

SANAT TANIMI TOPLULUĞU VE BAĞIMSIZ BİR ÇAĞDAŞ: GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Neslihan KIYAR¹ Serdar KUL²

¹Doç. Dr. , Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, neslihankiyar(at)gmail.com

² S.Y. Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim A.D., kulis_im(at)hotmail.com

Kıyar, Neslihan, Kul Serdar “Sanat Tanımı Topluluğu ve Bağımsız Bir Çağdaş: Gülsün Karamustafa”
idil, 58 (2019 Haziran): s. 783-791. doi: 10.7816/idil-08-58-09

Özet

Adına sanat dediğimiz karmaşık, katmanlı sosyolojik birikimin, çok derin kültürel kalıtlar yoluyla aktarıldığı düşüncesi araştırmacıları, dönemsel değerlendirmelere ulaşmada toplumsal izleri sürmeye odaklamıştır. Ancak bütüne bakıldığında farklı kıtalarda, ulusal/etnik köklerin ve görme biçimlerinin varlığı muazzam bir oluşumu ifade etmeyi zorlaştırır da, sanatın halihazır durumuna bakarak apayrı kalıtlardaki ortak yaratı algısını tanımlamamıza olanak vermektedir. Türk resim sanatının da 1980’lere geliş sürecinde ve sonrasındaki aşamalar, oluşmakta olan yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir. Türk sanatının kaynakları yüzyılları aşan bir sentezle 1950’ler ve devamı boyunca kendi değerlerini temsil etmiş, evrensel değerleri yakalama yolunda bir gelişim çizgisine ulaşmıştır. Bunun yanında 1980’lerin siyasi ve ekonomik durumsallarının, kültürel değişimleri doğrudan ya da dolaylı bireysellik ile sonuçlanan bir dönüşüme uğrattığı da görülmüştür. Çalışmada, konunun odağındaki Sanat Tanımı Topluluğu (STT) örneği ile, Türk sanatındaki kavramsal açılım ve farklı söylemleri varsıllaştırması yönüyle bireyselliğin topluluk bazında sivrildiği bir yaklaşım olarak inisiyatiflerin de önemine değinilecek, politik bir dil ile değişen sanatı nasıl bağladıkları üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Ayrıca bulgular çerçevesinde saptanan yaratıların sanat-metin sınırlarında dolaşan kavramsal söylemler ile olan pratiklerine odaklanılarak, Gülsün Karamustafa’nın işlerinde nasıl bir bağlama dayandırıldığı üzerine değerlendirmeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tanımı Topluluğu, İnisiyatif, Gülsün Karamustafa, 1980’ler Türk Sanatı

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Şubat 2019

DOI: 10.7816/idil-08-58-09

Düzeltilme: 5 Mart 2019

Kabul: 10 Nisan 2019

Giriş

Türk resim sanatı, diğer tüm sanatlarda olduğu gibi kendi varoluşunu bulunduğu dönem ve şartlara göre biçimlendirmiştir. Sanatın değişim ve dönüşümünde siyasal, kültürel ve sosyal etkenlerin gözlenmesi yanında, bu etkenler dolayısıyla toplumun bir parçası olan, yapıtına biçim veren sanatçının da bu konulara karşı duyarlılığı farklı mecralarda ortaya çıkmıştır. Genelde toplumların tarihsel varoluşları boyunca yaşadıkları siyasal değişimler kültürü de etkilemiş, kültürel yapının içindeki değişimler ise her birey gibi sanatçıyı da bu etkileşimin ortasına itmiştir. Sanatçı da kendinde var olan duyumsallıkla eserlerine yön ve biçim vermiştir.

Türk resim sanatının başlangıcı da kendi benliğinin oluşmasından itibaren var olagelmıştır. Araştırmanın bazı kısımlarında yer yer Türk resim sanatının ilksel aşamalarına yer vermek; Osmanlı devletinin siyasi ve askeri alanda giriştikleri reformlara (ki ilk göstergeler resimsel öğretilerin askeri okullarda ders kapsamında verilmeye başlanması ve daha sonrasında bu okullardaki öğrencilerin, eğitim amacıyla yurtdışına gönderilmesi ile devam etmesine) değinmek; Avrupa'dan yurda dönen gençlerin, öğrendikleriyle kendi kültürüne ait değerleri birleştirerek, özgün ürünler ortaya koyma çabalarını sonraki süreçlerle ilişkilendirebilmek adına araştırmaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu amaçla ulaşılan kaynaklarda, Osmanlı döneminden itibaren değişen siyasi olguların, ressamların Batı sanatı ile temasını sağlamış olduğu bilgisi karşımıza çıkan bir gerçeklik olmuştur. Eğitim ya da yaşantılarını gözeterek yurt dışında bulunan ressamların, yurda döndüklerinde deneyimlerini, Batı'da edindikleri kültür parçacıkları ile bir araya getirerek yeni yaratılar ortaya koyma çabaları yüzyıllar boyu sürmektedir. Bu yaratılar başlangıçta tuval üzerine olsa da takip eden yıllar içerisinde, sanatın anlatım biçiminin değişmesi yada değiştirilmesi ile yeni uygulama yolları geliştirmiş, tıpkı kültür gibi sanat da değişim ve dönüşüm geçirmiştir.

Artık biçim özünü yitirmeye sadece sözcüklerin ya da anlatılan olguların bir aracı olmaya başlamıştır. Bu süreç kavramsal sanatın varlığı ile başlayan yeni bir döneme işaret etmektedir. Artık eskimeye yüz tutmuş anlatım biçimleri olan iki boyutlu zemin üzerine biçimleme yolları bir açıdan değerini yitirmiş, insanı çevreleyen her nesne anlatıma zemin hazırlamıştır. Göstergibilim, feminizm ve pop kültür gibi çağcıl, alternatif yaklaşımlar sanatçıların ana kaynağını olmuştur.

1960'dan sonra, sanatçı sayısındaki artış da dikkat çekici bir seviyeye çıkmıştır. Bunun, sanat öğretimi yapan kurumların sayısındaki artışla ilişkili olduğunu da söyleyebiliriz. Özel galeri olgusu ise, bu dönemin önemli bir aşamasıdır ki, 1970'lerde Ankara ve İstanbul'un sanat çevrelerini biçimlendiren olgular arasına girmiştir. Devlet sergilerinin merkez oluşturduğu bir ortamda, koca bir yıl içinde açılan sergi sayısı üç ya da beşi geçmezken, 1970'lerde yüzü aşkın serginin izlenebilir olması, Türkiye'de sanat yapıtına yönelik yatırım çabalarının, koleksiyonculuk düzeyinde anlam kazanmaya başladığını kanıtlamaktadır. Ancak, resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için, sanatçılar gereğinden fazla resim yapma çabasına girmişlerdir ki bu da piyasa için sanatlarını bir yana bırakan bazı sanatçıların, resim sanatını büyük bir çıkmaza sürüklediği gerçeğini doğurmuştur. İşte, resim sanatının içinde bulunduğu bu karmaşık durum, aynı zamanda yozlaşmasını da tetikleyen bir etken olmuştur (Ersoy, 1998). Bütün bunlardan çıkarılabilecek başka bir sonuç da, 1950 öncesinde sanatın Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka daha yakın olmasının tersine, yüzyılın ikinci yarısından itibaren halktan uzaklaşarak, zengin ve seçkin sınıfın ilgilendiği bir eylem haline dönüşmesidir. Böylece, galericilik konusundaki artan özel girişimler, sanatçıların toplumun belli bir kesimine dönük sanat yapıtı üretme arayışlarını destekler konuma gelmiştir.

Ancak diğer yandan -özellikle 1960 ve 70'lerde- söz konusu durumun tersine üretilen yapıtlar yalnız biçimciliğe tepki olmayıp, sanata ilişkin kabul edilmiş çağcıl önermeleri sorgulama eğiliminin bir devamı niteliğinde karşımıza çıkmıştır. Bu sorgu sonucunda sadece resim ve heykele alternatif teknik, malzemeler bulunmamış, aynı zamanda gelecek kuşaklar için sanatın ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünün yeniden biçimlenmesi, sanat tanımının genişlemesi sağlanmıştır (Atakan, 2008:9).

1980'lerde bu genişlemeyi birbirini etkileyen ama birbirine indirgenemeyecek pek çok unsurun kesişmesi ile açıklayabiliriz. Dönemin kültürel iklimini tanımlayacak bu unsurlardan en önemlisi "sözün bastırılması" ise diğeri "söz patlaması" olmalıdır. 1980'lerin ortasında Türkiye'de baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak nitelikte bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşanmıştır. Kültür piyasaya tabi olmaya sürüklenirken, reklamcılık sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokmuş, basının yaygınlaşan iletişim olanakları kamuoyunu da etkileyen bir dilin oluşmasını sağlamıştır. Gürbilek (2016:21-24) bu

durumu, 1980'lerin Türkiye'sinde ilk kez yaygın olarak tüketilecek bir "pop tarih" olarak kurgulandığı şeklinde değerlendirmiştir.

Türk Resminde 1980'lere Geçiş Süreci ve Sanat Tanımı Topluluğu

Darbeler gerçeğini kendi kaderi çerçevesinde yaşayan Türkiye'de, yerelin evrenselleşmeye, evrenselin yerelleşmeye doğru evrildiği bir dönemde, küreselleşme olgusunun da etkisiyle, temel kültürel paradigmanın çatlamasına da tanıklık edilmiştir. Bu sürecin aslında 1950'lerle birlikte başlayan döneme eklemlendiği rahatlıkla öne sürülebilir. Aradaki tek farkın, 1950'lerde kitle kültürünün seçkin bir kültür mantığıyla ele alınmasıyken, bu kez seçkin kültürün kitle kültürünün içinde eritilmesi olduğudur. O nedenle, kitle kültürü de kendi özgün mantığını ve yapısını koruyamamış, o da giderek taşra kültürüyle iç içe girmiş, ona teslim olmuştur (Kahraman, 1987; Kwame, 1992). Her şeye karşın, 1980 ve 1990'ların toplumsal kültürel açılımları "modernizm içinde gelenek" diye özetlenebilecek bir yaklaşıma denk düşmektedir. Bununla beraber, gelenek vurgusunu öne çıkaran dinsel kökenli anlayışlar da doğmuş, modernizm kavramından uzaklaşmak istemeyen bu kesimin yönelimi de "gelenek içinde modernizm" olmuştur (Banuri, 1990). Ancak ileride değinileceği üzere, 1980'lerin Türkiye'sinde geleneğin dışında olanaklar arayan sanatsal oluşumları, postmodern çabalara dönüşen bir alternatif olarak görmek, süreci şekillendiren kültürel çoğulluğun algılanması açısından durumu kolaylaştırabilir.

Geriye bakacak olursak, 1960'larda devletin sanata verdiği desteğin kısmen azalmış olduğunu görürüz. 1970'lerde ise bu desteğin neredeyse bitme noktasına gelmesi yeni bir olgunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Artık 1980'ler itibarıyla sanata verilen destek, özel çabalarla yürütülmüştür. Bu yıllarda çağdaş demokratik düşünce yapısının gelişmesiyle, sanatçılar çağı tüm boyutları ile yakalayabilmişler, çoğulcu bir anlayışa ulaşmışlar ve buna koşut olarak da sanat dili çeşitlenmeye başlamıştır. 1980 sonrasında dünyada iletişimin giderek güçlenmesi sonucunda da, yeni eğilimler, İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Tüyap Sanat Fuarı gibi yeni arayışlar ve özgün yorumlarla zenginleşen bir sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır (İndirkaş, 2001:32).

Yine Batı ile temasın başlangıcı sayılabilecek 1980'ler ve devamında 1990'larda, teknolojik olanakların yaygınlaşıp ilerlemesi, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması, genel olarak refah düzeyinin yükselmesi, kentlilerin ve

köyden kente gelen çok geniş kitlelerin Batı kültürünün çakışmasına, az da olsa çakışmanın algılanmasına imkân vermiştir (Aksüğür Duben, 1999).

Biçimci bir anlayış yerine, dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilimsel kuramlardan yararlanılarak oluşturulduğu ifade edilen bu kavramsal yapının 1972 yılından itibaren bu yana geliştirilmekte olan örnekleri, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan gibi genç ressamın tarafından ortaya konulmuştur. Ressamlar kavramsal düzenlemelerinde fotoğraf, resim ve diğer objelerin yerleştirilmesinin yanı sıra, mekânı da değerlendiren bir özellik göstermektedir. Çevrenin sanatsal bir yönde düzenlenmesi sorununa ancak geçici bir katkı olma özelliği taşıyan bu çalışmaların, kendilerini zihinsel içerik bağlamında temellendiren istekleri görülmektedir (Tansuğ, 2005:356)

Yeni arayışların sergilenmesi adına ilk örneklerinden bir tanesi, 1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin iki yılda bir düzenlediği Yeni Eğilimler sergisi olmuştur. Sanat Bayramı etkinlikleri ile oluşan bu süreç, ressamın kendilerini gösterecekleri bir platform olmuştur. Amaç olarak, sanat çevrelerinin eskiden uzaklaşması için çaba göstermenin yanı sıra yeni ve deneysel çalışmalarında desteklenmesini ve ödüllendirilmesini sağlamak olarak görülmektedir. Bu sergiler kapsamın da yapılan tüm çalışmalarda, başarı ödülü alanların tamamen deneysel ve kavramsal çalışmalardan seçilmesi, amacı destekler niteliktedir. Tansuğ (2005: 357);

Çağımızda sanatçının her türlü angajmandan uzakta yaratış sınırlarını özgürce zorlaması, temel bir öngörüdür. Ne var ki, yeniliğin yapay olmamasına özen göstermek gerekir; çünkü yapay bir yenilik eski olmanın da gerisinde kalmaktır. Yenilik daima bir gelişmenin gerçekliğine sahip bulunmalı ve bu özelliğinden ötürü yadırgatıcı ya da irkiltici bile olsa, sanatsal evrime yaptığı katkı dikkate alınarak, hakkettiği ödüle kavuşmalıdır.

diyerek yeniliğin özünü ve ödül alabilecek çalışmalarının kriterlerini net bir dille aktarmıştır.



Resim 1. Sanat Tanıtım Topluluğu, Sanat Olarak Betik, 1980 Kaynak: <http://www.sanattanimitoplulugu.org/>

Erişim Tarihi: 20.09.2018

Yeni eğilimlerin ön plana çıkmaya başlamasıyla

birlikte alternatif işler üreten Sanat Tanımı Topluluğu (Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Ötkem, Ahmet Yamaner) da 1977 yılında özgün sanat yaklaşımlarını ortaya koyma yolunda harekete geçmişlerdir. Kavramsal sanat çalışmaları ile sanatı görsellikten çıkarıp, düşünsel bir kurguya dönüştürme amacıyla, minimalist, çözümleyici ve kavramsal yaklaşımların karışımı ile oluşturulan işler birer metin eşliğinde dolaşıma sunulmuştur. Bu tavır bir bakıma olumlu bulunurken bir takım eleştirmenler tarafından sanatın doğasına aykırı bulunmuştur. Bu aykırılık gibi görünen yapıyı o yıllarda çıkardıkları "Betik" adlı metinlerle açıklamaya çalışmışlardır. Bu metinde her kişi kendine ayrılan bir bölümde, kendilerine özgü çalışma prensiplerini aktarmışlardır. Örneğin Ötkem, kendi çalışma malzemelerinden biri olan resmi bir evrak nüshasını alıp üzerine sadece "RH 20 Ötkem" yazıp sanata dönüştürmüştür (Duben ve Yıldız, 2008:79).

Sanat Tanımı Topluluğu (Sanal 1) çalışmalarını teorik bilim kapsamına giren, prodüktif değil düşünsel bir temele oturtmakta ve şu şekilde ifade etmektedirler:

İdeoloji siyasal ya da toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinsel, estetik düşünceler bütünü olarak alındığında, çalışmamızın kendisi bir ideoloji olmamakla birlikte ideolojik olarak kullanılabilir.

Ayrıca, tual olanaklarının teorik bilgisini de verirken:

Teknoloji yapıp etme bilgisidir ve tual de böyle bir bilginin ürünüdür. Tual Resim'in (Pentür'ün) bilgisinin terimidir. Zaman içinde resim ile tual eşanlamlı hale gelmiştir; bir tümcede biri öbürünün yerine geçirilebilir. "Önceleri yanılsamacı bir derinlik, bir çeşit göz aldatması elde etmeye yönelik bir espas olarak ele alınan tual giderek, çağımızda bir zemin, bir madde olarak dikkate alınacaktır" (Aysan). "Yüzyılın başlarındaki çabalar bizleri, insanın ve gerecin anlamlamasına dayalı, zanaatsal ve geleneksel araçları kullanan seyirlik resimden, katılım ve çözümleme isteyen bir sanata geçirir. Bu sanatta, bir öteki sözün taşıyıcısı olarak değil, kendini anlamlayan araçlar olarak dikkate alınan, teknolojik ve biyolojik araçların hepsi kullanılabilir; böylece, varlığın bütün araçlarıyla birlikte psikofizik varlığın tüm bileşenleri gerçekleşir" (Celant).

gibi bir değerlendirme ile sanatlarının alanlar arası bir anlayışı gerektirdiğini belirtmişlerdir.

Yeni Eğilim Oluşturmada Grupsuz Bir Arayış ve Gülsün Karamustafa

STT'nun tarihsel arka planında değinildiği üzere (Sanal 2) kavramsal sanat çalışmaları ile Dünya ve dil ilişkilerine dair çözümlemelere yönelik bir girişim olmak bakımından alanlar arası (Sanat, Felsefe, Bilim) bir çalışma içerisinde, "Çözümsel Sanat" adını verdikleri, çok daha belirli bir sanatsal yaklaşımı benimsemektedirler. Bunun anlamı, sanat nesne üretimini ve plastik davranışı bütünüyle bırakmış olmaktır. Bu anlamda, STT felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarını içine alan alanlar arası bir çalışmayı sanat olarak sunmakta; ortaklaşa bir çalışmayla gerçekleştirdiği belirli bir uzama bağlı, betikler, görüntüler, sunumlar, metinler, tartışmalar, çeşitli nesneler ve katılımcılar içeren yerleştirmelerini sanat olmak bakımından gerçekleştirmektedir. Bu manada, 1980'li yılların öncü oluşumları arasında STT'nun bu kadar uzun yıllar sanatsal biraradalıklarının kesintisiz sürüyor olması da önemli bulunmaktadır.

Hiç bir grup içerisinde yer almamasına rağmen Gülsün Karamustafa ve çalışmalarının STT ile paralel bir odak noktasına sahip oluşu, birbirlerinin çağdaşları olmaları, bu çalışmanın işaret ettiği 1980'lerin dönemsel perspektifini ortaya koymaya yardımcı olmaktadır. Ki bu dönemlerde anakentlerde yaşanan baş döndürücü göç olayları karşısında, kent ve kamu yönetimleri gerekli önlemleri almadığı için çarpık yapılaşma, gecekondulaşma giderek yaygınlaşmış, hala da etkilerini sürdürmektedir. II. Dünya Savaşı'ndan bu yana özellikle 3. dünya ülkeleri olarak adlandırılan az gelişmiş ülkelerde görülen hızlı nüfus artışı ile ortaya çıkan kentleşme sürecinde "gecekondu" olgusu gündeme gelmiştir. 19. yüzyılda Paris'te ve Londra'da konut sıkıntısı nedeniyle ortaya çıkan gecekondu kavramı, ülkemizde 1940'lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Türkiye'de 1950'lerden sonra görülmeye başlayan iç göçler ve hızlı kentleşme hareketinin özellikle büyük kentlerimizde konut açığı sorununa ve gecekondulaşma gibi olumsuz bir yapılaşmaya neden olduğu bilinmektedir (Sevgi, 1988). Ancak yavaş sanayileşme ve güvenli yüksek ücretli iş azlığı, gecekondu bölgelerini geçici alanlar olmaktan çıkarmış, kesin kalıcılık sağlamıştır.

Buna bağlı olarak, kültür değişmelerini ve bu değişimlerin yarattığı kültür ihtilaflarını suçun doğrudan veya dolaylı etkeni sayan görüşler de geniştir. Köyden kente gelenler gecekondu bölgesinin olumsuz şartlarını kendi köyü ile karşılaştırmakta ve yine de yaşantısını daha iyi, memnuniyet verici bulmaktadır. Bu nedenle köyden gelen nüfus geri

dönmeyi düşünmemektedir. Ancak kuşaklar değiştikçe gecekondü bölgesinin insanı kıyaslamayı köyle değil, yaşadığı şehrin gelişmiş bölgeleriyle yapmaktadır. Kültür çelişkisi köyden gelen insanlarca kavrandığında, kültür çatışmaları ortaya çıkmakta, kültür değişiminin yaratacağı ceza adaleti sorunları daha açık ve kesin olarak belirlemektedir (Özek, 1974; Dönmezer, 1984; Sevgi, 1988; Görmez, 1991).

Bunun yanı sıra, özellikle büyük şehirlerde oluşan kültürel oluşuma dahil olan acılı türküler, arabesk müzik, sokaklara ait bir yaşam şekli ayrı bir "duruş" kültürünü geliştirmiştir. Yoksulluk kültürü olarak da ifade edilebilecek olan bu duruş, kentli ile göçen kitle arasında ciddi ayrılmalara neden olmuş, gettolaşmayla sonuçlanan alan bölünmelerini büsbütün tetiklemiştir. Aslında bu alanlarda yaşayan insanların manevi sistemleri ile şehir yaşamı arasındaki kültürel boşluk, iki kesim arasında filmlere bile konu olan bir nevi sevgi ve empati eksikliğini doğurmuştur.

Karamustafa'nın "göç" teması ile "kimlik" konusuna gösterdiği ilgi de, kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bütünleşik biçimde iletmıştır. 1963 ile 1969 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören sanatçının erken dönem resimlerinde karışık teknik (guvaş, suluboya, renkli füzen) görülmekle birlikte, çalışmalarında sıklıkla geleneksel unsurları resme entegre etmiş yada mimari detayların kullanımıyla tarihsel göndermelerde bulunmuştur (Heinrich, 2007:15, 17).

70'li yıllara ait bu resimlerinde ortaya konulan temalar, aynı paralellik içinde Karamustafa'nın sonraki dönemlerde gerçekleştireceği yapıtlarına kadar uzanacaktır. Göç ve sonuçları, kültürün ve kültürel kimliğin değişken doğası, toplumsal kimlik, ulusal tarih ile kişisel geçmiş arasındaki ilişkilerin hepsini öz hüviyetinde barındırmış ve resimlerine aktarmıştır.

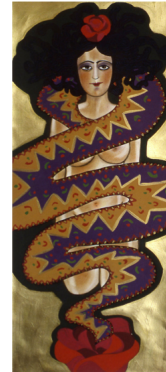
1980'li yılların siyasi çalkantıları kendi hayatında da var olmuştur. Üniversitedeki görevinden ayrıldıktan sonra, edebiyat dergilerine yaptığı illüstrasyonlarla geçimini sağlamaya çalışmıştır. Başarılı bir ressam olmasına rağmen seksenli yılların sonunda resim yapmayı bırakmış ve diğer malzemelerin sunduğu yeni ifade olanaklarını kullanmaya başlamıştır.

80'lerin başlarında kırsaldan büyük kentlere göç dramatik biçimde yoğunlaşmış, İstanbul 15 milyon nüfusa sahip bir mega-kent olma yolunda devam etmektedir. Bu sürece eşlik eden derin ölçekli değişimler ve göç ile gelen insanların kentsel yaşama entegre olma çabalarıyla ortaya çıkan kültürel geçiş deneyimleri "arabesk" kavramı etrafında tartışılmaya

başlanmıştır. Bir başka deyişle Kitch diye belirlenen kötü beğeni örneklerinin eleştirel bir mizah içeriğiyle beslenerek sanatsal bir düzeye ulaştırılmasını içeren bu yaklaşımı Karamustafa'nın çalışmalarında da görülmeye başlanmıştır (Tansuğ, 1995:134).

1984 yılında ise bir göç filmi çeken Atıf Yılmaz'ın "Bir Yudum Sevgi" filminin yönetmenliği üstlenmiş, bu sayede filmde geçen sahnelerden dolayı göçmen ailelerini ve evlerini tanıma imkânı bulmuştur. Bu süreç tuval resmi ile bağını iyice koparmış ve sonraki çalışmalarına ışık tutacak nesneler ile bağını oluşturmuştur. 80'li yılların ortasından itibaren Karamustafa yeni bir malzeme arayışına girmiş ve objeler üzerinde çalışmaya koyulmuştur. O dönemde biriktirdiği eski göç dönemlerine ait eşyaları toplayıp sergilemiştir. Daha sonrasında ise halı gibi eşyaların üzerindeki ikonlaşmış resimli bezemeleri keserek kendi kolajlarını oluşturmuştur (Heinrich, 1997).

Göç sonucu değişimlerin yarattığı bozulmayı ve kirlenmeyi derinden hisseden, bunu sanatının konusu yapan Karamustafa "Yılan Kadın" (R.2) "Elvisli Seccade" (R.3) adlı işlerindeki gibi duvar halıları ve dini semboller taşıyan seccadelerde göç sırasında ve sonrasında yaşanan kültürel karmaşayı yansıtmaya çalışmıştır (Duben ve Yıldız: 2008:164).



Resim 2: Yılan Kadın, 1986 Kaynak: Şengel, 2015:25



Resim 3: Elvisli Seccade, 1986 Kaynak: Şengel, 2015:27

Şengel (2015: 25-32) bu işlerdeki rengin açık tonunun kullanılmasında olduğu gibi *litotes*, yani küçültme olarak başlayan mekanizma kendi içinde, abartma veya yüceltmeye dönüşme gücünü de taşımakta olduğunu; fakat bir mecazın kendi karşısına dönüşmesinden de öte, bu tür mecazî dönüşümlerin, figürün kullanımıyla öne sürülen gerçeklik tezini feshetme gücünü de taşımakta olduğunu belirtir ve durumu şöyle açıklar:

Her mecaz, yapıtın görünürde önerdiği otantiklik savını kırarak bir diğeri tarafından üretilen evreni yok eder. Gerçi altın yerine sarının, mor yerine pembenin, brokar yerine basmanın ikamesi ayrıca, *synecdoche*

adı verilen ve bir bütünü, parçası veya uzantısı yoluyla anlatıldığını ifade eden bir mecazın alanına da girer ki, genelde bu tür mecazın, tam da parça yoluyla bütünü anlatması nedeniyle, geçmişte kalan bir bütünselliğin, yitik bir hakikat ve otantikliğin temsili için en uygun figür olduğu düşünülür. Bundan yola çıkarak, *synecdoche*'nin, geçmişte bir noktada bütün olan, moral ve estetik olarak daha iyi olan bir şeyin parçalanmış, harap olmuş yozlaşmış şeklinin gösterilmesinde (ya da, dua eden figür geçmişin ikonu olduğuna göre zamansal bir sözcük kullanabiliriz: hatırlanmasında) kullanılabilecek en mükemmel figür, başka bir deyişle, arkeolojik kalıntının figürü olduğu söylenebilir. Çünkü *synecdoche*, Karamustafa'nın işlerinde olduğu gibi, Bizans'ı basmayla temsil edip, ortaçağ halısının Meryem'ini rock'çı kızlarla, seccadenin kültürlü doku ve desenini Elvisli hazır-yapımlarla değiştirebilen bir figürdür.

Diğer yandan, gündelik hayatta kullanılan nesneleri yeni bir bakış ile eleştiren Karamustafa'nın "Abide 1" (R.4) işi enstalasyon açısından oldukça ilginç durmaktadır. Gündelik hayatta sıkça salonlarda kullanılan sehpa tüller ile örtülmüş ve sergi salonlarında eserleri daha estetiksel değer kapma açısından kullanılan ışıklar ile sehpa anlamsal olarak başka bir boyuta taşınmıştır. "Abide 2" (R.5) de yine ışık veren materyaller ile güçlendirilmiştir. Aslında gündelik hayata ait bu eşyalar tıpkı geçmişten kalan eşyaların kutsallaştırılarak sergilenmesine atıfta bulunurcasına bir tartışmanın fitilini yakmaktadır. Anlam ve kullanılan materyal farklı olsa da Marcel Duchamp'ın "Pisuvan" çalışmasına atıfta bulunmakta ve aynı sorgulamayı gerçekleştirmektedir.



Resim 4: Abide 1, 1987 Kaynak: Şengel, 2015:30



Resim 5: Abide 2, 1988 Kaynak: Şengel, 2015:46

Objelerle kurulmuş işlere özgü olan nitelik, sanatçının estetik görüntülerine müdahale etme amacı gütmeksizin gündelik kültürden çekip aldığı nesneleri duyumsal anlatımsal yorumlara taşıyor olması, onu

farklı kılan en önemli etmen olarak durmaktadır. Müdahaleler oldukça ince ve sanatsal katkı daha çok kavramsal nitelikte bir müdahale aracılığıyla işlemektedir. Sanatçı gündelik yaşam nesnelerini bir yandan montaj ve çoğaltma unsurlarını kullanarak dönüştürürken, diğer yandan bu nesnelerin içlerinde taşıdıkları belleği bağlamsallaştırma yoluna gitmektedir. Mekân ve zamanın, coğrafya ve tarihin farklı boyutlarını yeni anlatısal zeminler açmak üzere düşlemsel anlamda birbirine bağlamaktadır (Heinrich, 1997: 56).

Görüldüğü üzere, Karamustafa'nın 1978'den başlayan sanat serüveni resim, üç boyutlu işler, rölyef tarzı duvara asılan ve büyük mekânlarda kurgulanan yerleştirmeler ve video filmleri olarak sürmektedir. Sanatçının toplumsal meselelere, kitle kültürüne olan ilgisine zaman içinde tarih olgusunun da eklendiğini ve işlerine zaman/süreç elemanı olarak girdiğini de görmekteyiz (Duben ve Yıldız: 2008:177). Bu işler, değişmez biçimde, psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşma, çürüme ve düşme kavramlarını işaret etmektedir. Şengel (2015:36-37)'in ifadesiyle, arabesk bir duygusallık ile bezenmiş, yaygın bir yoz kiç estetiğinde temellenen, izleyiciye tarihsel kimliğin, bütünlüğün ve yüksek kültürün yitişini anımsattıkları için "hüzün" ve "keder" veren işler olarak tanımlanmaktadır. İster sosyoloji kaynaklı olsun, ister psikoloji veya estetik, bu yorumların özünde, görsel sanat yapıtının temelde zamansal bir oluşum olduğu, yani, anlamının diakronik (dia-kronik: zaman içinde, süreç halinde) bir eksen üzerinde izlenebilecek bir kültürel evrim içinde gerçekleştiği görüşü vardır.

Sonuç

Yeryüzünün hızla küçülmüş ve uzak ülkelerin bile birbirlerine hızla yaklaşıyor gibi oluşu; terörizm ve uyuşturucu ticareti gibi suçlar ile insan hakları, göç hareketleri ve çevre kirlenmesi gibi hususların süratle sınırları aşması bir yandan olumlu diğer yandan da yıkıcı, olumsuz bir nitelik kazanarak toplumların ortak sorunları haline gelmiştir. Bu nedenledir ki günümüzde devletlerin başarısını büyük ölçüde bu küresel dinamiklere uyum sağlayabilmeleri ve onları milli hedeflerin gerçekleştirilmesinde kullanabilmeleri belirlemektedir. 1950'lerden sonra, Türk toplumunu etkileyen ve belli bir kültürel değişime uğramasına neden olan sosyal, siyasal ve kültürel olaylar da, sanat adına yeni bir dönemin doğmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca, Ankara, İzmir ve İstanbul çevrelerinin sanatsal gelişimine paralel yürütülmeye çalışılan değişim hareketleri, belli bir düzeye ulaşma yolunu tutmuş olduğu da bir gerçektir. Sanayi devrimi

ve teknolojik gelişmelerin, Batı resim sanatının yüzyıllar içerisindeki devinimi ile Türk resim sanatı arasındaki aralığı (özellikle günümüzde) da gitgide asgari seviyeye indirgemiş olduğunu gözlemlemekteyiz.

Darbe sonrasında Türkiye'nin her alanda sessizliğe büründüğü yıllarda, kavramsal sergilerin devamlılığı ile daha farklı bir dilin gelişmekte olduğu belirgin şekilde göze çarpmaktadır. 1990'lı yıllara gelindiğinde tuval ve enstalasyon arasındaki tartışmaların alevlendiği ve buna rağmen kimi çevrelerin bu iki tarz arasında malzeme farkı olabileceği gibi kavramsal farkın olmadığını savunmuşlardır. Dönemin özellikle vurgulanması gereken en önemli noktası, ise kavramsal ve küratörlü sergilerin yapıldığı dönemlerin başlangıcı oluşudur. 1990'lı yılların ikinci yarısından sonraki dönem zarfında, 1995'te "Devlet, Sefalet, Şiddet"; 1996'da "Diyaloglar" gibi sergiler siyasi ve kavramsallaşan yaklaşımları kapsayıcı birer organizasyon olmuştur. Habitat II sırasında gerçekleştirilen ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin girişimiyle Salıpazarı 1. Antrepo Binası'nda Haziran 1996'da gerçekleştirilen "Öteki" sergisi; Resim- Heykel Müzesi'nde Haziran 1996'da gerçekleştirilen "Türk resminde Büyük Figür" sergisi söz konusu yaklaşımın diğer ayakları gibi durmaktadır. Diğer yandan, TÜYAP salonlarında gerçekleştirilen "Genç Etkinlik" sergilerinde enstalasyon ve tuval resminin kavramsal olarak ele alınışı da bu bağlamda genç bir sanatın oluşumunu göstermektedir (Akay, 1999).

Dünyanın merkezinde kültürel bir köprü konumundaki Türkiye'de, yukarıda yüzeysel olarak bahsedilen etkinliklerin çok daha güçlü olması beklenmektedir. İstanbul Bienali, Tüyap Sanat Fuarı ve Artİstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması Türkiye'de gerçekleştirilen düzenli sanat etkinliklerinin en önemlileri niteliğindeki duruşlarıyla, Türkiye'nin kültür sanat yaşamı açısından son derece önemli roller üstlenmiştir. Türk sanatçıların, Pop Sanat, Hiper Gerçekçilik, Minimal ve Kavramsal Sanat, Yeni Gerçekçi, Yeni Dışavurumculuk gibi sanat akımlarını yorumlama çabasına girmeleri ve genç nüfusu yoğun olan kalabalık bir ülkede etkinliklerin ziyaret edilme oranlarına dair veriler umut verici bulunmaktadır. Bu durum aslında toplumda sanata yönelik güçlü bir potansiyelin var olduğunu ortaya oymakla birlikte, yıl içinde galerilerde açılan çok sayıda ilgi çekici sergi ve eserden haberleri bile olmayan bir kesim toplumun fuarlar sayesinde yılda bir iki gün olsun sanatla buluştuğu gerçeğini gözler önüne sermektedir (Üstünipek, 2006).

Kabaca hatları çizilmeye çalışılan böylesi bir sanat habitatında başlayan ve günümüze kadar varlığı devam eden STT bağlamında belirtilmelidir ki, dünyanın güncel sanat alanında önde gelen ülkelerinde köklü bir geçmişe sahip olan sanatçı inisiyatiflerinin Türkiye'deki varlığı oldukça yenidir. 1990'lı yıllardan bugüne kadar gelmekte olan (İstanbul'da bugün dahi sayısı 20'yi geçmeyen) sanatçı inisiyatifi, güncel sanat alanı için böylesine önemli görülürken yeteri kadar destek bulamamaktadır. Türkiye'de sanata destek mekanizmalarının özel girişimler tarafından yürütülmesi durumu karşısında alternatif/bağımsız sanatçı inisiyatifleri ve sanatçılar idaresindeki mekanların sürdürülebilirlikleri kendi ürettikleri farklı çözüm yolları ile sağlanmaktadır. Ardı ardına açılan galeriler, kültür ve sanat alanında çalışan vakıflar, dernekler, düzenlenen festivaller ve sergilerin oluşturduğu yoğun sanat ortamında, sanatçı inisiyatifleri kendi iradeleri ile hareket etmeyi ve görece daha küçük çaplı, alternatif etkinlikler ile bu yoğun sanat ortamında yer almayı seçmektedirler. Sınırlı olanaklar ile devamlılıklarını sağlamaya çalışan bu alternatif/ bağımsız oluşumlar için, "güncel sanat alanının nefes alıp vermesine katkı sağladığı", "küçük ölçekli, bağımsız inisiyatiflerin olmazsa olmaz öneme sahip olduğu, bağımsızlar olmadan İstanbul uluslararası çağdaş sanat ortamında geldiği yere gelemeyeceği, heyecansız ve steril bir marketten başka bir şey olamayacağı" gibi görüşler öne sürülmektedir. Avrupa Birliği'nin veya bağımsız vakıfların çeşitli sanat fonları Türkiye'deki sanatçıların proje üretebilmelerine olanak tanımış olmasına rağmen kar amacı gütmeyen bu oluşumların üretimi ve bir mekanı devam ettirmesi için gerekli kaynakları bir araya toplayamaması birçok soru ve sorun doğurmaktadır (Bursalı, 2013).

Görüldüğü gibi, 20. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde Türkiye'de sanatsal saptamaların yönü kuşkusuz bir parça değişmek durumunda kalmıştır. 1940 ve 1950'li yıllarda plastik sanatlar alanındaki arayışlar, yerellik, evrensellik tartışmaları ile başlamış 1980'lerden itibaren de kendi varoluşsal problemlerini kavramsal yöntemlerle dünyaya daha açık, evrensel dile yakın ifade olanaklarına dönüşmüştür. Gülsün Karamustafa da kültürel bağları kendi içine sanatsal bir dile dönüştürerek, öz belleğini ve kültürel yapısındaki değerleri serüvenine dahil etmiştir. Harmanlanan çeşitli biçimlemeler, kavram anlatısına odaklanmış ve bu odak noktasından yola çıkılarak seyirciye aktarılmıştır. Aktarılan çalışmalarda görüldüğü üzere sanatçı sadece var olanı değil, var

olanın arkasındakini ya da çağrışım oluşturulan tüm değerleri sorgulamaya çalışmıştır. Sorgulanan yapılar, kültürün getirdiği tüm etkenler olarak karşımızda çıkmaktadır. Özellikle "göç" olgusu, Karamustafa'nın kendi var olduğu çevrenin dinamikleri içerisinde sorgulamasına ve izleyiciyi de bu sorgulamanın içerisine dâhil etme yoluna yönlendirmiştir.

Kaynakça

- Akay, Ali. Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar, Sanatın Sosyolojik Gözü, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- Aksüğür Duben, İpek. Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Atakan, Nancy. Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2008.
- Banuri, Tariq. "Modernization and ist discontent: a cultural perspective on theories of development", F.A. Marglin (eds.): Dominating knowledge: Development, Culture, and Resistance Development, Culture and Resistance . Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Bursalı, E. A. Sanatçı İnisiyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul, 2013.
- Dönmezer, Sulhi. Kriminoloji. İstanbul: Filiz Yayınevi, 1984.
- Duben İpek ve Yıldız Esra, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul, 2008.
- Ersoy, Ayla. Günümüz Türk Resim Sanatı. İstanbul: Creative Yayıncılık, 1998.
- Henrich Barbara, Gülsün Karamustafa: Güllerin Tahayyüllerim, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları: İstanbul, 1997.

Görmez, Kemal. Şehir ve İnsan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1991.

Gürbilek, Nurdan. Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

İndirkaş, Zühre. Anatanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2001.

Kahraman, Hasan Bülent. "Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri". Sanat Olayı, Sayı 60, (Mayıs 1987):62-63.

Kwame, Anthony Appiah. Africa in the Philosophy of Culture. New York: Oxford University Pres, 1992.

Özek, Çetin. Şehirleşmenin Doğurduğu Ceza Adaleti Sorunları Sempozyumu. İstanbul: Fakülteler Matbaası, 1974.

Sevgi, Cezmi. Kentleşme Sürecinde İzmir ve Gecekondular. İzmir: Kuvvet Matbaacılık, 1988.

Şengel, Deniz. Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım, SALT/Garanti Kültür AŞ: İstanbul, 2015.

Tansuğ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi: İstanbul, 2005.

Tansuğ, Sezer. Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi: İstanbul, 1995.

Üstünipek, Mehmet. "Artİstanbul 2005' in Ardından: Toplum Sanatın Neresinde ?". Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 72, (Ocak/Şubat 2006):52-55.

Elektronik Kaynakça

- Sanal 1,
<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'ninSanatAnlayisi.htm> Erişim Tarihi: 20.01.2019
- Sanal 2,
<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> Erişim Tarihi: 20.01.2019

THE DEFINITION OF ART GROUP AND INDEPENDENT CONTEMPORARY: GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Neslihan KIYAR, Serdar KUL

Abstract

The thought that the complicated and layered sociological accumulation, which we call arts, is transferred through very deep cultural legacies has focused researchers to follow social tracks in reaching periodical evaluations. However, although existence of national/ethnic origins and perception ways make it difficult to express a magnificent formation, it allows us to define the common creation perception in many different legacies by considering the current status of arts. The stages where Turkish painting arts reached 80s and the following ones point to start of a new emerging period. Sources of Turkish arts represented their own values during 1950s and following periods with a synthesis that exceeds centuries and reached a line of development on the path to attain universal values. It was also seen that the political and economic states of 1980s caused transformation of cultural changes which led to a direct or indirect individuality. The study touches upon importance of initiatives as an approach where individuality distinguished itself on society basis in terms of enrichment of conceptual expansion and different discourses in Turkish arts with the The Definition of Art Group example at the centre of the subject. The study also handles how the changing arts is connected using a political language. In addition, it deals with what kind of a context it was based on with regard to Gülsün Karamustafa's studies by focusing on practices of creations determined within the framework of findings with the conceptual discourses that move on arts-text boundaries.

Keywords: The Definition of Art Group, Initiative, Gülsün Karamustafa, 1980s Turkish Art