

KÜLTÜREL MELEZLİĞİN İMGELEMİNİ YARATMAK: GÜLSÜN KARAMUSTAFA

CREATING THE IMAGINATION OF CULTURAL HYBRIDITY: GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü,
sirinuysal@sakarya.edu.tr

Sakarya / Türkiye

ORCID: 0000-0002-9853-9519

Özet

Türkiye’de, geleneksel sanat üretimine yöntem, malzeme ve konu bağlamında alternatif olan yeni eğilimler, 1970’lerin sonu itibarıyla görünür olmaya başlamıştır.Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öncülüğünde ve Akademi hocalarının Batı’daki felsefi tartışmaları esas alan entelektüel çabaları beraberinde gerçekleştirilen etkinliklerde, mezun öğrenciler yeni ve farklı üretimleri sergileme ve görünür olma olanağı bulmuşlardır. Bu kuşak içinden, Akademi müfredatındaki klasik resim ve sanat eğitiminin ötesinde, yeni ve farklı eğilimleri benimseyen bir çok sanatçı yetişmiş; bunlardan biri de Gülsün Karamustafa olmuştur. Sanatçı, yıllar içinde hem yereldeki politik ve kültürel öğeleri çalışmalarına taşıması hem de malzeme ve tavır çeşitliliği sergilemesi yanında; üretim sürecini uluslararası düzeye de taşıyarak kesintisiz devam ettirmiş, Türkiye Çağdaş Sanatının önemli isimlerinden biri haline gelmiştir. Karamustafa’nın özellikle 1980 sonrası Türkiye sosyo-politik alanında ortaya çıkan göç temelli kültürel melezlik konusu etrafında gelişen çalışmaları, ülkenin siyasi ve kültürel yapısı bağlamındaki sosyolojik okumaları olanaklı kılan bir nitelik taşımaktadır. Çocukluk çağlarından itibaren ailesinin de başından geçmiş olan göç hikayelerini dinlemesi; aile bireylerinin politik geçmişi ve gençlik döneminde sosyolojik açıdan oldukça hareketli bir atmosfere sahip olan İstanbul ile teması sanatçının çalışmalarındaki temel konuları oluşturmasını sağlar. Tecrübe ettiği dönemin ve ortamın kültürel dönüşüm temelli bir nesnellik bağlamında şekillendirdiği imgesellik, Karamustafa’nın çalışmalarında çoğunlukla göç, kültürel melezlik, kimlik, arabesk ve kitsch gibi konuların işlendiği ürünler ortaya çıkmasını sağlar. Sanatçı, eşzamanlı olarak kendi kişisel tarihi ile harmanladığı toplumsal meseleleri, çoklu malzeme ve sanatsal ifade biçimi doğrultusunda aktarması ile samimi ve özgün bir sanat üretimi ortaya koymuştur.

Bu çalışma, Karamustafa’nın işlerindeki, yaşamı ve yaşadığı dönemin toplumsal belleği, kültürel yapısı ve politik okumaları ile ortaya koyduğu tanıklığının kültürel melezlik bağlamında irdelenerek değerlendirilmesi amacını taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Gülsün Karamustafa, göç, kültürel melezlik, arabesk, kitsch

Abstract

In Turkey, new trends, which are alternatives to traditional art production in terms of method, material and subject, started to become visible as of the end of the 1970s. In the activities carried out under the leadership of the State Academy of Fine Arts and accompanied by the intellectual efforts of the Academy teachers based on philosophical discussions in the West, graduate students they had the opportunity to exhibit new and different productions and to be visible. In this generation, many artists who adopted new and different trends, beyond the classical painting and art education in the Academy curriculum; One of them was Gülsün Karamustafa. In addition to bringing local political and cultural elements to her artworks over the years, the artist has exhibited a diversity of materials and attitudes; It has continued her production process uninterruptedly by carrying it to the international level and has become one of the important names of Turkish Contemporary Art. Karamustafa's studies, which have developed around the issue of migration-based cultural hybridity, which emerged in the socio-political field of Turkey after 1980, have a quality that makes sociological readings possible in the context of the political and cultural structure of the country. Listening to the migration stories of her family since childhood; The political background of her family members and her contact with Istanbul, which had a very active sociological atmosphere during her youth, enables the artist to create the main themes in her artworks. The imagery shaped by the period and environment in which she lived, in the context of a cultural transformation-based objectivity, leads to the emergence of products in Karamustafa's artworks, in which subjects such as migration, cultural hybridity, identity, arabesque and kitsch are mostly discussed. The artist has produced a sincere and original art production by simultaneously transferring social issues that she blended with her personal history in line with multiple materials and artistic expression. This study aims to evaluate Karamustafa's work, her life and the social memory of the period she lived in, that period's cultural structure, political readings and her testimony in the context of cultural hybridity.

Keywords: Gülsün Karamustafa, migration, cultural hibridity, arabesque, kitsch

1.Giriş

1975 yılı sonrasında Türkiye’de çağdaş sanatın öncü sanatçılarından biri olan Altan Gürman ve ekibinin Temel Sanat Eğitimi dersleri verdiği ilk öğrenciler Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuşlardır. Akademi’nin 1977 yılında başlattığı ve 90’lı yıllara değin iki yılda bir gerçekleştirilen İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki jüri ve yarışmalı bir etkinlik olarak, “Yeni Eğilimler” sergilerinde bu öğrencilerin işleri sergilenmiş; resim, heykel, özgün baskı gibi klasik malzeme ve yaklaşımlar yanında, farklı ve yeni malzeme ve yöntem kullanan sanatçıların kavramsal çalışmaları da büyük ilgi çekmiş ve ödüle layık görülmüştür. Füsün Onur, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Hale Tenger gibi isimler beraberinde Gülsün Karamustafa da bu sergilerle açığa çıkan sanatçı kuşağının önemli temsilcilerinden biri haline gelir. Sanatçı, 1946’da Ankara’da, radyocu ve gazeteci bir babanın kızı olarak doğmuş, çocukluğunu tanınmış radyocu bir babanın sayesinde, ünlü isimlerle karşılaşarak geçirmiş, sonrasında ise İngilizce eğitim veren bir kolejde okumuştur. 27 Mayıs askeri darbesi beraberinde babasının hükümet yanlısı olarak tutuklanması ve öncesinde tutuklu olan dayısının durumuyla daha çocukluk yıllarında karşılaşmış, Türkiye’nin darbeler, tutuklamalarla geçen siyasi deneylerine tanık olmuştur. Karamustafa, 1964’te girdiği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde resim eğitimi aldıktan sonra 1969 yılında mezun olmuştur. (Fereli,2007:2) Fakat Bedri Rahmi Eyüboğlunun resim yöntemini kendi çalışmalarında devam ettirmez. 1980’lere kadar Akademi’de aldığı derslerin de etkisiyle resim yüzeyi ve malzemesine bağlı kalmış, ancak akademide o dönem hakim olan pentür yaklaşımının dışında kalarak figüratif resimler gerçekleştirmiştir.

Her şey güzel sanatlar akademisinde 1963 ile 1969 yılları arasında öğrenimini sürdürdüğü resim eğitimiyle birlikte başlar. Batılı klasik resim anlayışının benimsendiği akademi yılları için sanatçı şunları söylemektedir:

Kendimi içinde bulunduğum yıllarda kurumda uygulanan katı kuralcı modernizm (itiraf etmem gerekir ki modernizmle aram hiçbir zaman iyi olmadı) ve modernizmin yasakları... Figür en büyük düşman, betimleme ilüstratif olmaya götüren en büyük tuzak; ki o dönemde ilüstratif olmak bir ressam için ölümcüldür; bu kurallara uymazsan yok olursun. Bunun yanı sıra beni sonsuz cezbeden bir figür dünyası var sanat tarihinin. Belki oryantalist resim de bu ihtiyacımı besliyor. Öte yandan politik olma hali, bu da salt sanatın düşmanıydı. Yetmişli yılların başında sanatçı olarak tek başına mücadeleye atıldığında içinde bulunduğum çıkmazları bunlardı ve böyle bir mücadelenin içinde kendi yolumu bulmak zorundaydım.(Heinrich,2007:17)

Sanatçının bahsettiği ve modernizmin yasakları olarak adlandırdığı modern estetik ve yarattığı çerçevelerdir. Bu bağlamda batıda postmodern eğilimlerin yaşanmaya başlandığı bir dönemde bu süreçten etkilenen entelektüel bir zihin olarak Gülsün Karamustafa'nın postmodernizmin modernizme nazaran daha demokratik bir zemin sunduğu fikri ile ilerlediği ve çalışmalarını bu fikir doğrultusunda gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu anlamda denilebilir ki gerek konu içeriği ve gerekse işleyiş biçimi açısından birçok postmodern öge ve yöntem barındıran bir sanat üretimi pratiği ortaya koymuştur. Sanatçı sabit bir malzeme ile çalışmamış; konu ya da mesajı bağlamında kendisine en çok olanağı yaratacak ve iletisini en etkin yolla verebileceği malzemeleri tercih etmiştir. Bu nedenle yağlıboya, baskıya, fotoğraftan, enstelasyona, günlük kullanım nesnelere, videoya hatta sinemaya kadar çok sayıda farklı malzeme ve türde yapıt ortaya koymuştur.

Türkiye sosyolojik alanını şekillendiren nesnellige bir ressam, sanat yönetmeni, ya da çağdaş sanatçı olarak tanıklık eden Karamustafa'nın içinde bulunduğu konjonktür, izleyici açısından, seçtiği konuları anlamayı olanaklı kılar. Türkiye'de 1950'lerle birlikte başlamış olan Anadolu kırsalından, İstanbul ve Ankara gibi merkezi kentlere doğru yaşanan iç göç dalgaları, 1971 ve 1980'de yaşanan askeri darbe dönemleri ve reformları önemli kırılma noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Uygulanan neoliberal politikalar ve militarist söylem, birçok sanatçıyı etkilemiştir. Karamustafa bu dönemi atlatmak adına sanat üretimine sığınmıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonraki 10 yıl ekonomik açıdan zorluk yaşayan Rusya ve diğer Doğu bloku ülkelerinden Türkiye'ye bir göç dalgası yaşanmıştır. Bu bağlamda, Karamustafa'nın sanat kariyerinin Türkiye'deki darbeler, sosyo-politik değişimleri ve bunların sanatçının kişisel tarihiyle kesişimiyle şekillendiği söylenebilir. (Hasgüler&Şare, 2014)

2.Göç, Kimlik ve Kültürel Melezlik

Gülsün Karamustafa'nın, öğrencilik yılları, yoğun siyasal hareketlerin yaşandığı bir dönemde geçmiştir. Sanatçı akademide öğrenci olduğu yıllarda muhalif etkinliklere katıldığından sonraları sanatını da büyük ölçüde etkileyecek olan darbe, tutuklanma, mahkemeye çıkma, suçlanma, baskı gibi birçok deneyim yaşayacaktır. Böylelikle sanatçı kimliğinde de bu deneyimleri çerçevesinde ülkede sürmekte olan siyasal süreçler bağlamında entelektüel farkındalığı olan, sorumluluk hisseden, bu süreçlere belli duyarlılık noktalarında dahil olan bir tavır açığa çıkar.

Rene Block, 80'li yılların politik atmosferini Karamustafa'nın işlerindeki kadar geniş çaplı bir biçimde ortaya koyan hiçbir Türk sanatçı olmadığını söyler. Ona göre, döneme göre yerel çapta konu ve temalar bugün küresel ölçekli bir bağlama otururken, bunun başlıca nedenlerinden biri sanatçının çoğunlukla göç merkezli bir kavram çerçevesi yansıtmasından kaynaklanmaktadır. (Heinrich,2007:4)

Karamustafa 1960'lı yılların sonunda siyasal açıdan oldukça aktif bir güzel sanatlar akademisi öğrencisi olarak, aldığı cezalar dolayısıyla 16 yıl süre ile pasaport alamamış, yurtdışına çıkması engellenmiştir. Bu nedenle söz konusu yıllarda onun için Türkiye kapalı bir mecradır.

Dünya konjonktüründe felsefi ve kültürel açıdan bazı açılımlar ve gelişmelerin yaşandığı bu dönemde, Türkiyeli sanatçılar darbelerin belirlediği bir atmosferde ve sıkışmışlığın yarattığı bir kısıtlanma ortamında varlık göstermeye çalışmaktaydı. Bu ortamı yaşayan bir çok sanatçı gibi Karamustafa için de 1980 yılında düzenlenmeye başlayan “Günümüz Sanatçıları Sergileri” ayrı bir önem arz etmektedir. Bu açıdan sergiler, alternatif söylemlerin ve biçimlerin resmi eğilimlerin ötesinde de ifade olanağı yaratan bir ortam sağlamaktaydı. Sanatçı bu sergilerin önemine dair, o yıllarda farklı eğilimlerin etkisiyle önermeye çalıştığı işlerin bazı çevreleri ikna etmediğini, onları işin doğruluğuna inandırmanın zor olduğunu aktarmaktadır. (Duben&Yıldız, 2008:160)

Karamustafa, sosyolojik açıdan bir geçiş döneminde yaşadığından, siyasal ve kültürel dönüşümlere maruz kalmakta, bir yandan sanatına odaklanmaya çalışırken bir yandan tüm diğer sanatçıların gösterdiği reflekslerle bu ortama tutunmaya çalışmaktadır. Bu dönüşümlerin iktisadi ve politik temelli oluşu gerçeği bir yana, kültürel yansımaları düşün ve sanat dünyasını da yakından ilgilendirmekte, modernist kültürün katılığının eleştirilerek terkedildiği, öte yandan demokratik olanaklar atfedilerek postmodernist bir kültür ortamına geçişin yaşandığı bir kültür dönemeci tecrübe edilmektedir.

Gülsün Karamustafa bu bağlamda 1980’lerde Postmodern düşüncenin 1970’lerin katı devrimciliğine kıyasla “öteki”ne daha hümanist bir yaklaşımının olduğunu ve postmodernizmi kendisine daha yakın bulduğunu belirtmiştir. Etrafında gelişen değişimleri ve toplumsal hareketliliği bizzat gözlemleyen sanatçı, postmodernizmin farklılığı ve çoğulculuğu vurgulamasından da etkilenerek, 1980’li yıllarda çoğulcu bir yaklaşımla buluntu nesnelere yönelir. Ayrıca enstelasyona da ilgisi artmış ve çeşitli sanat akımlarından etkilenen bir sanatçı olarak, sanatlar arasında kurulabilecek etkileşimin sanatçılara fayda sağlayacağına inanmaktadır:

“Aslında bütün sanat akımları içinde hayat buldukları dönemle birlikte değerlendirildiğinde müthiş heyecan veriyor bana...Akademi öğrenciliği döneminde 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 hiperrealistleri de aynı yaklaşımla sevdim. Ama bunun yanı sıra 13-14.yy Avrupa duvar resimlerine olan sevgim asla azalmadı. Halk sanatını, sembolistleri, art nouveau akımını da sevdim. Kübizm ve ekspresyonizmi bu sevgi alanının dışında tutamam.” (Sağır,2005:27)

Sanatçı, söz konusu etkilenmeleri esasen tüm üretiminde, hem teknik hem de içeriksel açıdan önümüze koyar. Özellikle 2000’li yıllara kadar gerçekleştirdiği çalışmalarında köyden kente göçü, yarattığı kültürel biraradalıkları ve bu yan yana gelişlerin çelişkisel öğelerini dönemin sanat tartışmaları içerisinde başat olan yeni eğilimlerin şekillendirdiği bir tarzla konu almıştır. Ülkemizde 1950’lerden itibaren yaşanan İstanbul merkezli göç, Karamustafa’nın geçmişiyle de bağ kurarak hem bir dış gözlemci olarak etrafında olup bitenleri analiz etmesi, hem de kendi deneyimleri bağlamında güçlü bir biçimde bu olguya eğilmesine neden olur. Sanatçının göç ve doğurduğu sosyolojik olguları işlediği çalışmalarında, köy yaşamının geleneksel öğelerini ve kent yaşamının modern öğelerini yan yana gözleme fırsatı bulduğu İstanbul’un karmaşık yapısına uyumlu bir biçimde tasarladığı görülmektedir.

Küreselleşme ve neoliberal politikaların etkilerinin görünür olmaya başladığı, özellikle 1980’ler ve sonrasında yaşanan dönüşümler, hem dünyada hem de ülke çapında doğası gereği farklı kültürlerin karşılaşması, karışması ve çatışması zemini oluşturur. Buradan hareketle söz konusu temasların muhakkak ki melez öğeleri de doğurması kaçınılmaz olmuştur. Örneğin İstanbul bu dönemlerde sanatçının bizzat tanıklık ettiği önemli bir kültürel ve demografik değişim geçirmektedir.

Sibel Yardımcı İstanbul Bienalinin kültürel ve politik misyonunu incelediği çalışmasında, küreselleşmenin kent üzerindeki etkilerinden söz etmektedir.

Yardımcı'ya göre İstanbul'un Cumhuriyet'in ilanından sonra resmi başkent olma statüsünü kaybetmesi beraberinde Fordist üretim faaliyetlerinin devlet yardımıyla desteklenerek merkezi olarak yeniden söz sahibi olması 1950'li yıllara rastlamaktadır. Yabancı sermaye ve ithalat kontrol altına alınarak yerel üreticinin uluslararası rekabetten korunmasını sağlayan ekonomi politikaları beraberinde hızla gelişen sanayi, iş aramakta olan birçok sayıdaki insanı, taşı toprağı altın diyerek Anadolu'dan İstanbul'a getirir. Bu dönemde İstanbul hem ekonomik hem de kültürel yoksullaşmanın ve ulus inşası projesinin dayattığı politikalar sonucunda 20. yy başındaki kozmopolit yapısını kaybetmiştir. (Yardımcı,2005:41)

İstanbul'da bu dönemde yaşanan yoğun göç dalgası ve dönüşümün kaynağının ekonomik temelli olması yanında darbe sonrası kültür politikalarında, cumhuriyet aydınlanmasının tersi eğilimler çerçevesinde bir yönetim stratejisinin yürürlükte olduğu gözlemlenmektedir. Göçün yarattığı demografik değişim ise tüm bu sürecin sonuçlarından biri olarak ortaya çıkar ve farklı kültürlerin yan yana gelmesi melez bir kültürel kimlik ortaya çıkarmıştır. Bu kimlik artık ne gerçekten kır kültürünü yansıtır ne de tam olarak kentli olabilmıştır.

Terry Eagleton saf bir kültürün melezleştirilebilir olduğunu belirtirken öte yandan yine Eagleton' a göre; Edward Said, kültürlerin saf ve tek olmadığını; hepsinin halihazırda melez, heterojen, farklı ve iç içe geçmiş bir şekilde olduğunu savunmaktadır. Sibel Yardımcı ise melezliğin kendisinin, kimlik ve kültürleri birbirinden ayırması ve sınırları yok etmesi beklenirken aksine bir kimlik haline geldiğinden söz eder. (Aktaran:Selçuk,2017:61)

Karamustafa'nın özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda tanık olduğu İstanbul'da yaşanan göç dalgası ile tam da bu anlamda farklı kültürel kimliklerin karşılaşmaları gözlemlenmiş ve bizzat yaşamıştır. Bu karşılaşmalar, etkilenmeler, eklenmeler ve reddetmelerin yaşandığı kültürel çokluk ve çelişkiler bağlamında gündelik hayatta ortaya çıkan melez kültürün yaşam biçimleri sanatçı tarafından gözlemlendikçe kültürel kimlik bağlamında ürünler vermekte bu ürünler Karamustafa'nın sanat işlerindeki imgelem ve kurguyu açığa çıkartmaktadır.

Gülsün Karamustafa'nın kimlik konusuna gösterdiği ilgi kişisel yaşam deneyimi ile de birlikte ilerler. Babasının radyocu olarak belli bir tanınırlığa sahip olması ve sıklıkla ünlü simalarla karşılaşarak geçirdiği çocukluğu yanında farklı biçimlerde ve dönemlerde göç yaşamış bir aile geçmişine de sahip olması, gözlemlendiği kültürel ve sosyolojik yapıların sanatına yansımaları bağlamında olanaklar sunmuştur. Sanatçının ailesinin bir bölümü 18.yy dolaylarında Kırım'da; yüz yıl sonra ise Bulgaristan sınırları içinde kalan bir bölgede yaşamıştır. Ailenin İstanbul'a ulaşması 20.yy'da gerçekleşir. Sanatçının soy ağacının bir diğer dalı ise Bosna dolaylarına uzanmaktadır. Çocukluğunda aile içinde sürekli olarak göç hikayeleri anlatılmış ve bu hikayelerle büyüyen sanatçı göçmenlik duygusu durumunu yakın planda deneyimlemiştir. (Heinrich,2007:15)

"Gülsün Karamustafa, kendi çocukluk hatıralarından kesitleri resimlere, nesnelere, halılara, kumaşlara hatırat olarak işlerken geniş bir toplumsal coğrafyanın kültürel hafızasını şimdinin ontolojisine karşı işletir ve bir atlas-çocuk/luk peyda olur."(Saybaşı, 2022)

Gülsün Karamustafa'nın sanatçı kimliği, yaşadığı ve çalıştığı şehirle iç içe geçmiş olduğundan, bunu "Kıtalararası gerilmişlik" olarak tanımlamaktadır. Doğu ve Batı'nın geçiş noktası olan, bu özelliğiyle birçok kültüre aşina bir kent olarak İstanbul, 2500 yıllık geçmişiyile homojen kültüre olanak tanımayan bir tarihsellikte yükselmiştir. Farklı kültürlerin yan yana gelişleri ve bunların arasındaki çatışmaların şekil alması, kültürel gerçekliğin yaşanmakta olduğu toplum açısından ne şekilde anlam kazandığı, kültürel açıdan yapılanma ve ifade özgürlüğünün sonuçları, sanatçının sahip olduğu kültür hakkında tezler geliştirmesi için ne tür yöntemler izlemesi gerektiği, Karamustafa'nın sunum ve temsil arasındaki bağlantı ve kimlik oluşumunun doğası gibi sorunsallar, çalışmalarında izini sürdüğü olgulardır. (Heinrich,2007:13) "Gülsün Karamustafa, kendi çocukluk hatıralarından kesitleri resimlere, nesnelere, halılara, kumaşlara hatırat olarak işlerken geniş bir toplumsal coğrafyanın kültürel hafızasını şimdinin ontolojisine karşı işletir ve bir atlas-çocuk/luk peyda olur."(Saybaşı, 2022)

3. Sanat Üretiminde Kültürel Melezliğin İmgelemi

1980 ve sonrası ülke konjonktürünün askeri darbenin etkileri ile temelden yaşadığı değişimin ve iç kapanmanın, Karamustafa cephesinde karşılık bulması uzun sürmemiştir. Sanatçının, politik tavrını ve entelektüel ilgisini dönemin kısıtlanmış üretim mecrasında bir sosyolojik okumaya yönlendirerek, sanatını bu bağlamda gerçekleştirme stratejisini seçtiği görülmektedir. Göç ve kültürlerin yan yanılığı ya da çelişkili yapısını ortaya koyan kültürel melezlik bu hattan Karamustafa'nın imgeleminde ortaya çıkar.

Karamustafa'nın *Örtülü Medeniyet* (1976) adlı çalışması kente göç eden kitleler açısından bir adapte olma hali ve kültürler arası geçiş konularına önemli bir örnek oluşturur. Halk kültüründe çokça kullandığı geleneksel dantel işlemeler ve örgüler, evleri güzelleştiren, süsleyen birer aksesuar olarak göçmen ailelerin yaşam kültürünü ve mensup oldukları sınıfı temsil ederler. Bu danteller söz konusu kültürü benimseyen ve bu anlamda kendilerine estetik bir alan yaratan sınıfı ortaya koymaktadır. Resimde buna örnek bir görsellik ortaya konulmuştur. Köy yaşamını geride bırakıp kente göç etmiş olan ve bu yeni coğrafyada kültürünü sürdürme gayretinde olan göçerin en mahrem alanıdır bu gösterilen. Söz konusu dantel işlemeler resimde gösterildiği şekilde gündelik hayatta da bu evlerin her alanını süslemektedir. (Çalışkan, 2019:101)

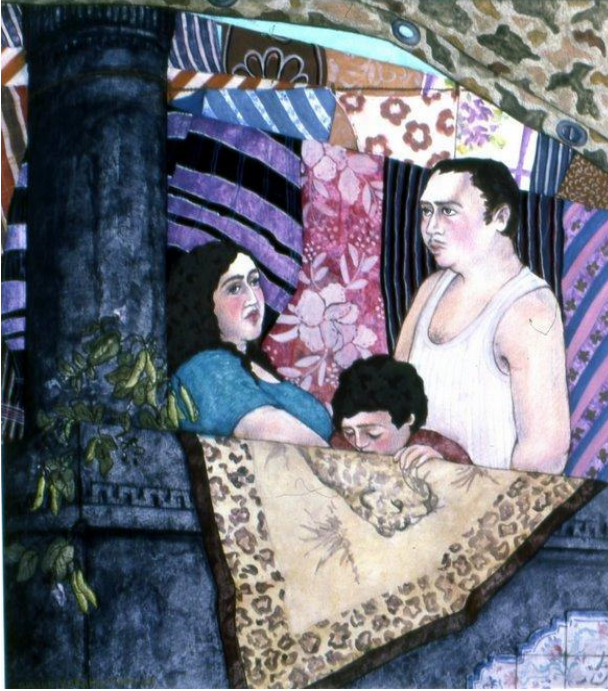


Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1976

Sanatçı yağlıboya tekniği ile yaptığı ve anlatımcı denilebilecek resim işlerinde özellikle göçün yarattığı kültürel yan yanalık, çelişkisellik ile melezleşmeden doğan arabesk kültürü ve bu kültürün yan öğelerini işlemiştir:

“Arabesk kelime olarak sadece melez bir müzik türünü değil, aynı zamanda o dönemin yeni kentlilerinin hissiyatını tanımlıyor, kırsaldaki yaşama duyulan nostalji, kayıp ve özlem duygularıyla karışık, yenilgi ve kaderciliği karakterize eden bir durumu da anlatıyordu.”(Demir,2013) Bu resimlerin adlarından da anlaşılacağı gibi dönemin popüler kültür imgelemini sergileyen bir bozulmaya ve yozlaşmaya da işaret ettiğinden, Karamustafa'nın resimlerinde ironik bir eleştirinin simgesel izlerine dönüşürler. 1981-1982 arasında gerçekleştirdiği *Dertler Benim, Yarabbi Sen Bilirsin, Saraylar Yaptırdım Döşetmedim, Bir Kız Bir Çeyiz* gibi resimler, halk kültüründen esinlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu erken dönem çalışmalarında Karamustafa'nın folklorik öğeleri baskın bir anlatımla ortaya koyduğu ve anonim kültüre göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçı söz konusu işlerinden, *Balkon* isimli resmindeki apartmanın eklektik bir yapıda olduğunu ve stiline karmaşık olduğunu belirtir. Sanatçıya göre evin içinde kesinlikle Osmanlı döneminden bir levha bulunmaktadır; bundan emindir çünkü o dönemde o evlerin içinde genellikle bu görülmektedir. Karamustafa'ya göre bu bir yan yanalıktır. Fakat bu binanın içinde ne Osmanlı bilgeliği ne de bu evde yaşayan kadınla bu binanın yapısı örtüşmektedir. Bu işlere yoğunlaştığı zamanlar İstanbul'un bir anda kalabalıklaşmaya başladığı ve sözü edilen yan yana olma halinin patladığı bir dönemdir. (Duben&Yıldız,2008:161-162)



Gülsün Karamustafa, *Balkon*, 1982.



Gülsün Karamustafa, *Dertler Benim*, 1981

Karamustafa bu dönemde işlerinde ortaya koyduğu kültürel melezliğin kaynağını şöyle açıklar: “Ben o dönemde, Türkiye’de arabeskleşme süreci diye açıklanmış olan dönemde, halkın, aslında Anadolu’dan göç eden insanların şehir kültürü ile karşılaştıklarında ortaya çıkardıkları bir çeşit karma melez kültürün objelerini kullanarak yapıtlar ürettim bu atölyemin o günlerdeki görüntüsü.” Sanatçı o döneminin çalışmalarını ve sanatsal tarzını, gerçekleştirdiği bir slayt sunumunda atölyesinde buluntu ve popüler nesnelere çalıştığı durumun fotoğrafını göstererek açıklamaktadır. (Çalikoğlu,2008:55) Sanatçı bu dönemden sonra resim yüzeyinin ötesinde çok daha olanaklı bir alan olarak kitsch malzeme kullanmayı tercih etmiştir.

Kitsch olarak tanımlanan bu obje ve nesnelere, kente ait olmayan bir beğeni biçimini ortaya koyarken, sanat tarihinde söz edildiği biçimde alt düzeyde bir beğenin ürünü olarak tarif edilmektedir:

Hemen hiçbir seçmeci tavrı olmayan, yaşadığı günün genel beğenilerine kapılmış, yorumlamadan, sorgulamadan tüketim toplumunun, iletişim araçlarının önüne koyduğu her nesneyi benimseyen bu kesimin neredeyse bir içgüdü biçiminde gelişen sanat gereksinimini kitsch/yoğ ürünler karşılıyor günümüzde. Bu olgunun toplumumuz söz konusu olduğunda geçmişe oranla artışının bir nedeni seri üretimse, bir nedeni de taklit/aktarmacılıktır. Gülsün Karamustafa'nın bir ölçüde hoşgörülü, kimi zaman yadsıyan, kimi zaman ironik bir bakışla yansıttığı ve toplumu her geçen gün daha fazla etki alanına alan bu ürünler arasında evlerdeki dekoratif nesnelere ilk sırayı alır.

Yaşantımızdaki değerler karmaşasını en açık biçimde gözler önüne seren vazolar, plastik çiçekler, sentetik halılar, yaşantı biçimimizle hiçbir ilişkisi olmayan jugendstil mobilyalar, yerli yersiz günlük yaşantımıza karıştırılan geleneksel sanatlarımız, süsleme sanatlarımız, antik bir heykel kopyasının züccaciyelerde satılması gibi insanı çevresine, kültürüne yabancılaştıran nesnelere ve davranışlardır bunlar. (Özayten,1992:105)

Amerikalı eleştirmen Greenberg kitsch kavramını kitlesel kültür ögesi olarak tanımlayarak yüksek kültürün kazanımlarını kendi adına kullanarak üretilmiş olan sahte ve bayağı olan herşeyin özü şeklinde açıklamaktadır. Bunun yanında kitsch kültürün ilk evrensel kültür olduğundan bahsederek yaygınlaşma eğiliminin altını çizer; magazin dergilerindeki kapak fotoğraflarının, takvim kızlarının artık geleneksel tüm toplumlarda kendi yerli sanatlarına tercih edildiğini belirtir. (Aktaran:Yılmaz, 2005:180) Karamustafa'nın işlerinde sıklıkla karşılaşılan kitsch obje ve kültürü bu yıllardan başlayarak sıklıkla sanatçının kullandığı bir sorgulama stratejisi bağlamında karşımıza çıkar. Bu sorgulama ve tartışma elbette doğu ve batı çatışması, oryantalist bakış, sınıf çatışması temelli politik ve sosyolojik değerlendirmeler çerçevesinde sanatçının işlerine dahil olmaktadır.

Sanatçının kitsch malzemeyi kullanmasının temel nedeni öncelikle onu tercih etmesinden kaynaklanır. Döneminin iyi bir gözlemcisi olarak onu aktarmada kullandığı sembolizmin gerçekleşmesi için seçtiği popüler imgeler bir anlatım tercihi olarak karşımıza çıkar. 70'li ve 80'li yıllarda yaşanan dünyaya açılma süreci ve iç göç ün sebep olduğu hızlı değişimin sonuçları olarak ortaya çıkan melez kültür ve kitsch olguları, ifade açısından kendiliğinden sanatçının çalışmalarına dahil olmaktadır. (Özayten,2013)

Gülsün Karamustafa 1984'te yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği *Bir Yudum Sevgi* adlı filmde sanat yönetmeni olmuş, dekor ve kostüm tasarımı için yaptığı araştırmalar sırasında, göçmen ailelerin evlerini ziyaret ederek, buralarda göç kültürünün çeşitli öge ve imgelerini daha yakından ve birebir görme/anlama fırsatı yakalamış; ve bu öğelerden bazılarını toplamıştır. Sanatçı bu deneyimine dair düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır:

“Filmin görsel yapısını oluştururken, göçün gerçek dokusuyla temas ettim. O günlerin koşullarında Yeşilçam sinemasında sanat yönetmenliği yapmak demek torbanı sırtına vurarak çevreden topladığın malzeme ile seti hazırlamak demektir ve gerçek hayatların yaşandığı alanlarda çekiliyordu film. Bu bağlamda bir çok 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. Hiçbir şey daha önce tarif edildiği gibi değildi. Film bittiğinde torbamda büyük bir malzeme birikmişti. Artık resim yüzeyinin beni asla tatmin etmeyeceğini biliyordum. Malzeme baskın bir biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ama aynı zamanda ben de onu yönlendirmek zorundaydım. Sanatçı topladığı bu malzemeleri, din, cinsellik ve saldırganlık sahneleri konularının işlendiği duvar halılarının üstüne yerleştirmeye karar verdi.” (Heinrich,2007:38-39)

Sanatçı buradan biriktirdiği malzemeleri, duvar halılarına monte ederek gerçekleştirdiği enstelasyonda, oldukça kitsch renkler ve biçimler ortaya çıkarmıştır. İncilden öykülerin, leopar desenli bir fon üzerinde görüldüğü, yaldızlı kumaşlarla oluşturulmuş duvar halılarında, kaslı erkek figürlerine, motorsikletli kadınlardan, Michael Jackson'a ve Elvis portresinin bulunduğu seccadeye kadar çok farklı imgelere yer vermiştir. Bunlardan özellikle 1986'da ürettiği Elvis'li Seccade'de, Batı'nın pop sanat eğilimlerini çağırırtsa da, burada sanatçının ironik dili imajın kopyasına değil nesnenin bütününe göndermede bulunmaktadır. Seccade gibi kutsal sayılan dini bir nesneye, Elvis gibi bir pop ikonunu yerleştirerek, farklı bir kutsallığa işaret etmektedir. (Duben&Yıldız,2008:165)

Sanatçının kitsch malzemeyi kullanmasının temel nedeni öncelikle onu tercih etmesinden kaynaklanır. Döneminin iyi bir gözlemcisi olarak onu aktarmada kullandığı sembolizmin gerçekleşmesi için seçtiği popüler imgeler bir anlatım tercihi olarak karşımıza çıkar.

70'li ve 80'li yıllarda yaşanan dünyaya açılma süreci ve iç göçün sebep olduğu hızlı değişimin sonuçları olarak ortaya çıkan melez kültür ve kitsch olguları, ifade açısından kendiliğinden sanatçının çalışmalarına dahil olmaktadır. (Özayten,2013)



Gülsün Karamustafa, *Elvis'li Seccade*, 1986

Bu noktada çalışmalarında, farklı zaman dilimleri ve mekanlara ait imgeleri melez formlar biçiminde kolajlayarak, yeni bir bağlam ortaya koymaktadır.

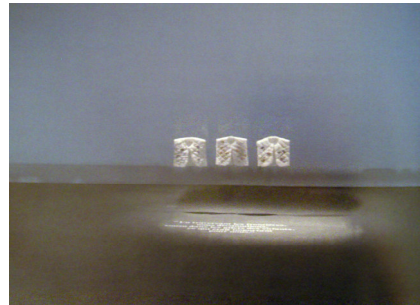
Uyumsuz, çelişik biraradalığa işaret ettiği diğer bir enstelasyonu olan, *Öncü Türk Sanatı* sergisinde gösterilen *Abide I* (1987) ve *Abide II* (1988) adlı çalışmalarında da, gündelik ve ucuz kullanım/süs eşyalarından oluşturduğu bir yerleştirmeyi saray mekanında sunmaktadır. Sanatçı *Abide I*'de, kırmızı örtüyle kapladığı sehpa üzerine yerleştirdiği pembe vazoya, kırmızı plastik çiçekler yerleştirerek, tüm düzenlemeyi zemine kadar uzanan beyaz bir tülle kaplamıştır. Yine *Abide II*'de pleksiglas malzemeyle oluşturduğu şeffaf bir dikdörtgen kutu içine yerleştirilmiş biri pembe diğeri açık mavi tülde iki çocuk elbisesinin üst kısmına yapay çiçekler yerleştirmiş ve zemine yapay çim halı üzerine gelen düzenlemeyi içeriden ışıklandırarak mistik bir atmosfer yaratmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nda sergilenen çalışmayla, sarayın zenginliğini ele veren dekorasyona ve tarihsel öğelere sahip bir mekanda kullandığı ucuz ve gündelik nesnelere, çelişkiyi artırmış, böylelikle yüksek kültürün beğenisi ile alçak kültür (kitsch) beğenisinin yan yana gelmesi ile tuhaf bir gerilim ortaya koymuştur. (Duben & Yıldız,2008:166)



Gülsün Karamustafa, *Abide I* (1987) ve *Abide II* (1988), enstalasyon.

Bütün bu çalışmalarda bir şeyin yerine başka bir şey koyma yönünde sanatsal bir uygulama gözlenir; kullanılan gündelik yaşam nesnelерinin işlevi, yapıtları önceleyen ama bu yapıtlarla tam olarak örtüşmeyen anlam taşıyıcılarının yinelenmesinden ibarettir. Kitsch unsurların entegrasyonu sanat-dışı bir gerçekliği alıntılarmaktaydı ve yüksek kültürün, bütünselliğın ya da tarihsel kimliğın yitimine dair uyarılarda bulunmak gibi bir amaç taşımıyordu. Geçiş sürecine özgün durumları görselleştirmek, geleneksel ve modern olanın ilişkisi dahilinde oluşan aradalıkları betimlemek ve bu aradalık hallerine dair eleştirel-ironik “anıt”lar ithaf etmeyi öncelikli olan. (Heinrich,2007:50)

1990'lara gelindiğinde sanatçının çalışmalarına, kitsch kültürü yanında, bellek ve göç konularını da eklediği ve bu üç olguyu kaynaştıran çalışmalar üzerinde durduğu görülmektedir. 1991'de gerçekleştirdiği *Kuryeler* adlı çalışmasında sanatçı, Yugoslavya'daki göçün hissettirdikleri üzerinden tasarladığı bu düzenleme de, yine göçmen olan büyükannesinin göç sırasında değerli eşyaların çocukların yeleklerine dikilerek saklanmasına dair anlattığı hikayelerden beslenmiştir.(Heinrich,2007:55)



Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, enstalasyon, 1991

1992'de gerçekleştirdiği *Mistik Nakliye* adlı yerleştirmesinde ise ülkenin kültürel yapısındaki çeşitliliğe bağlanabilecek renkli yorganlar ve metal örgülü alışveriş sepeti görümlü arabalarla gerçekleştirmiştir. Buradaki nesnelер de köyden kente göç olgusunu simgelemektedir:

“Karamustafa, tekerlekli küfe biçiminde çok sayıda oluşturduğu metal market arabalarının içine yorganları, yüklüğü oturtur; göç ve yerinden edilmişliği yeniden hatırlatarak kente yeni gelmiş, pazara pazı ve sırtlanma kuvvetinden başka şeyler sunmayı henüz bilmeyen, güvencesiz konumdaki bir emekçi grubuna da odaklanır. “ (Kortun, 2013)



Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, enstalasyon, 1992

Sanatçı sonraki dönemde *Defter* (1993), *Vatan Doğduğun Yer Değil Doyduğun Yerdir* (1994), *Kronografya* (1994), *Güllerim Tahayyüllerim* (1998), *Sahne* (1998) başlıklı çalışmalarda, kültürel kimliğini oluşturan çocukluk ve gençlik anılarının izinden gitmiş, burada da imgesel bir anlatıma başvurmuştur. *Defter* adlı çalışmada ilkökul dönemine ait defterleri ile aynı dönemde çekilmiş kendi fotoğrafını kullanan sanatçı, defterlerdeki masum basit çocuksu desenleriyle, yazılardaki dönemin soğuk savaş eğilimleri çerçevesinde şekillenen militarist tondaki ders içeriklerinin zıtlığına işaret etmektedir. *Güllerim ve Tahayyüllerim*'de ise, sanatçı yine çocukluğundan bir tren yolculuğunu belgeleyen fotoğrafı kullanmış, trenin ülkenin önemli bir cumhuriyet dönemi olgusu olduğunun altını çizmiştir.(Heinrich,2007:58-62)



Gülsün Karamustafa, *Defter ve Güllerim Tahayyüllerim*, enstalasyon, 1998

Vatan Doğduğun Yer Değil Doyduğun Yerdir (1994) isimli çalışmasında Karamustafa büyükannesinin sandığından çıkan üç adet kaşığı tülbentle sarılmış bir vaziyette sergilemiştir. Kaşık geleneksel aile ortamında ortaya konan yemeğin paylaşımında kullanılan bir mutfak gereci. İnsanın evini terk ettiğinde yanına aldığı bir eşya. Geçimin sağlanması ihtiyacına işaret ediyor. Diğer yandan insan hayatta kalmak için yemek zorunda. Karamustafa'nın çalışmasında yer alan nesnelere başlangıçları ifade etmekten çok yerini yurdunu kaybetmiş ve bambaşka bir yerde yeni bir kimlik inşa etmek zorunda kalmış insanları simgelemekte. (Türkmençalıkoğlu,2012:70)



Gülsün Karamustafa, *Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir*, enstalasyon, 1994

Tüm bu çalışmaları yanında 1990 yılında Gülsün Karamustafa Firuzan'la birlikte gerçekleştirdikleri *Benim Sinemalarım* adlı filmin yönetmenliğini de yaparak, Türkiye'de ilk olarak iki kadın yönetmenin gerçekleştirdiği bir sinema projesini hayata geçirmiştir. Firuzan'ın senaryosunu yazdığı film, 1960 yıllarda dar gelirli bir ailenin 16 yaşındaki kızı üzerinden, toplumsal kimlikleri, kadının toplumdaki rolünü ve ahlaki sorgulamaları, dönemin sınıfsal yapısı çerçevesinde ele almaktadır.



Gülsün Karamustafa, *Benim Sinemalarım*, film afişi, 1990

Gülsün Karamustafa bu gözlemediği ve resmettiği dünyaya katılır. 1984'te sanat yönetmenliği yapmaya başlayarak Yeşilçam'a dâhil olur ve Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki *Bir Yudum Sevgi* filmiyle beyazperdede yerini alır. *Kupa Kızı*(1986) ve *Asılacak Kadın* (1986) gibi filmlerde sanat yönetmenliği yapar. Yönetmenliğini Firuzan ile beraber yaptığı *Benim Sinemalarım* filmiyle ulusal festivallerin yanı sıra Fransa, Kanada, Mısır, İran, ABD, Japonya, Almanya, Belçika ve Hindistan'da birçok festivale katılır ve ödüle layık görülür. (Demir,2013)

Sanatçı 2000’li yıllara yaklaşırken ve sonrasında enstelasyon dışında video çalışmalarını artırmıştır. Bu videolardan *Merdiven* (2001) ve *Muhacir* (2003) de, diğer çalışmalarında olduğu gibi, ancak belki de çok daha dramatik ve vurucu bir üslupla, zorunlu göç mağdurlarını konu almaktadır.



Gülsün Karamustafa, *Merdiven*, video, 2001

Sanatçının *Merdiven* adlı videosu onun sahneleme ve kurgusunun tipik bir örneği olarak karşımıza çıkarken, görüntülerde İstanbul Galata’da bulunan Komondo merdivenlerinin önüne yerleştirdiği Romanyalı göçmen çocuklara kendi şarkılarını söyler. Bu mekan, sanatçının Beyoğlu’nda sahne olarak seçtiği hazır yapımlı bir kurgudur. Sanatçının videoda gösterdiği çocuklarla ilgili olarak, vizeleri bitip sınırdışı edilene değin ellerinde akordeonları ile çalıp söyleyerek sokaklarda hayatta kalma mücadelesi verdiklerini ve sonrasında onların gidişi ile yerlerini başka çocukların alacağını öğrenmiştir. Videoda Romen göçmen ezgileri ve çocukların söyledikleri şarkılarla hüzünlü bir aktarım gerçekleştirirken, küresel kapitalizmin sebep olduğu ekonomik ve siyasal eşitsizlikleri sahnelemektedir. 2003 tarihli işi olan *Muhacir* ise yine göç mağdurları konusu etrafında kurgulanmış, Balkan Savaşları nedeniyle göçe zorlanmış olan Trakyalıların göçmen olarak yeni yurtlarına yerleşmelerini aktarır. Bu çalışmalara da yine göç deneyi yaşamış olan büyükannesinin anlattığı hikayeler kaynaklık eder. (Duben&Yıldız,2008:169-170) Kişisel tarihi ile toplumsal tarihi birleştirdiği ve gerçekleştirdiği kurgularla ortaya çıkardığı dolaylı anlatım sanatçının işlerinde sıklıkla karşılaşılan tanıklığın izlerini, bir hikaye anlatıcısının tavrını çağırıştır niteliktedir. Videolarda hem müzik ve ses kullanımı hem de görüntüde ortaya çıkan renk ile oynama, siyah beyaz görüntüler gibi etkilerle izleyiciyi kurguladığı lirizmin içine çağırır. Hazır nesnelere olan ilişkisi ve biriktirme, sanatçının kültürler arası, göç ve izleri ya da gündelik hayatı şekillendiren politik gelişmeleri gözlemleme gücü ve yeteneğinin birer göstergesi olarak karşımıza çıkar.

“Sanatsal üretiminde göçü ve eşitsizliği, gelenek ve moderniteyi, kentsel gelişim ve yıkımı, toplumsal cinsiyet ve tahakkümü eleştirel bir şekilde ele alan sanatçı aynı zamanda dünyevi gerçekliğin tahakkümüne karşı hayallerin ve hakikatlerin, anıların ve hatıraların alternatif kapısını da aralar. Bir kenara atılıp unutulmuş yaşantılar ve hayati deneyimler tarihi hakikatler olarak orada beklememektedir. Bedenin, evin, eşyanın, bahçenin, sokağın, kentin coğrafyasına yeni yolculuk güzergahları çizen sanatçı zamanı, zamanları mühürler. Nitekim uzun yıllardır biriktirdiği farklı zamanlara, yerlere, kültürlere ve kimliklere ait Madonna’lar, tapınma heykelleri, figürinler, bebekler, ikonalar, sürmedenlikler gibi enva-i çeşit küçük nesneyi koyduğu evindeki dolapta artık yer kalmayınca bu nesnelere *Dolap* (2000-2020) başlıklı bir yerleştirmeye çevirerek mühürlediğini kendisi ifade etmiştir.” (Saybaşı,2022)

Hazır nesnelere olan ilişkisi ve biriktirme, sanatçının kültürler arası, göç ve izleri ya da gündelik hayatı şekillendiren politik gelişmeleri gözlemleme gücü ve yeteneğinin birer göstergesi olarak karşımıza çıkar. Zamanının dikkatli bir izleyicisi olduğu gibi kendi dönemi ve geçmişe bağ kurmayı ve buradan ürettiği imgelerle koşulların şekillendirdiği insan figürünü samimiyetle aktarır.

Gülsün Karamustafa sanatında kendisinin de kabul ettiği grafik ve ilüstratif tekniklerle yapılmış, detaycı ve süslemeci resimlerine, çokça kitsch malzeme kullandığı işlerinde, tanıdığı olduğu bir dönemin, bir tarihsel kesitin izlerini kendi özgün imgeleri çerçevesinde aktarmıştır.

Çalışmaları tüm çelişkileri ve karşıtlıklarıyla yaşadığı toprakların meseleleri olarak, Bizans ve Osmanlı'nın kalıntıları ve çelişkilerini içermekteydi. Karamustafa deneyim ve gözlemini kendisine anlatılan, aktarılanlarla birleştirip, geçmiş ve şimdi, eski ve yeniyi diyalektik bir sanatsal imgesellik bağlamında kurgulamıştır. Çalışmalarında ortaya koyduğu şey; postmodern kültür çerçevesinde zamanın da ruhuna uygun bir biçimde bir tür eklektisizm olarak karşımıza çıkmaktadır. (Özayten, 2013)

4.Sonuç

Karamustafa'nın çalışmalarında görülen imgeselliğin yaşamın onun için sunduğu koşulların içinden eline geçirdiği bir cevher olarak tanımlanması gerekir. Çocukluk yıllarından başlayarak kendi öznel belleğinin peşine düşen sanatçı, bu belleği sadece bir hatıralar bütününe ulaşmak için kullanmamış aynı zamanda entelektüel farkındalıkla yaşadığı döneme dış bir gözlemci olarak tanıklık etmiştir. Bu bağlamda gençlik yıllarında sistemin karşısına dikilen bir muhalif olarak yaşadığı çevreyi tahlil edebilme yeteneği onun aynı zamanda sanatına yansıyan bir malzeme çokluğu olarak gerçekleşmektedir.

Sanatçının yaşadığı kenti kayıt alan resimleri, dönemimin arabesk melez bir kültür çerçevesindeki dönüşümü neredeyse bir belge niteliğinde önümüze koymaktadır. Bu açıdan çalışmalarında doğrudan bir politik tavır ya da muhalefetten çok dönem okunması bağlamında gerçekleştiği söylenebilir. Sanatçı çalışmalarında çelişkili öğeleri yan yana getirerek yarattığı eklektik ve postmodern tavır çerçevesinde, bir yandan dönemini bir sosyolog gibi okumuş; öte yandan bu okumanın estetik düzeydeki yansımaları melezlik ve popüler kültür çerçevesinde çağın sanatsal eğilimlerine uygun bir zeminde kurgulamıştır.

Bazen neredeyse belgeselci bir niteliğe de büründüğü gözlemlenebilen Karamustafa'nın çalışmalarında, bir yandan da kavram ve imgeleri birbiri ile bağlam dışı bir etkileşime zorlayarak, eklektik bir yapıda bütünleştirdiği görülür. Bu açıdan sanatçının çalışmalarında, yaşadığı dönemin sembolizmini kurarak aktaran özgün bir güncel sanat ifadesi açığa çıkar. Hem dünya hem de ülke özelinde bir geçiş dönemini tecrübe eden bir jenerasyonun üyesi olarak Karamustafa, modernist kültürden sıyrılarak postmodernist yaklaşımı tercih etmiş bir sanatçı olmasıyla Türkiye'de çağdaş sanat alanında hem öncü hem de özgün bir nitelik taşır.

KAYNAKÇA

Çalıkoğlu L. (2008), Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, YKY, İstanbul.

Çalışkan S. (2019), "Gülsün Karamustafa'nın Eserlerinde Köyden Kente Göç Ve Kimlik Olgusu", Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Haziran-2019, 3(2)

Demir D. (2013), "Gülsün Karamustafa ve Arabesk", <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk>

Duben İ. & Yıldız E. (2008), "80'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar", Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Fereli M. (2007), Gülsün Karamustafa ile Söyleşi, Heinrich B.-Güllerim Tahayyüllerim içinde ek kitapçık (s.96-97), YKY, İstanbul.

Hasgüler S.B. & Şare T. (2014), “Gülsün Karamustafa: Avagabond, From Personal to Social, From Local to Global”, Salt Online, <https://saltonline.org/tr/2064/gulsun-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to-social-from-local-to-global>

Heinrich B. (2007), Gülsün Karamustafa/Güllerim Tahayyüllerim, Çeviri:Erden Kosova, YKY, İstanbul.

Kortun V. (2013) “Mistik Nakliye”, Salt Online, <https://saltonline.org/tr/2101/mistik-nakliye>
Kosova E. & Kortun V. (2007), Söyleşi, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html>

Özayten N. (1992), “Batı'da Objel Sanatı / Kavramsal Sanat / Post - Kavramsal Sanat Ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özayten N. (2013), “Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları”, Salt Online, <https://saltonline.org/tr/2090/gulsun-karamustafanin-tanikliklari>

Sağır Ç. (2005) “1980 Sonrası Türkiye'deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa'nın Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Saybaşılı N. (2022), “Atlas-Çocuk/Luk: Gülsün Karamustafa'nın Çalışmalarında Sanat İle Hatıra(t)”, <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat/>

Selçuk E. (2017) “Sanatta Kültürel Melezleşme”, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını ,Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, Haziran 2017, Cilt 02, Sayı 02

Türkmençalıkoğlu S. (2012) “Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı ve Hazır Nesne”, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Kayseri.

Yardımcı S. (2005) Kentel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yılmaz M. (2005) Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.