir sığınak olabileceğini belirtmiştir. Bu sığınak, burjuva toplumunun kötü şimdisi içinde doğruluk olarak var kalan en son yerdir. Adorno, toplumun yanlış içinde ve bölünmüş olmasını Marxist açıdan yanıtlar. Kentsoylu birey kendi üretimine ters düşmüştür ve bu durum toplumun bölünmüşlüğüne sebep olmuştur. Ancak insan, hep bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmaya çabalar. Bölünmüşlüğü ve yanlışlığın ortadan kalktığı toplum, bütünselleşmiş ve doğruluğa kavuşmuş bir toplumdur. Marxist anlamda bütünselleşme, kentsoylu bireyin, kendini emeğinin içinde ortaya koyabilmesi ve bu üretim dünyasında, üretimini kendine mal edebilmesi olarak anlaşılmalıdır. Adorno'ya göre böyle bir bütünselliğin örneği vardır ve bu örnek sanatta bulunur. Bu yaklaşımıyla Adorno, toplum ve sanat arasındaki ilgiyi yeni bir açıdan değerlendirmiştir. Yansıtma(mimesis) kuramı ve buna dayanan natüralist anlayışları yeni bir açıdan değerlendirerek, toplumsal gerçekliği yansıtan sanat anlayışını temelden sarsmıştır; çünkü, toplumsal gerçeklik çarpık bir gerçekliktir ve bu nedenle sanat bunu yansıtamaz. Sanat bu gerçekliğe alternatif olabilecekleri göstermelidir (Bozkurt, 1995: 244-247).

İkinci olarak, Karamustafa'nın 90'larda görüş açısını muhafaza ederek kimlik meselesi ile ilgili farklı olayları işlemeye başladığı çalışmaları değerlendirilmelidir. Karamustafa'nın 1990'dan sonra yaptığı, önceki çalışmalarının devamı niteliğinde olan işlerinde kavram ve biçim birbirinden ayrılmaz biçimde kaynaşmıştır. Sanatçının 'nesne' kullanımı, Kavramsal Sanat'ta düşünce iletmek için hazırlanmış nesne kullanımı ve Kavramsalcilik sonrasında nesnenin önem kazanması ve öne çıkması ile ilişkilendirilebilir. Karamustafa'nın kullandığı nesneler, sadece düşüncüyü ileten bir araç değil, doğrudan düşüncenin kendisidir ve yaşamla birebir bağlantılıdır.

Karamustafa'nın, bir yapıtı oluşturunca nesneye yönelmesi ve bu nesneye karşı yaklaşımı, sanat yapıtında popüler nesneleri kullanarak bir karşı sanat yaratma iddiasında olan Pop Sanat'ın nesnelere yaklaşımı kapsamında da değerlendirilmelidir. Pop Sanat ile ilgili açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, Karamustafa bir karşı sanat

oluşturma iddiasında değildir; sanatsal üretim sürecinde, seçtiği konuları çok katmanlı bir anlatımla sunarken Pop Sanat'ın yöntemlerine gönderme yapar. Karamustafa'nın, malzemenin özünün olduğu gibi kullanılması ve tekrarları bakımından Pop Sanat'ı hatırlatan çalışmaları, aslında belleğe, göçe, savaşa, kimliğe ve kültüre göndermeler yapar. Popüler birer imgeye dönüşmemiş malzemelerin kullanımı, Pop Sanat'ın çelişkisini barındırmaz; eleştirdiği yapıyı tekrarlar yoluyla sıradanlaştırmak isterken bunları ikonlaştırır.

Popüler medya imgelerine, önceki zamanlara ait sanat eserlerinden alıntılar katmak, postmodernist avant-garde olarak anılan Neo-ekspresyonizm'in başlattığı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, sanat tarihini ve çevreden kaydedilenleri salt imgelere indirgeyerek bunları istediği şekilde harmanlar. Böylece sanat, tarihinden sökülerek egemen görsel kültürle bütünleşir ve böylece televizyon ekranı gibi peşpeşe imgeler üretilir (Artun, 2003: 26). Gülsün Karamustafa'nın yaklaşımı buna benzetilebilir. Karamustafa, hristiyan ikonlarının vücut dili ile Türkiye'nin belli bir kesimini temsil eden tipleri biraraya getirip harmanlayarak sanatsal üretimini ve çevresinde olup biteni salt imgelere indirgemistir. Ortaya çıkan bu karmaşık görüntünün egemen görsel kültürle bütünleştiği söylenebilir.

Son olarak, Karamustafa'nın nesne kullanma yaklaşımı şu şekilde değerlendirilebilir. 1950'li yıllarda, 'British Independent Group' eşya kültürü(material culture) ve onun günlük hayatla olan ilişkisiyle ilgili olarak, kitle iletişimi, teknoloji ve güzel sanatlarda kullanılan modern tekniklerin, şehir kültürüne etkileri konusunda tartışmalar yapmıştır. Bu yaklaşım Gülsün Karamustafa ile karşılaştırıldığında, sanatçının eşya kültürü ve günlük yaşam ilişkisini sosyal yaklaşımlardan yola çıkarak ele aldığı göröölür. Karamustafa yeni teknikleri sorgulamak yerine, gereken her durumda onların sağladığı olanaklardan yararlanır. Bu yaklaşımın John McHale'in kitle iletişimi ve güzel sanatlar hakkındaki düşünceleri ile paralellik gösterdiği söylenebilir; çünkü, McHale, evrensel doğruları ve kavramları reddet ve bu doğruların sanatı yargılayan klasik kanonlarla birleştiğini belirtir. Güzel sanatlardaki yeniden yapılanmanın, mesajların çoğulluğunun ve farklı kültürel kelime hazinelerinin, günümüzdeki diğer sosyal etkileşimler gibi kültürel geçiş süreçlerinin bir parçası olduğunu düşünür (Stiles & Selz, 1996: 283). Bu paralelde bakıldığında, Karamustafa'nın çalışmaları, sanatlar arasındaki engellerin

parçalanma sürecinde, sanatın kendini bir çeşit senteze doğru götürdüğü fikrini doğrular niteliktedir. Karamustafa, böyle bir uzlaşma varma kaygısı taşımasa bile, bu uzlaşım çalışmalarının özünde zaten görülebilir: resimle grafiği, fotorafla video filmi, resimle enstalasyonu birarada kullanarak bu uzlaşımı benimsediğini, bunun kültürel bir geçiş sürecinin bir parçası olduğunu sergilemiştir. Bunun yanında, Karamustafa'nın çok çeşitli teknik ve malzeme kullanması, Achille Bonita Olivia'nın 'trans-avantgarde' hakkındaki açıklamaları paralelinde değerlendirilebilir. Olivia, manifestosunda 'trans-avantgarde'ın, herhangi bir hesaplaşma ve ideolojik bir hesaplaşma olmadan, bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durduğunu; bunun sonucunda yaratıcılığın kendi deneyimini geliştirmeyi amaçladığını ve sanatın görkemli bir şov haline geldiğini vurgular (Artun, 2003: 26).

Bu açıklamaların ardından, bir düşünceyi veya bir durumu anlatması gerektiğinde bir stilden ötekine göçüp durduğunu kendi ifadelerinde de belirten Karamustafa'nın, sanatını görkemli bir gösteriye dönüştürdüğü de düşünülebilir. Ama işlerine daha geniş bir perspektiften bakıldığında yüksek sesli ve yüzeyde çarpıcı görünen birçok yapıtının daha derinlere doğru hareket ettiği ve kapsamlı bir düşünce boyutu oluşturduğu görülebilir. Çok renkli ve agresif tavır sergileyen işlerinin hemen yanında son derece minimal, sade ve siyah beyaz işler de yer alır ki bu da sanatçının tekdüze bir anlatım yolunu neden benimsemediğine dair bir ipucudur. Karamustafa'nın işlerinde bir hesaplaşma vardır. Bir stilden ötekine geçme durumu bu hesaplaşma sürecinde en doğru ifade biçimini elde edebilme çabasıdır. Bu tavır sanatçıyı transavant-gardeın birhayli ötesine götürür ve 'güncel'(çağdaş) sanatın ona tanıdığı olanaklardan faydalanmasına imkan kılar.

4. 2. 3. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarında Mekan-Kurgu İlişkisi

Bu başlık altında ilk olarak Karamustafa'nın insanın, kültürün ve çevrenin durumunu sanatsal bir dille yorumlarken insanın durumunu mekanla ilişkilendirmesi ele alınacaktır. Daha sonra, mekanla ilişkili olarak oluşturduğu çalışmalarının diğer mekanlarda sergilenmesi ve bir çalışmanın sergilendiği mekanın içeriğinden etkilenmesi değerlendirilecektir.

Karamustafa köy kültürü ile kent kültürünün karşılaşması sonucu ortaya çıkan eklektik yapıyı yansıtırken, doğup büyüdüğü ve eskiden beri çok iyi bildiği İstanbul'daki

mekanların sunduğu şeylerden yararlanmış ve köyden kente göçü kendine ait çevresel imgelerine dayanarak yorumlamıştır. Mekan ve insanı biraraya getirirken kullandığı imgelerin, o mekanları çok iyi tanımasından ve göçenlerin yerleşim şekillerini dikkatlice gözlemlemesinden kaynaklandığı söylenebilir. Karamustafa, çevreyi kendi etkileşimleriyle algılayarak yorumlamış; çarpık yerleşmeyi mekan ve insan arasındaki ilişkiden yararlanarak anlatmaya çalışmıştır.

Özellikle farklı malzeme, sunum şekli ve tekniklerle oluşturulan düzenlemelerde mekan, kurgulanan işle birebir ilişkili olabilir. Bu nedenle bir çalışmanın oluşturulduğu ilk alan dışındaki sunumlarda, kurgu ve mekan ilişkisi çok iyi sorgulanmalıdır. 'Merdiven' isimli çalışmada buna benzer bir durum söz konusudur. Bu çalışmanın, oluşturulduğu ilk mekandaki sunumu ile daha sonraki sunumları arasında şöyle belirgin bir fark vardır: ilkinde, videodaki görüntünün yansıtıldığı merdivenlerden çıkan, hareket halindeki alımlayıcının karşılaştığı ve bir anlamda kendini içinde bulduğu bir durum varken; bu merdivenlerin dışında, bir duvarda film gibi gösterildiğinde, alımlayıcı bu çalışmayı uzaktan bir film gibi izler ve duygulanır. Bu farklı durumların, çalışmanın etkisini ve şiddetini etkilediği söylenebilir. Buradan çıkarılacak sonuç, bir çalışmanın anlamı, onun izleyiciyle bulunduğu mekanın fiziksel özelliklerine bağlı olabileceğidir. Bu ilişki minimalist çalışmaların sergilenmesinde de tartışma konusu olmuştur. 1960'da Robert Morris'in büyük boyutlu çalışmalarını, küçük galerilerde sergilemiştir. Bu sunum, izleyicinin mesafeli bir duruş almasını sağlayacak daha büyük mekanlarda sunumla karşıtlık oluşturmaktadır (Chave, 1990: 48). Tüm bu açıklamaların paralelinde, bir çalışmanın farklı mekanlarda sunumunun, o çalışmanın alımlayıcıyla olan iletişimini etkilediği söylenebilir.

Mekan ve kurgu ilişkisinin diğer bir boyutu, bir çalışmanın sunum koşullarının, o çalışmanın aktardığı anlam ile yakından ilişkili olmasıdır. Çalışmalar gittikleri yerde yaşadığı durumlarla beslenerek değişebilmektedirler. Müzenin konumunun ve tüm yapısal özelliklerinin, sergilenen çalışmayı bağlamından uzaklaştırıp uzaklaştırmadığı, içeriğine müdahale edip etmediği sorgulanması gereken diğer bir konudur. Bu tehlike, Karamustafa'nın birçok çalışmasında söz konusudur. Karamustafa, oryantalist bakışı yansıtan resimler kullandığı çalışmalarında, Batılıyı kendi bakış açısıyla karşılaştırmayı amaçladığını belirtmiştir; ancak, burada alımlayıcının tamamen aktif duruma geçerek

kendi durumu ve düşüncesi ile ilgili olarak kendini eleştirmesi beklenmektedir. Bu durumda, çalışmanın bulunduğu mekanda segilenen diğer çalışmaların içerikleri son derece önem kazanır; çünkü, sanatçının kendini 'nasıl' konumlandığındının açıkça anlaşılamaması söz konusudur. Bir çalışmanın yer aldığı serginin içeriği, mekanın niteliği, cinsiyet, sınıf, ırk verileri, sergilendiği ülke ve sergileme yerinin konumu gibi faktörler çalışmaların anlamlarını büyük ölçüde etkiler. Bazı sanat yapıtları konum dışındayken anlamlandırılmayabilirler. Sanat yapıtları belli bir yer, zaman ve konum içindeki izleyici tarafından anlamlandırılırlar; sadece belli fikirleri taşıyan, içsel yapılarıyla sınırlı, hareketsiz şeyler değillerdir. Fred Wilson, 'Görüşü olan Odalar' sergisini çarpıcı başlıklar altında sunarak, eserin sunulduğu konumun hayati öneme sahip olduğunu belirtir. Wilson, sergi ve müzenin konumlanması bakımından sanat eserlerinin anlamlarının yönlendirilmesini sorgular (Karp & Wilson, 1993: 3). Daniel Buren'e göre müzeler tek bir kültürel ve görsel bakış açısını temsil eder. Müzelerin birbirine benzemeyen yapıtları birlikte sergileyerek, karşıt akımlar/üsluplar oluşturduklarını ve karşılaştırılamayacak şeyleri karşılaştırarak çarpık bir söyleme yol açtıklarını belirten Buren, bu nedenle müzelerin, sanatın doğduğu, gömüldüğü ve yok edildiği bir ortamı temsil ettiğini düşünür. Buren'e göre yapıt müze ortamında idealize edildiğinden, sanatçı bunun önüne geçmeye çalışmalıdır (Atakan, 1998). Karamustafa bu tehlikelerin farkındadır ve mekan ve enstelasyon arasındaki ilişkinin iyi sorgulanması gerektiğini belirtmiştir. Karamustafa, işlerinin sergilendiği mekanlarda ve birlikte sergilendiği işlerle anlam kazandığını vurgulamıştır:

“...**Mistik Nakliye** isimli işin gösterilmesi istenen yer Münih'teki Künstlerwerkstadt'tı. Bütünüyle Post-colonializm'in tartışıldığı, 'Outburst of Signs' (işaretlerin patlaması) adı altında bir sergiydi. Bu sergide biraraya gelen önemli isimler vardı. Hepsinin alana taşıdığı önemli meseleler vardı. Bu iş orada çok iyi değerlendirildi. Çok doğru bir yer buldu, alanın en hareketli ve en canlı işlerinden biri oldu. ...İzleyiciler bu işle çok iyi ilişki kurdular. Buna karşılık aynı tarihlerde Paris'te, galerinin küçüklüğü dolayısıyla bu işin altı tanesini sergiledim. Orada yapıt çok sevimli şeker kutusu gibi gördüler ve berbat bir iletişimsizlik oldu...Almanya'da Mistik Nakliye çok doğru bir yerdeydi ve çok doğru okunabilecek işlerle beraberdi... Dolayısıyla beraber okunabilecek işler, tartışma ve ortam çok önemli bir işin gösterilmesinde... Öte yandan Mistik nakliye adlı işimin serüveni hala devam ediyor. Minneapolis'de Walker Art Center'de 2003'de start alan 'When Latitudes Become Forms' adlı bir gezici sergide 2005 yılının sonuna kadar dünyanın belli başlı sanat merkezlerinde sergileniyor.

Daha sonra Zürich'de alternatif bir mekan olan Shedhalle'de de 'Foreign Services'(Yabancı Dış Hizmetler) sergisine davet edildim . Bu sergi yine kolonizm sonrasını tartışmaya açan bir sergiydi...

Shedhalle'de önceleri üzerinde çalıştığım İstanbul sokaklarından topladığım duvar halılarını herhangi bir koleksiyon parçası niteliğinde sunabileceğimi söylemişim. Bu sergide işim bu olacaktı Ben burada sanatçı kimliğimden ayrılıyordum, sergiye tartışmaya açık bir parça sunuyordum., Orjinal halılara, etraflarına kumaştan birer yıldız çerçeve çekerek onları ikonize ederek müdahale ettim ve bir enstelasyon oluşturdum. Melezlik görüntüsü taşıyan herşey vardı halıların üzerinde.. Seksüalite, agresivite, din vs. Hepsini içinde taşıyordu. Aynı zamanda Zürich'te bir sokak var, baştan aşağıya bu hatıralar satılıyor. Böyle de bir gönderme yapıyordum ve çok doğru bir iş olarak bu sergiye katıldı..." (Kosova, 2004: 70).

Buradan da anlaşılacağı gibi, farklı yöntemlerle sunulan ve farklı amaçlarla yapılan çalışmalar sunulurken, birçok dışsal faktör gözönünde bulundurulmalıdır. Sanatın sunuş ve algılanış biçimlerinin son derece farklılaştığı 'çağdaş/güncel' sanatta, bir çalışmanın beraber sergilendiği işlerin ve serginin içeriğinin, işin anlaşılmasında büyük etkisi vardır. Bunun yanında, işin amacına ulaşabilmesi için, sanatçı izleyicinin belli süreçleri aşmış olmasını bekler. Bu nedenle izleyiciye dolaylı yoldan bir müdahale olduğu söylenebilir.

Her iki başlık altında yapılan değerlendirmelerden de anlaşılacağı gibi Karamustafa gündelik yaşamdan ya da tarihten hikayeler oluştururken ve bu amaçla çevresine ve nesnelere yönelirken yaşadığı deneyimler belirleyici olmuştur. Bu, sanatçının çalışmalarından bahsederken, oluşum sürecine vurgu yapmasından anlaşılır. Sanatın bir sonuçtan çok bir süreç olarak tanımlanması, 1960-90'lar arasında günümüz sanatı sergileri için kullanılan mekan türlerinde önemli bir dönüşümün yaşandığı döneme denk düşer. Sergileme mekanlarındaki dönüşüm, bazı sanatçıların sanat nesnesini potansiyel bir mülk olarak sergileyen anlayışları sorgulamaları paralelinde gerçekleşir. Bunun etkisiyle sanatın daha geniş bir toplumsal konum içinde varolduğu ve parasal ilişkiler dışında da anlamlar içerdiği anlayışı oluşmaya başlamıştır.

4. 2. 4. Gülsün Karamustafa'nın Çalışmaları ve 'Teatrallik'

Son iki değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi, Karamustafa'nın çalışmalarında nesneler ve düzenlemeler yalnızca maddi olarak değil, insanın ruh halleri olarak da kendilerini gösterir. İzleyici bu nesnelerin karşısında, sadece onları seyrederek uzaklaşamaz, nesnelerin çevresinde dolaşarak yaşanan diyalogu kurgular. Düşünsel bir eyleme geçer. Michael Fried, izleyicide böyle duygular uyandıran işleri 'teatral' olarak isimlendirir. 'Teatrallikte' önemli olan, izleyicinin çalışma karşısında yaşadığı deneyimdir. Bu tarz

işleri aynı zamanda ‘literalist’ olarak adlandıran Fried, bu işlerin öncelikle izleyiciyi içine alan ‘gerçek durumlar’ ile ilgilendiğini belirtmiştir (Fried, 1968: 125). Bu çalışmalarda, iş ile karşılaşan izleyicinin yaşadığı etkileşim önemlidir. Karamustafa’ nın çalışmalarıyla izleyici arasındaki etkileşim güncel malzemelerin seçimi, geçmişten gelen bir malzemenin sunumunda malzemenin dokusunu, tarihselliğini ve hikayesini vurgulayan düzenlemeler, siyah-beyaz filmler, filmlerde çoğunlukla müzik kullanımı ve anlatım dilindeki sadelik gibi etkenlerle sağlanır. Örneğin ‘Galata:Cenova/Küçük Pencereler Kazmak’ isimli çalışmada kullanılan nesnelerle: fotoğraflarla, tahta oymalı ev eşyasıyla, üzerinde meyvelerin bulunduğu bir masa örtüsüyle ve video filmle izleyeni Galata ve Cenova arası bir yolculuğa sürüklemek istediği hissedilebilir. Ya da Merdiven isimli video filmin çocuklarla oluşturulması ve fonda ‘hüzünlü’ bir müziğin kullanılması, yaşanan dramı derinden hissettirme çabası olarak algılanabilir. Bu durum, Oryantalist resimlerin seçiminde ve yeniden sunumunda, izleyeni ‘rahatsız’ edici hikayelerle yüzyüze getirmesinde de algılanır. Bu bakımdan, Karamustafa’nın çalışmalarının ‘teatral’ olduğu belirtilebilir.

4. 2. 5. Gülsün Karamustafa’nın Çalışmalarının ‘Eklektik’ Yapısı

Gülsün Karamustafa’nın çalışmaları yeni ile eskiyi, geleneksel ile modern, yerel ile evrensel, yüksek kültüre ait simgelerle kitle kültürüne ait olanı, farklı sanatsal biçimleri yanyana getirmesi bakımından eklektik yapılar olarak değerlendirilebilir. Bu yorum Jean-François Lyotard’ın, eklektik yapıtların kolaylıkla izleyiciye ulaştıkları ve sanatın kendini kitsch kılarak, hüküm süren düzensizliği desteklediği düşüncesinin paralelinde ele alınacaktır. Lyotard, estetik ölçütlerin yokluğunda, sanat yapıtlarının değerlerinin karlılıklarıyla ölçüldüğünü ve kültür politikalarının ve sanat-yayın pazarının, estetik arayışları tehdit ettiğini vurgulamıştır. Bunun yanında, sanat yapıtlarının iyi yapılmış olmaları, onların kolaylıkla anlaşılabilir ve kabul edilebilir olmaları anlamına gelmektedir (Lyotard, 1986: 50). Gülsün Karamustafa’nın yaklaşımı Lyotard’ın, sanat çalışmalarının durumu hakkında yaptığı yorum paralelinde değerlendirildiğinde, Karamustafa’nın kaygılarının, çalışmalarının satılabilirliği ile ilgili olmadığı yorumu yapılabilir. Lyotard’ın karlılıkla kurduğu ilişki, Karamustafa’nın uluslararası sanat ortamında varolabilmek ve anlaşılabilirlik kaygısıyla özdeşleştirilebilir. Bu bakımdan

Karamustafa'nın alınıp-satılabilir ürünler yerine, güncel sosyal konulara yaklaşım biçimiyle bulunduğu ortamlarda varlığını hissettirebilen çalışmalar ürettiği söylenebilir.

4. 2. 6 Gülsün Karamustafa ve Avant-garde

Gülsün Karamustafa'nın sanatçı kimliği ve çalışmalarının açıklanmasının ve çalışmaların değerlendirilmesinin ardından, onun konumunun 20.yy sanatında hangi kuramlarla kesişebileceği sorgulanacaktır. Bunun için öncelikle avant-garde kuram ile ilişkisi sorgulanacaktır. Bu ilişki sorgulanmalıdır çünkü Türkiye'de bir dönem, bazı sanatçılar, 1984'den başlayarak 'Türk Avant-garde Sanatından Bir Kesit' sergileri düzenlemiştir. Gülsün Karamustafa'da bu sanatçılardan biridir ve bu dönemde yaptığı işlerle avant-garde olarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir.

Bu başlık altında öncelikle avant-garde kuramının tarihine kısaca değinilecek ve daha sonra 1968 sonrasında modernizmin ve 1974'ten beri avant-garde'in çözülmesine ilişkin tartışmaların odağı olan Peter Burger'in avant-garde kuramına yer verilecektir. Bu açıklamaların ardından Karamustafa'nın sanatının avant-garde kuramı ile kesişip kesişmediği değerlendirilecektir.

Avant-garde, 1789 Devrimi'nin canlandırılmaya çalışıldığı 1830-1840'ların ütopyalar döneminde siyaset diline girerek 'köklü dönüşümün önderi' anlamında kullanılır. Bu dönemde modernliğin fikir hayatı kurulur ve sosyalist ütopyalar, sonunda insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Sanat hem amaç hem de araçtır; avant-garde, sanata verilen bu öncü rolü ifade etmek için kullanılmaya başlar. Bu dönemde sanatın yeni fikirleri yayması, toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olması özelliklerinden bahsedilir. 1848'den sonra gelişen sınıf savaşları, 1789'dan sonra benimsenen organik ve armonik toplum hayallerini yıkar. Bu gelişmelerin paralelinde sanatın avant-garde rolü 1871 Paris Komünü'nde tartışılana kadar reddedilir ve bu ara dönemde sanat, özerkleşme eğilimleri gösterir. Artık sanatın sorunu iyi, doğru ve güzel değildir; tersine, çirkin, kötü ve sahte temsilleri ile bir karşı estetik oluşturan sanat, vahşi ve primitif olana yönelerek kendi modernizmini kurar. Sanat artık kendini temsil etmekten başka hiçbir şeyi temsil etmediğinden, sanatın biçimi onun içeriği olmuştur. 19.yy ortalarında, Akademiizm gücünü kaybeder, serbest atölyeler önem kazanır ve salon sergileri kamuya

açılır. Bu modernist dönüşümle birlikte sanat, son derece kurumsallaşır. 1968'lerin ortamında avant-garde'in yeniden gündeme gelmesinde Dadaistlerin, Rus Fütüristleri'nin ve Sitüasyonist'lerin etkisi büyük olmuştur. Bunlar avant-garde'in en isyankar temsilcileridir. 1968'de Poggioli'ni Avant-garde Kuramı isimli kitabını yayımlamıştır. Burada avant-garde'in modernizmden kaynaklandığını ve çağdaş ve modern sanatın doğa yasası olduğunu belirterek yabancılaşma temasına vurgu yapmıştır. Kitle kültürünün, toplumun tüm tabakalarını kuşatması sonucunda, kamudaki bütün tabakalar bulanıklaşmış ve yazar topluma karşı yazarak toplumla çatışmıştır. Poggioli burjuva sanatının anti-burjuva olduğunu ve bunun onun ilkesi olduğunu belirtmiştir. Diğer bir kuramcı Raymon Williams, 19. yüzyılı üç evre ile açıklamıştır: akademinin kayıtsızlığına karşı yenilikçi grupların pratiklerini oluşturdukları ilk evre, bunların radikalleşerek kendi alternatif kurumlarını oluşturdukları ve modernizmin başladığı ikinci evre, bunların giderek kültürel kurumlara hükmetmeye başladıkları ve avngardın ortaya çıktığı üçüncü evre. Williams'a göre avant-garde, egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsilleridir ve avant-garde'in tüm aykırılığı burjuvaziye karşıdır ama aslında avant-garde bu sınıfa özgüdür, çünkü burjuvazi kişisel özlem ve ilişkilerinde avant-garde'dir (Artun, 2003: 9-16).

Modern Sanat Tarihi, avant-garde ve modernizmi, sosyal ve siyasal formasyonlardan arındırır. Amerika'da modern sanat kuramcısı Clement Greenberg'in önderliğinde, sanatın bu siyasetleştirilmesine karşı 'enternasyonel modernizm' ilan edilir. 1930'larda Amerikalı sanatçılar Troçki'nin surrealist Andre Breton'la geliştirdiği, sanat ve siyaset üzerine tezlere yönelirler. Clement Greenberg ve Meyer Schapiro bu tezlerin sözcülüğünü yapan teorisyenlerdir. Troçki Amerikan sanatındaki vasatlığı yerer. Greenberg de 'Avant-garde ve Kitsch' makalesinde bu vasatlığı kitsch kitle kültürüne bağlar. Ona göre, kitsch kitle kültürüne karşı estetik normlara sarılmak gerekir. Avant-garde'in eleştirel yönünü ve soyut ekspresyonizmi savunan Greenberg'in bu görüşleri Amerika'da ilgi görüp kurumsallaşarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş dönemi kültür politikalarında önemli bir silah haline gelir ve enternasyonalizm, özgürlük ve liberalizmin bayrağını simgeler. Enternasyonal Modernizm ile sanat tarihindeki Avrupa egemenliği sona ermiş ve New York dünyanın kültür merkezi olmuştur (Artun, 2003: 17-19).

Cezanne, geçerli olan sanat kavrayışlarını sorgulayarak, resim nedir sorusunu sormuştur. Lyotard bu çabanın 'görüleni değil gördürteni göstermek' olduğundan ve bunun için modernizmi sökmek gerekliliğinden bahseder. Ona göre, avant-garde, modernizmin arkasındaki varsayımları soruşturur (Artun, 2003: 20-21).

Avant-garde'la ilgili genel açıklamaların ve bazı kuramcılarının avant-garde hakkındaki görüşleri açıklanmıştır. Bundan sonra Peter Bürger'in avant-garde kuramına yer verilecektir. Bürger, avant-garde'ı dada, surrealizm, fluxus, sitüasyonizm gibi sanata karşı sanatsallaşan sanat karşıtı avant-garde'ların tanımladığı bağlamda kuramlaştırmıştır. Bürger'e göre 19.yy sonu ve 20.yy başında, estetizm ve sembolizmle zirveye ulaşan sanatın içeriği, kendi formuna dönerek, hayattan iyice yalıtılmıştır. Sanat artık formlarıyla ve kurumlarıyla toplumu ve hayatı değil kendisini temsil eder ve avant-garde, bu tarihin keşfidir. Avant-garde'da amaç, estetik kar nesneleri yaratmak değil, sanatın kurumsallaşmasına karşı çıkarak, onun hayata sindirilmesi mücadelesidir. Bürger'in avant-garde kuramı 1848 öncesinin avant-garde'dan farklıdır; çünkü, burada avant-garde toplumsal ilerlemenin öncülüğü rolünü üstlenmez. Bu yeni avant-garde'daki asıl sorun, sanatın toplumsal işleyişidir ve bu avant-garde'ın hedefi, içinde varolduğu sanat kurumunu yok etmektir. Bürger modernizm ile avant-garde'ın birliğini bozar; çünkü, ona göre avant-garde, modernizmin öngördüğü özerkleşme/kurumlaşma çizgisine karşı çıkar. Bürger'e göre avant-garde'ın ömrü iki dünya savaşı arası döneme sıkışmıştır ve bu dönemde düşlerini gerçekleştirmeyi başaramayarak, savaştığı kurumlara yenik düşmüştür. Özgürlük peşindeki işler, sonunda eleştirdikleri ve alaya aldıkları düzen tarafından sanat piyasasına sürülmüştür. Bürger, avant-garde'ı dada ve surrealizmle sınırlar. Ancak avant-garde, 1940 sonrasında Amerikan sanatı bünyesinde incelenir: Greenberg'in modernizmi, soyut ekspresyonizm, 1960'larda karşı cepheyi oluşturan pop sanat ve postmodernizm, avant-garde olarak nitelendirilir. Diana Crane, 'Avant-Garde'in Dönüşümü, New York Sanat Dünyası' isimli makalesinde 1940-1985 arasında avant-garde'ın yeniden doğduğu sanat ortamını sosyolojik olarak değerlendirmiştir. Bu dönemde, Amerika'da sanatçı sayısının arttığını, sanatın hızla akademikleştiğini ve Amerika'da avant-garde'ın çağdaş temsillerinin, sanatın kurumlaştığı sistemin içinde oluştuğunu belirtmiştir. Bu döneme avant-garde'ın üçüncü dönemi denilebilir; bu dönemde avant-garde ne burjuvaziye, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de

1920'lerdeki gibi sanata başkaldırır. 1980'e kadar olan dönemde müze sayısı hızla artmış ve sanatçı ve kurum ilişkileri daha da içiçe geçmiştir. Kamunun etkisizleşmesiyle beraber, sponsorluk gibi özel himaye sistemleri gelişmiştir (Artun, 2003: 22-24).

Seçkin 'yüksek kültür', avant-garde'ı Modern Sanat Tarihine eklemelerken, kitle kültürü ise avant-garde stratejileri kendine mal eder. Medya ve eğlence dünyası, avant-garde'ın şok, skandal, şaşırtma gibi tekniklerini kullanır. Dönemin kültürel politikaları da seçkin ile popüler sanatın harmanlanması yönündedir. Diana Crane, kitleden daha fazla ilgi bekleyen sanatın, gösteri dünyasına yaklaştığını ve 1980'lerdeki sanatçının rolünün, 1960'lardaki rock yıldızlarına benzediğini belirtir. Ayrıca sanatın izleyicisinin, sadece galeriye gidip gelenler değil, kalabalıklar olduğuna da değinir (Artun, 2003: 24-25).



5. SONUÇ

Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarının değerlendirmelerin sonucunda öncelikle belirtilmesi gereken en önemli konu, Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarının sınıflandırılmasının zorluğudur. Farklı tarihlerde yaptığı çalışmaların görsel olarak yanyana geldiklerinde bütünlük oluşturmayan görünüşleri, sanatçının sürekli kendini yenilemesi ve benzer hikayeleri farklı bakış açılarıyla yorumlaması olarak anlaşılabilir. Diğer taraftan, konularına göre farklı başlıklar altında toplanan bazı çalışmaların açıklamalarında, diğer başlıklar altındaki çalışmalara göndermeler yapmak kaçınılmazdır. Örneğin, göç ve melezlenme konulu çalışmalar başlığı altında yer alan 'Benim Bahçem Senin Bahçem' isimli çalışma, bitkilerin göç etmesini anlatırken aynı zamanda kültürler arası etkileşimi vurgulamaktadır. Zaman, unutmak ve bellek başlığı altındaki 'Muhacir' göç sırasında yaşanan bir dramın hatırlatılmasıdır. Zorunlu göçün yarattığı dramatik bir hikayeyi anlatan 'Merdiven', aynı zamanda mekanın niteliğinden yararlanılarak yapılmış bir çalışmadır. 'Neworientation'da Antrepo'nun limana bakan penceresinde asılan kurdeleler farklı kültürlerin karşılaşması olarak algılanırken, başlangıç noktasında bir kaçış öyküsünün acı sonunu anlatır. Galata ve Cenova arasındaki ilişkiyi anlatan çalışma, temelinde tarihe ve belleğe vurgu yapmaktadır. Tüm bu örneklerin ortaya çıkardığı sonuç, Karamustafa'nın bazı çalışmalarının çok katmanlı anlamlar taşıdığı ve farklı bağlamlarda birbirlerine referans edebildikleridir. Bunun yanında, Karamustafa'nın çalışmalarıyla ilgili açıklamalara bakıldığında, bu çalışmaların sanatın ve dolayısıyla görselin dönüşümünü vurguladığı ve bağlantıların ve karşıtlıkların içiçe geçtiği görülmüştür.

İkinci olarak belirtilmesi gereken, Gülsün Karamustafa'nın yaşadığı çevreye ait imgeleri, onun gözlemleri ve çevresiyle karşılıklı etkileşimi sonucu oluşturduğudur. Karamustafa, çevresinin sunduklarını kendi amaçları doğrultusunda seçerek düzenlemiş ve bunlara anlam vermiştir. Bu noktada sanat çalışmalarının, içinde oluştukları toplumun yapısından ve kültüründen bağımsız ortaya çıkmadıkları düşünüldüğünde,

Karamustafa'nın çevresinde olup biteni sorgularken ve bir gerçeği algılamak, kendi deneyimlerinin, geçmişinin, belleğinin, kültürünün ve güncel koşulların etkili olduğu belirtilebilir. Karamustafa, gözlemci bir tavırla, toplumsal olayları, tarihsel ve güncel boyutları içinde, çok geniş bir açıdan izleyebilme ve yansıtabilme çabasında olmuştur. Karamustafa'nın bu yaklaşımı, postmodern dönemde çağdaş/güncel sanat üretiminde sıklıkla karşılaşılan bir durumu yansıtmaktadır.

Karamustafa yaşadığı çevreyle kurduğu etkileşim sonucu, modernizmin yöntemlerini (kolaj, asamblaj, hazır nesne kullanımı, enstalasyon) postmodernizmin çoğulculuk anlayışıyla uygulayarak zengin bir dil yaratmış; anlatım biçimini, malzemeyi ve bu malzemeyi kullanarak oluşturduğu hikayeyi ön plana çıkarmıştır. Bunun yanında, Karamustafa'yla yapılan söyleşilerden ve çalışmaları hakkında yazmış eleştirilerden de anlaşılırki, resim düzleminden çıkarak objelere yönelmesi, anlatım gücü en yüksek olan yöntem ve malzeme arayışı olarak değerlendirilebilir.

'Büyük söylem (grand narratives)'lerden uzaklaşarak, bitip tükenmez gözlemlerle çevresini algılamaya çalışan, sanatında küçük ama önemli ayrıntıları kullanan ve yenilikleri olumlu bir yaklaşımla karşılayan Karamustafa, bugüne kadar yaptığı birçok çalışmada, tarihi ve bugünü, eski ile yeni, güzel ile çirkin, yerel ile evrensel, popüler ile 'yüksek' kültüre ait olanı biraraya getirmiştir. Bunu yaparken de belli bir akıma dahil olmak gibi bir kaygısı olmamış; postmodernizmin sağladığı geniş ve özgür çalışma alanında sürekli üretirken güncel kalabilmiş ve zamanının anlayışına hitap edebilmiştir. Birbirinden çok farklı toplumsal olayları ele alırken, en çarpıcı ve etkileyici noktalardan hareket ederek, çok çekici malzemelerle yeni yapılar oluşturmaya çalışmıştır.

Karamustafa hatıralardan biriktirdiği tarih kesitlerini ve oluşumuna tanıklık ettiği zamanı, kendi seçtiği ayrıntılarla ve kendine özgü yaklaşım biçimiyle sanatına yansıtmıştır. Toplumsal ve tarihsel yorumunu sanatıyla yansıtırken, eleştirisini de sanat üzerinden yapan Karamustafa'nın sözü sanatı olmuştur. Bilinen ve denenmiş yöntemleri kullanan Karamustafa, bakışını sanatını yaratan en önemli etken olan yaşamın devinime yöneltirken malzeme kullanımını sınırlamayıp, eşyanın dokusunu işin içine katmış ve sembollerden yararlanmıştır. Bunlar bir anlamda 'orjinal' nesnelerdir ve izleyici

bunların sanat olup olmadığını kendisine sorar. Karamustafa'nın amacı, gündelik hayattan aldığı nesleri montaj, asamblaj, enstalasyon gibi yöntemleri kullanarak dönüştürmektir; sanatsal yeteneğini sergilemek veya malzemelerin estetik görünüşlerini yeniden üretmek değildir. Bu dönüştürmede, malzemelerin (ilkokul defterleri, plastik çiçekler, duvar halıları, eski gümüş kaşıklar vb) hikayesi ve tarihi, o işe anlam kazandırmıştır.

Gülsün Karamustafa'nın işlerinde, yaşamın içindeki karşıtlık hakimdir. Karamustafa'nın uyumsuzları biraraya getirdiği çalışmaları mecazın alanına girer ve parça yoluyla bütünü anlatır. Bu nesnelerin hikayelerinden, kendi sanatsal yaklaşımıyla ve diliyle yeni hikayeler yaratır. Karamustafa oryantalist tarzda yapılmış bir resmi, kendi çocukluğundan kalma bir fotoğrafı veya çocukluğundan kalma bir okul defterini fotokopi yoluyla kopyalarken, bunların ilk üretiliş nedenleri ve yapıldıkları dönem hakkındaki eleştirisini, üretilmiş olanı yeniden üretilip kurgulayarak yapmıştır. İzleyiciyi bu kurguyla yüzleştirmiş ve onu bu durum karşısında eleştirel bir bakış açısıyla bakmaya yönlendirmiştir. Bu bakımdan Duchamp'ın izleyiciyi 'alımlayıcı' olarak oluşturmak üzere açtığı kapının tüm olanaklarından yararlandığı belirtilebilir.

Karamustafa'nın birçok işinde, nesneler ve görüntüler sadece nesne ve görüntü olarak değil, insanın ruh halleri olarak da kendilerini gösterir. İzleyici bunların karşısında, sadece onları seyretmez; nesnelerin çevresinde dolaşp yaşanan diyalogu kurgular ve düşünsel bir eyleme geçer. Bu işler izleyiciyi içine alan 'gerçek durumlar' ile ilgilendiği için, iş ile karşılaşan izleyicinin yaşadığı etkileşim önemlidir.

Yeni birşeyler deneyimlenirken, yapılan işi kendine yabancılaştırmamak ve taklitten öteye gidebilmek için konu ve seçilen malzemenin ilişkisi vurgulanarak çok iyi sorgulanmalıdır. Örneğin, kitsch malzeme kullanılarak yapılan işlerin kendileri de birer kitsch olma tehlikesi taşıdıklarından, malzemeyi kullanırken arada oluşturulan mesafenin çok doğru hesaplanması gerekir. Herhangi bir tehlikeye düşmemek için malzeme başka bir boyuta taşınırken çok iyi analiz edilmelidir. Gülsün Karamustafa'nın yakalaşımı ve sanatının tutarlılığı sorgulanırken, Adorno'nun ciddi ve tutarlı sanatı, içinde bulunduğu toplumu tüm yapısal özellikleriyle dile getirmiş sanattır (Bozkurt, 1995:241) düşüncesinden hareketle, sanatını Türkiye toplumunun yapısal özellikleri

üzerine kurmuş olan Karamustafa'nın, bu yapıyı farklı yorumlara açık nitelikteki malzeme ve yaklaşım şekliyle anlatmaya ve göstermeye çalıştığı belirtilmelidir. Bu noktada, sanatçının çalışmalarını ve kendi duruşunu konumlandırışı net olmalıdır; ancak, Karamustafa'nın bu şekildeki çalışmaları, yoruma son derece açık gözükmemektedir.

Karamustafa'nın çalışmaları ve yaklaşımı ile ilgili yorum yapılırken, bahsedilen dönem yakın bir tarih olduğundan, ortaya mesafeli bir kurgu koymak son derece zordur. Gerçekliğin imgesi olarak kabul edilen sanat, postmodern söylemlerle ve deneysel yaklaşımlarla beraber, modern ve klasik sanat tarihi açıklamalarının dışına çıkarak, geleneksel tanımlarını aşmıştır. 'Büyük anlatılar (grand narratives)'ın yıkılması sonucu resim derinlik ve figürden arınmış, sanatta kitle iletişim araçları ve teknolojik araçlar kullanılmaya başlamış, sıradan olan sanata dahil edilmiş, bugün yüceltilerek tarih yok sayılmış, sanat eseri bir malzeme cümbüşü haline gelmiş ve toplumsal eleştiriler ideolojiden ve manifestolardan bağımsız olarak sanat yoluyla yapılmaya başlamıştır. Postmodern dönemde, aristokrasinin ve burjuvazinin ortadan kalkmış ve alternatif kimlikler ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet, ırk, çevre, cinsel yönelim, bölge ya da kıta farklılıkları yeni muhalif kimlikler ortaya çıkmış; ancak, bunlar zayıf bir muhalefet dizisi oluşturmuştur. Bunun yanında postmodernizmle birlikte horgörülen azınlıkların kuramsal sahnede yer alması; iktidar, arzu, kimlik ve beden üzerine düşüncelerde devrim olması anlamına gelmektedir. Bunun sonucunda sanat pratiğinin eski destekleri ve hedefleri çok temel açılardan değişmiştir (Anderson, 2002: 145, 160).

Sanatta yeni biçimlerin ve pratiklerin çoğalmasıyla, bilinen tanımlamalar ve kategoriler, sanatın anlaşılmasında yetersiz kalmıştır. Bu herşeye izin veren 'sanatsal özgürlük' durumu Hegel'in estetiğini gerçekleştirir niteliktedir; çünkü sanatın sonu, sanatın gerçek felsefi doğasının bilincine varmaya dayanmaktadır. Bu noktada, neyin sanat olduğu sadece entelektüel bir soru haline geldiğinde, Hegel'in olması gerektiğini söylediği gibi, sanat felsefeye terfi ettiği belirtilebilir (Anderson, 2002: 139).

Postmodernizmle eşzamanlı olarak gündeme gelen bu 'yeni' sanat, bilinen anlamda güzel sanatlara karşı bir hareket olarak geliştiğini düşündürtecek eylemlerle ortaya çıkarak, geniş bir kitle tarafından kabul görmektedir. Bu değişimi yaratan hareketlere öncü olan ve deneysel yollarla sanatı sorgulayan sanatçılar dışında kalan ve bu

koşullarda üretimde bulunan sanatçılar, kimi zaman bu koşulları sorgulamış ama kimi zaman da bu hareketlerin pasif birer takipçisi olmuşlardır.

Sonuçta, Neo-Expresyonizm, Kavramsal Sanat, Pop-Art, Obje Sanatı gibi sanatsal ifade biçimleri birbiri içine geçmiştir ve bu iççelik, sanatın durumunun ve sanatçının duruşunun anlaşılmasını güçleştirdiğinden, sanatı ve sanatçıyı anlamak kuramsal bir çerçevede değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu çalışmanın kapsamında 1980 sonrası Türkiye'deki sanatın durumu değerlendirilirken, uluslararası platformlara katılımın desteklendiği bir dönemde Türkiye özelinde bir dönüşümden bahsetmek yerine; sanattaki yeniden yapılanmadan bahsedilmiştir; çünkü, küresel iletişim sistemlerinin sayesinde dünya ile eşzamanlı dönüşüm söz konusudur. Bu eşzamanlı dönüşüm, mesajların çoğulluğu ve sosyal etkileşim Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir. Tüm bu açıklamaların ardından ortaya çıkan genel sonuç: sanat bu haliyle politik eylemin yerini almış gibi gözükmektedir. 80 öncesi, eylemlerle ve söylemlerle gündeme gelen karşı ve eleştirel görüşler, postmodern dönemde sanat gibi ilk kullanımından bugüne tanımı son derece değişmiş ve dönüşüme uğramış bir alanda gerçekleşmektedir.

KAYNAKLAR

- Ades, D.**, 2003. Concepts of Modern Art, *Dada and Surrealism*, Ed. by Nikos Stangos. Thames & Hudson, London.
- Akkaya, T.**, 2002. Ortodoks İkonaları: Genel Bir Bakış, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Altuğ, E.**, 2004, Galata:Genova/Küçük Pencereleler Açmak, *Radikal Gazetesi*, İstanbul.
- Anderson, P.**, 2002. Postmodernitenin Kökenleri, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul
- Artun, A.**, 2003. Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N.**, 1995. Türkiye’de Kavramsal Sanat, *Doktora Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Batur, E.**, 1998. Modernizmin Serüveni, YKY, İstanbul.
- Berger, J.**, 1986. Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P.**, 1993. Being Different, *Art in Theory: 1900-2000*, pp. 1020-1025, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Boynudelik, Z.**, 1996. 1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’ da Düzenlenen ve Mekan ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bozkurt, N.**, 1995. Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Chave, A.**, 1990. Minimalizm and The Rethoric of Power, *Arts Magazine*, Jan., 44-63.
- Danto, A.**, 1997. After the End of Art, Princenton Pub., London.
- Duben Aksüğü, İ.**, 1981. Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi, *Milliyet Sanat, Yeni Dizi*, **34**, 32- 45.
- Duchamp, M.**, 1917. The Richard Mutt Cas, *Art in Theory: 1900-2000*, p. 252, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Duve, T.**, 1994. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism, *October*, **70**, 93- 129.
- Foster, H.**, 1985. Subversive Signs, *Art in Theory: 1900-2000*, pp. 1037-1039, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Fried, M.**, 1968. Art and Objecthood, *Minimal Art, A Critical Antology*, p.125, Ed. by Gregory Batteock, Dutton Co. Luc., London.

- From The Outside**, 1999. Video Kaset, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Galata: Cenova/ Küçük Pencereleler Kazmak**, 2004. Sergi Broşürü, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Germaner, S.**, 1997. 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Germaner, S.**, 1987. 1950'den Günümüze Türk Resmi, *Sanat Çevresi*, **102**, 18-20.
- Greenberg, C.**, 1960. Modernist Painting, *Art in Theory 1900-2000*, pp. 773-779, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Greenberg, C.**, 1972. Avant-Garde and Kitsch, *Art in Theory 1900-2000*, pp. 539-549, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Güllerim Tahayyüllerim**, 1998. Sergi Kataloğu, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Harvey, D.**, 1999. Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran. Metis Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F.**, 1984. Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı, *Postmodernizm*, pp. 59-116, Ed. by Zeka, N., Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Judd, D.**, 1975. Specific Objects, *Art in Theory: 1900-2000*, pp. 824-828, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Kaprow, A.**, 1966. Assemblages, Environments and Happenings, *Art in Theory: 1900-2000*, pp. 717-722, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Karamustafa, G.**, 1994. Cinsiyetlendirilmiş Oyunlar Ağında Bir Oyun Alanı, *Sergi Kataloğu*, pp. 77-78, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Karp, I., & Wilson, F.**, 1993. Constructing the Spectacle of Culture in Museums, *Art Papers* 17, 3, 3.
- Kortun, V.**, 1998. Bazı Parçaların Mecburen Eksik Kalacağını Kendime Kabul Ettirmem Lazım, *Trellis of My Mind Sergi Kataloğu*, 4, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Kortun, V.**, 1998. Gülsün Karamustafa'nın Yurtdışı Projeleri Üzerine Kişisel Görüşme.
- Kosova, E.**, 1998. Görüşme, *Trellis of My Mind Sergi Kataloğu*, 27, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Kosova, E.**, 2000. Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme.
- Kosova, E.**, 2001. Gülsün Karamustafa ile Söyleşi, *İst-Art*, 4, 31.
- Kosova, E.**, 2002. Seminer Notları.
- Kosova, E.**, 2004. Gülsün Karamustafa, *Varlık*, 1154, 67-71

- Kurt, E. Ö.** 2002. 1980 Sonrası Türk Sanatında Dinsel İmge Kullanımı, *Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lucie-Smith, E.**, 2003. Concepts of Modern Art, *Pop Art*, Ed. by Nikos Stangos, Thames & Hudson, London.
- Lukacs, G.**, 1978. Estetik II, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul.
- Lyotard, J. F.**, 1986. Postmodern Nedir Sorusuna Cevap, *Postmodernizm*, pp. 45-58, Ed. by Necmi Zeka. Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Lynch, K.**, 1996. Çevrenin İmgesi, *Cogito*, **8**, 153-161.
- Özayten, N.**, 1992. Batı' da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye' de 1965-92 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, *Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özayten, N.**, 1994. Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları, *Gösteri*, **159**, 40-42.
- Özer, P.**, 1988. Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme.
- Özer, P.**, 1998. Bir Çocuk Fotoğrafının ve Kafiyelerin İzinde, *Vizyon*, Şubat, 86-88.
- Sağır, Ç.**, 2003. Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme.
- Sağır, Ç.**, 2004. Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme
- Schapiro, M.**, 1973. The Social Bases of Art, *Art in Theory: 1900-2000*, Eds. Harrison, C. & Wood, P., pp. 514-518. Blackwell Publishing, USA.
- Şengel, D.**, 1992. Gülsün Karamustafa' nın Sanatı Üzerine: Düşkün İkona. *İstanbul Sergisi*, **3**, 148-153
- Şengel, D.**, 1994. Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Zaman, *Arredamento*, **3**, 142-145
- Stepken, A.**, 1998. İskorpit Aktuelle Kunst aus Istanbul, Catalogue, *Trellis of My Mind Sergi Katoloğu*, çev: Fatih Özgüven, Platform Güncel Sanatlar Merkezi, İstanbul.
- The Settler**, 2003. Video Kaset, Platform Güncel Sanatlar Merkezi Arşivi, İstanbul.
- Trellis of My Mind**, 2000. Sergi Katoloğu, Platform Güncel Sanatlar Merkezi, İstanbul.
- Zeka, N.**, 1994. Postmodernizm, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- 14 Works: Create Your Own Story With The Given Material**, 1998. Sergi Kataloğu, Platform Güncel Sanatlar Merkezi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1976 Tarihinde Erzincan'da doğdu. 1993 yılında Suadiye Lisesi'nden ve daha sonra 2000'de Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Psikoloji bölümünden mezun oldu. 2005 Yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı.

