

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ARABESK KÜLTÜR:
GÜLSÜN KARAMUSTAFA’NIN İŞLERİNDE
GÖÇ, KİMLİK VE ESTETİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem BAYKAL

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Zeki COŞKUN

OCAK 2023

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ARABESK KÜLTÜR:
GÜLSÜN KARAMUSTAFA’NIN İŞLERİNDE
GÖÇ, KİMLİK VE ESTETİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem BAYKAL

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Zeki COŞKUN

OCAK 2023

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



Aileme,

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimimin başından bu yana benimle ilgilenerek, tezime getirdiği farklı yorum ve eleştirilerle ufkumu açan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Zeki COŞKUN'a çok teşekkür ederim. Tez esnâsındaki değerli yol göstericiliği sayesinde çalışmamız ortaya çıkmıştır. Kıymetli hocalarım Prof. Dr. Nermin SAYBAŞILI ve Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU'nun yüksek lisans derslerinde kitsch ve tüketim toplumu üzerine yapmış olduğum sunumlar, tezin temelini oluşturmuştur. Bu açıdan her ikisine de teşekkürü bir borç bilirim. Sanat tarihçisi ve küratör Dr. Necmi SÖNMEZ'e tez sürecindeki desteği için minnettarım. Sanatı ve işleri üzerine sorduğum sorulara değerli zamanından ayırarak cevap veren Gülsün KARAMUSTAFA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezde iki önemli kurum çalışmamın devamlılığı için kaynak ve ortam sağlamıştır. Gülsün Karamustafa'nın arşivini dijital ortama açan, bünyesinde barındırdığı değerli kaynaklardan yararlandığım SALT Araştırma'ya ve çalışma ortamından istifade ettiğim Türkiye Diyanet Vakfı İSAM Kütüphanesi'ne sundukları imkânlar için müteşekkirim. Benimle aynı heyecanı paylaşan ve hep yanımda olan aileme, tez boyunca desteklerini esirgemeyen değerli arkadaşlarım Ayşe FINDIK, Derya GÖZEYİK, Derya KUTSAL, Hulusi ÖZBAY, Miray ÜSTÜNGÖR SARIKAYA ve Tuğba YILMAZ SİNDLINGER'e teşekkür ederim.

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ARABESK KÜLTÜR: GÜLSÜN KARAMUSTAFA’NIN İŞLERİNDE GÖÇ, KİMLİK VE ESTETİK

ÖZET

Bu tezde, Çağdaş Türk sanatının bir alt kültür olan arabeskle kurduğu ilişkinin ilk örnekleri sayılabilecek Gülsün Karamustafa’nın işleri incelenmiştir. 1950’lerde siyasal ve ekonomik dönüşümlerin neticesinde köyden kente doğru başlayan göç hareketi, 1980’lere dek uzanmış, bu göçün etkisiyle büyük şehirlerde – özellikle İstanbul’da- yeni bir kentli yaşam biçimi gündeme gelmiştir. Şehirdeki değişimin 80’li yıllardaki dönüşümüne tanık olan Karamustafa, göç olgusunu köycü söylemden farklı olarak incelemiş, çalışmalarında “yeni kentlilerin” yaşam biçimi olan arabesk kültüre odaklanmıştır.

Arabesk kültürü “vakanüvis” bir bakış açısıyla incelediği ve resmettiği çalışmaları, sanatçının ilk dönem işlerini oluşturmaları ve dönemi anlamak bakımından önem arz etmektedir. Sanatçının işlerinde görülen bu bakış açısı, 1980’lerdeki kır-kent, geleneksel-modern, merkez-çevre kutuplaşmalarının ve birlikteliğinin görsel bir tarihyazımını sunmaktadır. Bu açıdan tezde sanatçının işleri üzerinden dönem hakkında bazı bilgilere ulaşılmaya çalışılmış, bununla beraber sanatçının ilk dönem çalışmaları incelenmiştir. Tezde, sanatçının 1980-1990 yılları arasında arabesk olgusuyla şekillendirdiği, kente göçenlerin yaşam biçimlerini takip eden ve “belgeleyen” işlerine odaklanarak dönemin olgularının çeşitli cepheleriyle tanınıp anlaşılmasına/çözümlemesine katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Gülsün Karamustafa’nın dönemin değişimlerini arabesk üzerinden aktardığı işleri, Çağdaş Türk sanatının ve arabeskin oluşum, gelişim ve dönüşümüyle beraber dört başlıkta değerlendirilmiştir. Sanatçının arabeski nasıl ele aldığını anlamak açısından ilk bölümde arabeskin anlamı ve kullanım alanları üzerine çeşitli görüşlere yer verilmiştir. İkinci olarak arabeskin tarihsel süreci Osmanlı’nın Batılılaşma hareketinden başlayarak, Erken Cumhuriyet dönemindeki kültür politikaları, çok partili dönemdeki merkez-çevre ilişkilerinin kültürel alana etkileri ve 1980 sonrasında metropol, küreselleşme ve kimlik siyaseti üzerinde durularak incelenmiştir. 80 sonrası Türk sanatındaki dönüşümler, arabeskin içinde barındırdığı göç, kimlik ve estetik olguları göz önüne alınarak sunulmuştur. Son bölümde ise sanatçının hayatı ve sanatına yer verilmiş, arabeskle ilişkilendirdiği çalışmaları göç, kültür ve kimlik, estetik başlıkları altında sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arabesk, Altkültür, Kültürel Kimlik, Estetik, İç Göçler.

**THE ARABESQUE CULTURE IN CONTEMPORARY TURKISH ART:
MIGRATION, IDENTITY AND AESTHETICS
IN THE WORKS OF GÜLSÜN KARAMUSTAFA**

SUMMARY

In this thesis, the works of Gülsün Karamustafa which were the first instances of the relationship between the contemporary Turkish art and arabesque subculture were examined. The population movement from rural to urban areas of Turkey which started in 1950s and persisted up until the 1980s brought a new way of urban life in the metropolitan cities of the country, specifically in Istanbul. Karamustafa who had witnessed this transformation of İstanbul, handled the migration issue in a new fashion, apart from the one developing around the village, and focused on the arabesque which came to the front as the way of life of the “new urban people”.

Her works in which she described the arabesque culture with a painstaking insight like a chronicler has a great importance as they were her first products and quite helpful for looking at the period. Her perspective presents a great opportunity for visualizing the dichotomies and inevitable coexistences of the 1980s such as rural-urban, traditional-modern and center-periphery phenomena. The works in which she documented the migrants’ habits and characteristics considering the arabesque phenomenon were further investigated in this study for contributing to the studies of this period. The works of Gülsün Karamustafa were evaluated in four chapters in this study including the creation, development and transformation processes. The various opinions on the meaning and usages of the arabesque were presented in this thesis for comprehending further how and in which ways she handled arabesque. Secondly, the historical background of the arabesque was taken into consideration, starting with the westernization movement of the Ottoman Empire, including the culture policy of the early republic and the influences of the center-periphery relations prevailing during the multi-party system over the culture. In addition, the phenomena of urbanization, globalization and identity politics during the 1980s were also considered. The transformations and changes in the Turkish art after the 80s were illustrated with a special emphasis over arabesque which has its own set of facts about migration, aesthetics and identity. In the last chapter, the art and life of the artist Karamustafa were examined and her works she had affiliated with arabesque were presented under the headlines of migration, culture-identity and art.

Keywords : Arabesque, Subculture, Cultural Identity, Aesthetic, Internal Migrations.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİL LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı	2
1.3 Çalışmanın Yöntemi	3
2. ARABESK NEDİR?	5
3. TÜRKİYE'DE ARABESKİN OLUŞUM, GELİŞİM, DÖNÜŞÜM SÜRECİ	15
3.1 Gelenekselden Moderne Osmanlı'da Batılılaşma Hareketinin Kültürel İzleri	15
3.2 Erken Cumhuriyet Dönemi'nden Çok Partili Döneme: Köken Arayışları Çerçevesinde Şekillenen Kültür Politikaları	21
3.3 1950'lerden 1980'lere Arabesk: Kent-Kır – Merkez-Çevre İlişkilerinin Kültürel İzleri	30
3.4 1980 Sonrası Arabesk: Metropol, Küreselleşme ve Kimlik	35
4. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA DÖNÜŞÜMLER: ALT KÜLTÜR – KARŞI KÜLTÜR – KİMLİK VE ESTETİK	39
4.1 1980 Öncesi Kültürel ve Siyasal Ortam	39
4.2 1980 Sonrası Sanatta Dönüşümler	42
4.2.1 Kültür ve kimlik: öteki kurgusu, yabancı kurgusu, çok kültürlülük/melezlik	47
4.2.2 Estetik	54
5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ARABESK KÜLTÜR VE GÜLSÜN KARAMUSTAFA	61
5.1 Arabesk Kültürde Göç, Kimlik Siyaseti, Estetik Bağlamında Gülsün Karamustafa'nın İşleri	61
5.1.1 Hayatı	61
5.1.2 Sanatı	68
5.2 Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Arabesk Kültür Bağlamında Göç Olgusu ve Kimlik Siyaseti	75
5.3 Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Estetik	97
5.3.1 Gülsün Karamustafa'nın işlerinde kitsch olgusu	97
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	115
KAYNAKLAR	119
ÖZGEÇMİŞ	126

KISALTMALAR

AK Parti	: Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP	: Anavatan Partisi
BANK-SEN	: Türkiye Devrimci Banka ve Sigorta İşçileri Sendikası
Bkz.	: Bakınız
d.	: Doğumu
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
DİHT	: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DKD	: Türkiye Devrimci Kadınlar Derneği
DP	: Demokrat Parti
Dr. Öğr. Üyesi	: Doktor Öğretim Üyesi
Doç Dr.	: Doçent Doktor
DSM	: Diyarbakır Sanat Merkezi
FKF	: Fikir Kulüpleri Federasyonu
GSD	: Görsel Sanatçılar Derneği
İKSV	: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İSAM	: İslam Araştırmaları Merkezi
MDD	: Milli Demokratik Devrim
ö.	: Ölümü
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
TDV	: Türk Diyanet Vakfı
TED	: Türk Eğitim Derneği
TÖS	: Türkiye Öğretmenler Sendikası
TKP	: Türkiye Komünist Partisi
UPSD	: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : Hürriyet Gösteri için kapak illüstrasyonu	48
Şekil 4.2 : Sarkis (Zabunyan), <i>Çaylak Sokak</i> sergisi, ...	49
Şekil 4.3 : <i>Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir / Heimat ist Wo Man Isst</i> afişi	50
Şekil 4.4 : <i>Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri</i> , 2000, ...	51
Şekil 4.5 : CANAN (Şenol), <i>Odalique</i> , 1998.....	52
Şekil 4.6 : Nevin Aladağ, <i>Tezcan Ailesi</i> , 2001.....	53
Şekil 4.7 : Halil Altındere, <i>Dance with Taboos II</i> ,1997	53
Şekil 4.8 : Vahap Avşar, <i>Son Damla (Last Drop)</i> , 1995.....	56
Şekil 4.9: Halil Altındere, <i>My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful</i> , 1998.....	56
Şekil 4.10 : Şener Özmen, <i>Supermuslim</i> , 2003	57
Şekil 4.11 : Antonio Cosentino, <i>Kader</i> , 2002	58
Şekil 4.12 : Hakan Gürsoytrak, <i>Eminönü Marjinal Sektör</i> , 2004.....	58
Şekil 5.1 : Hikmet Münir Ebcioglu, <i>Biz, Bir Radyo Ailesiyiz</i>	62
Şekil 5.2 : Gülsün Karamustafa İzmit Kadın Hapishanesi'nde (sağdan ikinci),1971	65
Şekil 5.3: Gülsün Karamustafa'nın <i>Asılacak Kadın</i> filmi için hazırladığı kostüm taslakları	66
Şekil 5.4: <i>Hapishane Resimleri Serisi</i> , 1972.....	72
Şekil 5.5 : <i>1977, 1 Mayıs</i> , 1977	73
Şekil 5.6 : Tasarımı Sadık Karamustafa'ya ait GSD (Görsel Sanatçılar Derneği) 1 Mayıs 1977 sergisi için tasarlanan DISK 10. Yıl kartları	73
Şekil 5.7 : Nuri İyem, <i>Göç</i> , 1978.....	78
Şekil 5.8 : <i>Kapıcı Dairesi</i> , 1976.....	80
Şekil 5.9 : <i>Kıymatlı Gelin</i> , 1975	81
Şekil 5.10 : Süha Arın, <i>Kulada Üç Gün</i> , 1983, belgeselden iki görüntü.....	82
Şekil 5.11: <i>Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?</i> , 1981	83
Şekil 5.12 : Uluslararası 2. İstanbul Bienali Nur Koçak Resim Sergisi Davetiyesi....	83
Şekil 5.13 : <i>İstanbul Palas</i> , 1982.....	85
Şekil 5.14 : <i>Balkon</i> , 1982.....	86
Şekil 5.15 : <i>Antik Kentte Sabah Alışverişi</i> , 1982.....	87
Şekil 5.16 : Mevlüt Akyıldız, <i>Saraydan Kız Kaçırma (Mozart Opera)</i> , 1988.....	88
Şekil 5.17 : <i>Galata'nın Yeni Müslümanları</i> , 1982.....	90
Şekil 5.18: Atıf Yılmaz'ın <i>Bir Yudum Sevgi</i> filminden mekân düzenlemeleri, Yerleşmek (2001) sergi kataloğundan	91
Şekil 5.19 : Gülsün Karamustafa'nın 1985'te Bilsak'ta gerçekleşen sergisinin davetiyesi, sergi davetiyesi kapağı, Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan	92
Şekil 5.20 : <i>Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Gizliyorduk (Kuryeler)</i> 1991,Anı/Bellek 1 Sergisi.....	94

Şekil 5.21 : Kuryeler, 1991, Galeria La Centrale, Montréal, 1994, “Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk”	94
Şekil 5.22 : Mistik Nakliye, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992	95
Şekil 5.23 : Muhacir işinde kullanılan kartpostal, Bursa Ulu Camii’den Genel Görünüm	96
Şekil 5.24 : Örtülü Medeniyet, 1976.....	100
Şekil 5.25 : Kezban Arca Batıbeki, Kitsch Oda Projesi/Kitsch Room Project, Where to...?, 2005	101
Şekil 5.26 : Yarabbi Sen Bilirsin, 1981.....	101
Şekil 5.27 : Dertler Benim, 1981.....	102
Şekil 5.28 : Pera Birası, 1982.....	103
Şekil 5.29 : Mastika Mastika, 1982.....	104
Şekil 5.30 : Star Wars, 1982.....	105
Şekil 5.31 : Panterella, 1983.....	105
Şekil 5.32 : Bank, 1982.....	106
Şekil 5.33 : Kaplaniye/ Tigerella, 1983.....	107
Şekil 5.34 : Motorsiklet, 1986.....	108
Şekil 5.35 : Richard Hamilton, Just What is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing? 1956.....	109
Şekil 5.36 : Elvisli Seccade/ Prayer Rug with Elvis, 1986.....	110
Şekil 5.37 : Uçuş Halısı/Flying Carpet, 1985.....	110
Şekil 5.38 : Abide I, 1987.....	112
Şekil 5.39 : Abide II, 1988.....	112
Şekil 5.40 : Kavanozda Venüs, 1988, Vadedilmiş Bir Sergi.....	113
Şekil 5.41 : “Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet” sergisi, Geçici sergi alanı, 1995	113

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

“Çağdaş Türk Sanatında Arabesk Kültür: Gülsün Karamustafa’nın İşlerinde Göç, Kimlik ve Estetik” başlıklı bu tezde, sosyolojik ve kültürel bir olgu olarak etkinliğini günümüze kadar devam ettiren arabeskin, 1980’li yıllar itibariyle arabesk kültür üzerine “vakanüvis” bir bakış açısı geliştiren Gülsün Karamustafa’nın işleri üzerinden Çağdaş Türk sanatındaki yeri değerlendirilmiştir. Barbara Heinrich’in 2007’de yazmış olduğu *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim* adlı monografisi, sanatçı hakkında önemli bir kaynak olarak incelenmiştir. Bu tezden önce aynı konu etrafında şekillenen Çiğdem Sağır’ın 2005’te yayımlanan *1980 Sonrası Türkiye’deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa’nın Yeri*, Selen Sarıoğlu’nun 2007’de yayımlanan *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları* ve Gamze Taşdan’ın 2015’teki *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Sosyokültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkileri* adlarını taşıyan yüksek lisans tezleri bulunmaktadır. Bu kaynaklar dışında plastik sanatlar bağlamında sanatçının “arabesk” sürecine odaklanan bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Hüseyin Özgür Sarp’ın 2010’da yayımlanmış olan *Günümüz Türk Resim Sanatında Post Osmanlılık ve Arabesk Kültür* adlı tezde sanatçıya ve işlerine yeterince değinilmemiştir. Tezler dışında Karamustafa’nın işlerinde göç ve kimlik meselesini ele alan Serkan Çalışkan’ın 2019’da yayımlanmış olduğu *Gülsün Karamustafa’nın Eserlerinde Köyden Kente Göç ve Kimlik Olgusu* başlığını taşıyan makalesi bulunmaktadır. Bununla birlikte birbirine benzer olgulardan beslenen arabesk ile Çağdaş Türk sanatının paralel bir okuması, sanatçının işleri özelinde yapılmamıştır. Arabeskle ilgili araştırmalar daha çok müzik, sinema ve edebiyat alanlarında olmuştur. Bu bağlamda tez, arabeskin plastik sanatlardaki yerini ve potansiyelini Karamustafa’nın işlerini esas alarak incelemek amacındadır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çağdaş Türk sanatında yeni arayış ve dönüşümlere işaret eden 1980’ler, arabeskin temelini oluşturan göç, kimlik siyaseti ve estetik anlayışın yeniden şekillendiği ve tartışıldığı bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Farklı alanlardaki etkinliği sayesinde disiplinlerarası bir üsluba sahip olan arabesk olgusu, Gülsün Karamustafa’nın vakanüvis bakış açısıyla ele aldığı 1980-1990 yılları arasındaki çalışmalarında görülmüş ve tezde bu süreç üzerinde durulmuştur. Türkiye’nin 80 sonrası kültürel, siyasal ve sosyal boyutları hakkında önemli bilgiler veren ve ülkedeki “dönüşüme kayıtsız kalamayan” sanatçının arabesk üzerinden görsel bir tarihyazımını sunduğu ilk işleri incelenmiştir.

Arabesk farklı alanlar içinde özellikle “Doğu”, “melezlik”, “İslami” imajlarıyla ilişkilendirilmiş, oryantalist bir söylem içinde “öteki”yi ifade etmiştir. Bunun yanında estetik açıdan alt kültürün zevksizliğinin bir ifadesi olarak görülmüş, “kitsch” bir estetik olarak değerlendirilmiştir. Özellikle 1980’li yılların başında kültürel değişimlerin bir çerçeveye sığdırılamayacağının göstergesi olarak öne çıkan arabesk, popüler biçim olarak merkeze eklenmesi bakımından farklı sınıflara ve siyasi alana hitap edebilmiş, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Tezde arabeskin kullanım alanları ve hakkında yapılan eleştirilere yer verilmiştir.

Arabeskin Çağdaş Türk sanatında potansiyelinin anlaşılabilmesi adına oluşum, gelişim ve dönüşüm süreci dört bölümde incelenmiştir. Kökleri Osmanlı’nın Batılılaşmasına kadar giden arabeskin oluşum süreci, Batı’nın politik ve kültürel reform hareketlerinin Osmanlı kültürü ile etkileşimi sonucu ortaya çıkan sentezde görülmüştür. Gelenekselden moderne geçişin temsili bu süreç aynı şekilde Cumhuriyet döneminde de tekrar etmiş, Batılı kültürel öğeler Cumhuriyet ideolojisine bağlı köken arayışları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu anlamda kültür sanat ortamı yeni rejimin temsil edeceği kimliği halk ile buluşturan araç halini almıştır. 1950’ler itibariyle köyden kente göç, yeni bir kentli yaşam biçimini gündeme getirmiştir. Cumhuriyet ideolojisinden farklı olan 1950-1980 arası süreçte köy nüfusu, kırdaki yaşam koşullarının ekonomik düzlemde zayıflaması ile kentlere akın etmiştir. Hızlı kentleşme ve sanayileşmenin getirdiği bunalımın yanında “arabesk kültür”ü benimseyen göçenlerin kentteki varlığı, kır-kent, merkez-çevre dinamiklerinin

yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. 80 sonrası benimsenen neoliberal ekonomi ve dışa açılımla birlikte bunun tam zıttı olan “yerellik” vurgulanmış, yerellikle özdeşleştirilen arabesk, siyasi tabanı oluşturmuştur.

1980’lerde Çağdaş Türk sanatı, ekonomik ve siyasi dönüşümün etkisiyle arabesk ile benzer bir süreçte bulunmuştur. 80’lerde sanat alanındaki dönüşümü anlamak adına 1980 öncesi kültür sanat ortamını etkileyen ve sanat piyasasını belirleyen dinamikler incelenmiştir. Bu bağlamda bazı özel galeriler, galericiler, sanat kurumları ve sergiler üzerine durulmuştur. 80 sonrası ekonominin dışa açılmasıyla sanat alıcısı ve alınan eserler de değişmiştir. Bir yandan Akademi’nin hakimiyetinin sona ermesi ile sanat üretimleri çeşitlenmiş, konu ve estetik anlayışta dönüşümler yaşanmıştır. 1990 sonrası dünyada yaşanan büyük olaylar; Berlin Duvarı’nın yıkılması, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin ve Doğu Bloğu’nun dağılması, İstanbul’un transit bir bölge olmasıyla ilişkili olarak sınır ve göç meselesini gündeme getirmiştir. Öteden beri gelen Doğu-Batı karşıtlığı postmodernizmle birlikte tartışma ve inceleme alanına dönüşmüştür. Kültür sanat alanında kimlik ve estetik anlayışta çeşitlilik meydana gelmiş, gündelik yaşamın dinamikleri konu çeşitliliği için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Arabeskin ve Çağdaş Türk sanatının oluşum ve dönüşüm süreci, Gülsün Karamustafa’nın bulunduğu ortamı ve sanatını anlayabilmek için önemlidir. Entelektüel ve siyasal bir geçmişe sahip aile bireyleri içinde büyüyen Karamustafa’nın çalışmaları, bu ortamın tanığı olarak şekillenmeye başlamıştır. Akademi’deki süreci, sinema ve müzik alanındaki çalışmaları ve üretimleri ile siyasi alandaki etkinliği sanatını besleyen önemli unsurlar olmuştur. 1970’lerin başındaki sol ile ilişkili çalışmaları 1970’lerin sonunda köyden kente göçün ilk sinyali olan “arabesk”e yönelmiştir. Sanatçının 1980-1990 yılları arasında siyasal ve kültürel “dönüşümleri” resmettiği arabesk ile şekillenen işleri, tezin son bölümünde incelenmiştir.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın başında arabeski tanımlamaktan ziyade bu olgu üzerine yapılan tartışmalar araştırılmıştır. Bu anlamda farklı disiplinlerden yararlanılmıştır. Müzikte sosyolojik bir olgu olarak ele alınan arabesk, Prof. Dr. Meral Özbek’in kaleme aldığı *Popüler Kültür: Orhan Gencebay Arabeski* (1991) ve Nazife Güngör’ün yazdığı *Arabesk:*

Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik (1990) adlı kitaplar üzerinden değerlendirilmiştir. 1998’de çıkan *Türkiye’de Arabesk Olayı*, Prof. Dr. Martin Stokes’un Türkiye’deki müzik deneyimlerinden ve araştırmalarından yola çıkarak kaleme aldığı önemli bir kaynaktır. Uğur Küçük Kaplan’ın *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* adlı kitabı, arabeskin müzikteki gelişiminin ayrıntılı bir analizini içermektedir. Oryantalizmi sanat tarihi bağlamında inceleyen Dr. Öğr. Üyesi Zeki Coşkun (Coşkun, 2019) ile Türk oryantalizminin arabesk tartışmalarına etkisini inceleyen Doç. Dr. Güneş Ayas’ın (Ayas, 2019) makaleleri teze farklı bakış açıları getirmiştir. 2020’de Sibel Öz ve İsmail Afacan’ın derlediği *Müzikte, Edebiyatta, Sinemada 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* adlı kitap, arabeskin günümüze kadar geliş sürecini farklı disiplinler ekseninde ele almıştır. Çağlar Keyder’in 2000’de hazırladığı *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* adlı kitap arabesk ve İstanbul ilişkisini kurmak açısından tezde yararlanılan bir diğer kaynak olmuştur. Prof. Dr. Ali Akay’ın (Akay, 1991, 1996, 2002, 2017) ve Prof. Dr. Nermin Saybaşı’nın (Saybaşı, 2022) çalışmaları, teze farklı bakış açıları getirmiştir. Plastik sanatlardaki çalışmalarıyla Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu (Pelvanoğlu, 2016), Vasıf Kortun ve Erden Kosova (Kortun & Kosova, 2014), Prof. Dr. Ahu Antmen, (Antmen, 2005), Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat (Arat, 2014), 1980 öncesi ve sonrasını inceledikleri araştırma ve yayınlarıyla teze büyük katkıda bulunmuşlardır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde 2012 Aralık ayından 2013’ün Ocak ayına kadar süren konuşma dizisinin yayını olan *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980’lerden Günümüze Türkiye’de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Paylaşımlar*, Türkiye’de 1980 ve sonrası sanat ortamının serüvenini anlatması bakımından teze farklı bakış açıları getirmiştir.

Araştırmanın ana eksenini Gülsün Karamustafa’nın SALT Araştırma’ya verdiği arşivi oluşturmuştur. Bu arşivdeki röportajlar, davetiyeler, yazılar ve görsel kaynaklar detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sanatçıyla arabesk kültürden beslendiği işlerini ve sanatını anlamak adına kişisel bir görüşme gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada yaşanan en büyük zorluk, arabeskin adlandırıldığı 1980’li yıllar itibariyle plastik sanatlarda kullanımının yeteri kadar olmaması, bunun yanında diğer alanlarda etkin bir şekilde bir tartışma alanı olarak görünürlüğünün olmasıdır. Bu açıdan tez, çok farklı disiplinlerden beslenerek arabeskin tüm yönlerine değinmeye çalışmış, plastik sanatlardaki yerinin yeniden düşünülmesini sağlamayı amaçlamıştır.

2. ARABESK NEDİR?

“Arabesk nedir?”, sosyokültürel ve sosyoekonomik değişimlerle şekillenen arabeski tanımlamak yerine, bu “dönüşümler”i görünür kılmayı amaçlayan bir sorudur. Türk sanatında farklı arayışların ortaya çıktığı 1980’li yıllar, arabeskin sorunsallaştırıldığı ve öne çıktığı bir dönemdir. Bu açıdan arabeskle ilgili düşüncelerin ve kullanıldığı alanların izlerini sürmek, Gülsün Karamustafa’nın “arabesk” temasındaki çalışmalarını anlamamızı sağlayacaktır.

Arabesk tanımlarının genelinde “girift” ve “melez” yapısı ile “Doğu” ve “İslami” yanları üzerinde durulmuştur. Bu kalıplar üzerinde şekillenen arabesk olgusu, resim, mimari, müzik, sinema ve edebiyat alanlarıyla bağlantı kurmuştur. Arabesk, 20. yüzyıl başlarından bu yana ülkemizdeki tanımlanma şekli açısından belirsizlik yaşamıştır: "sanat tarihi ve estetik alanlarında kullanıldığı zaman özel ve belirli nitelikleri anlatmakta, kavram olarak ise belirli formların ortak özelliklerini kapsayan, onları ortak bir ad altında toplayan genel bir tasarım yoludur" (Mülayim, 1983, s. 64).

Avrupa’da kullanılan arabesk, Endülüs’ten Avrupa’ya aktarılacak mimaride, müzikte girift ve karmaşık bir üslup olarak değerlendirilmiştir. Avrupalı yazarlarca yanlış tanımlanan arabesk, İslam süslemelerinin -zaman ve mekân fark etmeksizin- genelini tanımlayan bir ifadeye dönüşmüştür (Mülayim, 1983, s. 65). Bu açıdan arabesk terimi, Batı’nın Doğu’ya bakışının bir ifadesidir. “Şarkiyatçılık” veya “Oryantalizm”, Şark ile Garp arasındaki epistemolojik ve ontolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçimidir (Said, 2013, s. 13). Oryantalizm üzerine yazdığı kitabıyla (1978) bir tartışma alanı yaratan Edward Said, bu eseriyle Doğu’nun Batı tarafından temsiline ve bu temsilin iktidar ilişkilerine dikkat çekmiştir (Ayas, 2019, s. 2095). Oryantalizm içinde değerlendirilen arabesk, Batı’ya özgü değerleri yücelten karşıt bir değer olarak ele alınmıştır.

Giovanni Bocaccio'nun Floransa'daki veba salgınının gündelik yaşama etkisini aktaran hikâyelerden oluşan *Il Decameron* adlı eserinde arabesco¹, bir papazın “Doğu” tarzı elbisesini tanımlamak için kullanılmıştır (Mülayim, 1983, s. 66). 14. yüzyılda Avrupalı okuyucular, “arabesco”nun Doğu ve Arap ile ilişkili olarak kullanılan bir terim olduğunu bilmektedir (Mülayim, 1983, s. 66).

Bir motif olarak “spiral”e benzetilen arabesk, tekrarlıyor gibi görünse de değişimi yansıtmıştır (Çubukçu, 2020, s. 26). Bu bakımdan arabesk, Türkiye'nin temel gerilimini sağlayan Doğu-Batı, yerel-evrensel, kır-kent, çevre-merkez gibi ikilikler üzerinden gelişerek, Türkiye'nin modernleşme tarzını/sorununu göstermiştir. Arabesk, Türkiye'nin gelenekselden moderne “geçiş” sürecindeki dalgalanmalarını, yol ayrımlarını, aşılmaya ya da yok edilmeye çalışılan “gelenek”in içinde taşıdığı öğeleri ortaya koymuştur. Öte yandan arabesk geleneksel-modern gibi zıt olarak kodlanmış ikiliklerin aynı yönde ilerleyebileceğini veya iç içe geçebileceğini de gösteren bir olgudur. Meral Özbek Türkiye'deki kültürel değişimlerin bir çerçeve içine alınamayacağını en iyi ifadesinin arabeskin ortaya çıkışı olduğunu söylemiştir (Özbek, 2013, s. 23). Özbek'in tezi, entelektüel çevreden gelen yargılayıcı/dışlayıcı bakış dışındaki sorgulayıcı ve akademik düzlemdeki ilk çalışmadır. Arabesk, Batı'da özgün bir biçimi temsil ederken, Türkiye'de ise “bütünlükten uzak, bir yığma ve karmaşıklık” olarak görülmüştür (Güngör, 1993, s. 19). Bilhassa 1980'li yıllarda adlandırılan arabesk terimi, olumsuz durumu ifade eden sosyolojik bir olguya işaret etmiştir.

Arabesk estetik olarak incelendiğinde kitsch kavramıyla ilişkilendirildiği görülmüştür. Kökeni 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan kitsch kavramı, aristokrasinin elitist kültürüne özenen Münih burjuvazisinin zevksizliğini ifade etmek için kullanılmıştır (Artun, 2015, s. 41). 20. yüzyılda Charles Baudelaire'in “her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti iş” olarak tanımladığı “chic” ve “ponsif” kavramlarıyla kitsch'in tanımı yapılmıştır (Baudelaire, 2003, s. 161). Clement Greenberg'in 1939'da *The Partisan Review* dergisinde yayınladığı *Avangart ve Kitsch* adlı makalesi kitsch kavramının sanat eleştirisi ve sanat tarihi

¹ “L'abate, con tutto che egli avesse la barba grande ed in abito *arabesco* fosse, pur doppo alquanto il raffiguro, e rassicuratosi tutto, il prese per la mano, e disse: Figliuol mio, tu sii il bentornato!” (Giovanni Bocaccio, *The Decameron Selected Tales/Decameron Novelle Scelte*, Dover Publications, s. 232.)

literatürüne dahil olmasını sağlamıştır². Greenberg, avangardın karşısındaki öncü karşıtın kitsch olduğunu belirtmiştir (Greenberg, 1989, s. 9). Köyden kente göç eden bu yeni kentli topluluklar, onları temsil edecek “sentetik” bir kültür talep etmişlerdir. Bu kültürü oluşturan her şey; sanat dâhil tüketim ile iç içedir (Greenberg, 1989).

Greenberg’in tanımlarıyla paralellik oluşturan bu yeni kentli kültür/arabesk kültür, köyden kente göçen hareketli toplulukların tüketim biçimlerini, yoz ve zevksiz olarak nitelendirilen estetik beğenilerini temsil etmiştir. Bir yaşam tarzı olarak arabesk, ev eşyasından süslü objelere, filmlerden resimli halılara pek çok şeyin temsil edildiği bir dünyadır (Belge, 2017, s.342). Arabesk bir müzik formu olmasının dışında bütünsel bir anti-kültür olarak da değerlendirilmiştir; o “trafikten konuşulan dile, politikadan kitsch’e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzı”dır (Stokes, 2020, s. 18). Bu anlamlarıyla “kent hayatı deneyimi” olan arabesk, başta müzik olmak üzere, sinema, mimarlık, edebiyat gibi tüm kültürel alanlara yansımıştır.

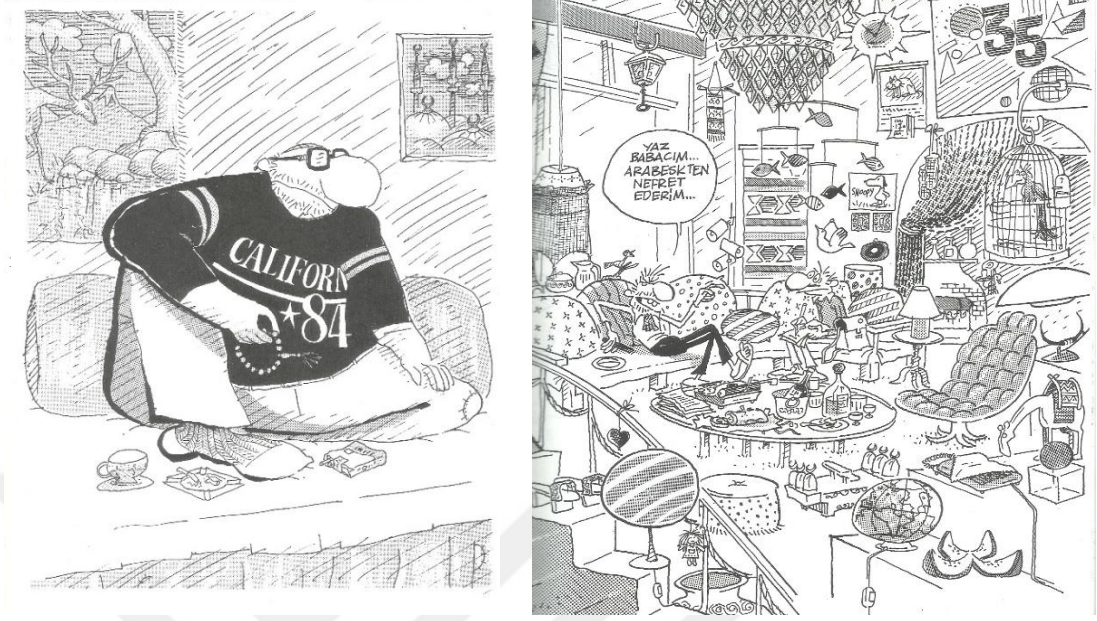
Popüler kültürün uzantısı olan arabesk, kitle kültürüyle ilişkilendirilmiş, yüksek sanata karşı “bayağı bir estetik”e sahip kültürü temsil etmiştir. Bunun nedenlerinden biri, bu kavramın “yaygın olan” ve “ticari” anlamlarıyla da bütünleşik olmasıdır. Öte yandan popüler kültür, kitle kültüründen farklı olarak pek çok alt kültürü içinde barındırmaktadır ve bu anlamda çeşitlilik sağlamaktadır. Stuart Hall’a göre popüler kültür “bir direniş ve boyun eğme alanıdır ve ikisi arasında gidip gelmektedir” (Hall, 1981, s. 234). Bunun yanında popüler biçimler -arabesk de bu biçimlerden biridir-, kültürel açıdan değer kazanabilir ya da tam tersi yüksek kültürel değerlerini yitirerek popüler olanın içine eklenilebilirler (Özbek, 2013, s. 80). Hall’un kültür yorumu, arabesk kültür eleştirilerini incelemek açısından farklı perspektif sunmuştur. Walter Benjamin ise kitle iletişim araçlarının sanat eserine yeni bir perspektif kazandıracağını, yeniden üretimle birlikte sanatın güzellik kültüründen kurtulduğunu ve bağımsızlaştığını ifade etmiştir (Benjamin, 2002, s. 54).

² Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcı olan bu tarih – ve öncesinde 1929’da gerçekleşen Büyük Buhran’ın da etkisiyle- Amerika’da sosyoekonomik şartların önemli ölçüde değiştiği bir süreçtir. Ekonomik krizin yarattığı maddi ve manevi anlamda “açlık” ile oluşan dengesiz ilişki biçimleri arz-talep ilişkilerini de belirlemekte, bu durum tüketim yansımaktadır. *Atlari da Vururlar* (1969) filminde bu açlığın nedenleri ve insanları nereye sürüklediği çarpıcı bir şekilde görülmektedir. Derya Bengi filmde temsil edilen toplumun kenarındaki, “yılıya bırakılmış” bu insanların insanlıklarından bir şeyler kaybettiğini ifade etmiştir. Derya Bengi, *70’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük: Görececek Günler Var Daha*, Yapı Kredi Yayınları, 2020.

1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan arabesk müzik, arabesk kültürün hızlı bir şekilde yayılmasındaki etkenlerdendir. Bu müzik türüne neden arabesk denildiği ya da müziği arabeskleştiren etkenlerin neler olduğu sorusu bir tartışma ortamı yaratmıştır. Çoğu müzikolog için arabesk müzik, “Osmanlı Türk sanat müziğinin bozulmuş hali olan Arap popüler müziğinin Türk versiyonudur” (Stokes, 2020, s. 143). Bununla beraber arabesk müziğin hangi açılardan Arap müziğine benzediği veya Türkiye’deki geleneksel müziklerden ne ölçüde faydalandığı bilinmemektedir (Küçükkaplan, 2013, s. 188). Türk müziğinin Arap müziği ile etkileşiminin önemli iki kaynağı Mısır radyosu ve Mısır sinemalarıdır. Güneş Ayas, arabesk müzik tanımlamalarını tüm bu tartışmalar ekseninde inceler ve önemli bir noktayı işaret eder: “Arabesk tartışmasında başvurulan tanımlama ve sınıflandırmalar, genellikle ampirik incelemelerden ziyade ideolojik varsayımlara dayanır” (Ayas, 2019, s. 2092).

Türk müziğinin makamsal yapısı ile Batı’dan aldığı çeşitli ritimleri ve enstrümanları bir araya getiren arabesk müzik, “Arap etkileri” üzerinden yorumlanmış, “Doğulu”, “İslami”, “yeniliğin karşısında olan bir geleneksellik” yanları ön planda tutulmuştur. Bu yorumların Türk halkı ve arabesk müzik sanatçıları üzerinden değil, Türk aydınları ve iktidardakilerin düşüncesi içerisinde oluşması, Güneş Ayas’ın bahsettiği ideolojik ön kabuller durumunu açıklamaktadır. Bu durum Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Osmanlı müziğinin “Şarklı” görünümü nedeniyle dışlanması gibi kimlik bunalımının ifadesini yansıtmıştır. Arabesk müzik benzer anlayışta “anti-tez” olarak tanımlanmıştır.

Arabesk müziğin sadece sosyolojik temel üzerinden ele alındığını, bu müziğin köyden kente göçerlerin müziği olarak etiketlenmesinden anlamak mümkündür. Yoğun nüfus hareketlerinin arabesk müzikle ilişkilendirilmesinin nedenini her ikisinin de kökten değişimin göstergeleri olmasına bağlanır (Stokes, 2020, s. 29). Arabesk müzik üzerinden ilerleyen tartışmaların zemininde, onun duygulara ve söze dayalı yapısı yatmaktadır. Köyden kente göçerlerin/yeni kentlilerin müziği olarak görülen bu müzik, ekonomik, siyasal ve kültürel dinamiklerin değişmesine paralel olarak genişleme ve çeşitlenme imkânı bulmuştur. Geniş kitlelere seslenebilmesinden ötürü 1980 sonrasında siyasi dili destekleyen bir müzik haline gelmiştir.



Şekil 2.1: Latif Demirci, İki Karikatür, The Selamın Aleyküm, İletişim Yayınları, 1990.

1980’li yıllarda arabesk kavramı, Arap ile özdeşleştirilerek Türk kültürünün antitezi olarak tanımlanmıştır. Bir yandan “İstanbullu”nun kültürüne karşı gelirken diğer bir yandan kendi özünü de yitiren bir tipi temsil ederek karikatürlere malzeme oluşturmıştır. Latif Demirci’nin karikatürlerini (Şekil 2.1) yorumlayan Ayşe Öncü’ye göre arabesk etiketi “modern kültürü eksik bir şekilde bir araya getirdiği için “vulgar bir kentsel estetik anlayıştır”, İstanbul’a gelen köylülerin de kendi kültürlerini yitirerek kitle tüketimine özendiklerinin göstergesidir (Öncü, 2018, s. 130). Tüm topluma yayılan tüketim çılgınlığı, estetik anlayışı da etkilemiştir. Demirci’nin mizah anlayışının benzeri bir ifadesi Barış Manço’nun *Lahburger* parçasında görmek mümkündür. Batıya açılan pencereyi ifade eden “hamburger” ile daha çok Doğu motifleri ile anlatılmış “ceylan gözlü lahmacun” birleşerek yeni bir dünyayı, yani “lahburger”i oluşturmuştur. Manço bu parçada, 1980’lerin ortasında Batı’nın kültür girdilerine uyum sağlamaya çalışan yeni Türkiye’nin hikâyesini yazmış ve Doğu-Batı öğelerini bir potada erittiğimiz yeni estetik anlayışa işaret etmiştir.

1980’lerde devletin ekonomik ve bürokratik ilişkilerine bağlı olarak hızla yükselen yeni zengin tipinin/ arabesk burjuvanın melez zevklerini de ifade eden etiket olan arabesk, muhtelif tipleri de tanımlamak amaçlı kullanılmıştır. Bu örneklerden biri yüzü

kızarmayan ve zevk anlayışı olmayan yeni politikacılarıdır (Öncü, 2018, s. 135). 1980’li yılların sonuna doğru ise arabesk etiketi, her ortamda istediği gibi davranan, nezaketten yoksun, saldırgan, itici insan tipini tanımlamak için kullanılmıştır.

Bir “ruh hali” olarak arabeskleşme eğilimi, sosyoekonomik ve kültürel hareketliliklerin yarattığı kaygılardan kaynaklanmıştır. Sibel Öz ve İsmail Afacan’ın ele aldığı *Müzikte, Edebiyatta ve Sinemada 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* adlı kitapta bu ruh halinin 2000’lerde tekrar yaygınlaşmasının nedeni şöyle açıklanmıştır: “Bugüne gelirsek arabeskin tekrar yaygınlaşmasının nedenlerini, 80’li yıllardakine benzer yoksulluk, anti-demokratik uygulamalar, yenilgi ve yılgınlık atmosferi, çıkışsızlık ve tek başlılık duygusunda aramak gerekiyor” (Öz & Afacan, 2020, s. 7).

Edebiyat alanında 2000 sonrasında yaşanan arabeskleşme eğilimini değerlendiren Sibel Öz, anti -kahramanların ruh hallerini arabeskleşen iklimle ve piyasanın arz-talep mekanizmasıyla birlikte değerlendirmiştir (Öz, 2020, s. 181). İçinde bulunduğu duruma eleştiri getiremeyen bu edebi metinler “kenti-kentleşmeyi, buradaki siyasi, insani, ideolojik işgali, geriye dönüşleri, kapanmaları, kırılmaları ve kemikleşmeleri sorgulamak yerine, kentli bireyin iç dünyasını didikleyip duran metinler ve (...) bunalımlı, küskün anti-kahraman hikâyelerini” ele almaktadır (Öz, 2020, s. 189). Erkek kahramanların imajı ise, şiddete meyilli, kadını nesneleştiren, samimi bir dil olarak sokak jargonunu kullanan, çevresinde olup biteni sorgulamayan ve politik olmaktan uzak kişileri yansıtır. Bu açıdan bakıldığında anti-kahramanların “anti’liği” yozlaşmış dünyaya bir tepki veya tavırdan farklı olarak sadece bir imajdır (Öz, 2020, s. 194).

Arabesk kültürü köyden kente göç olgusu ekseninde ilişkilendiren önemli örneklerinden biri Orhan Kemal’in (1914-1970) yazdığı *Gurbet Kuşları* (1962) eseridir. Kemal Karpat, çağdaş Türk edebiyatı üzerine yaptığı araştırmada “sosyal gerçekçilik”³ dönemine girildiğini vurgulamıştır. Orhan Kemal’in eserleri de sosyal gerçekçilik açısından değer kazanmıştır. Yazar, 50’li ve 60’li yılların göç ile değişen İstanbul çehresini, bu değişen çehreye isyan eden kentlileri, köyden kente gelerek zenginleşme hayaline kapılan, farklı bir dünya ile karşılaşacağına inanan köylüleri

³ Bkz. Kemal H. Karpat, “Üç Kemaller Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, *Bir Ömrün İnsanları Türkiye’den ve Dünya’dan Portreler*, Timaş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Ocak 2021, s.361.

farklı açılardan anlatmıştır. *Gurbet Kuşları*, Yeşilçam sineması tanımlamalarındaki yapaylıktan oldukça uzak, “gerçekçi” anlatıma sahiptir.

1980 sonrasında arabesk kültürü farklı bir çerçeveden değerlendiren Türk edebiyatında “büyülü gerçekçilik” akımının temsilcilerinden Latife Tekin (d.1957), romanlarında köyden kente göçün nedenlerini anlatmıştır. *Sevgili Arsız Ölüm* romanında köylünün kentten gelene karşı tutumu, köyün maden çıkarılması amacıyla talanı, köy ve kentteki imkânlar ve Amerika ile gelişen ilişkiler üzerinden anlatılmıştır. Eserde dikkat çeken özellik köylünün şehre bakışını göstermesidir. Köyde doğan Dirmit, ailesinin aksine yeniliklere açık, meraklı ve öğrenmeye istekli bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır. Bu özellikleriyle Dirmit, köylü/şehirli ayrımını eritmiştir.

Köyden kente göç ederek İstanbul’un çevresinde yaşayan düşük gelire sahip insanların yaşam tarzını ifade eden arabesk kültür, genellikle alt kültür ve yoz kültür ile ilişkilendirilmiş, bu müzik türü ise yabancılaşmanın müziği olarak görülmüştür. Arabesk kültür kavramı, “sahte bir kentliliği, çok değer verilen değerlere aykırı, onlara meydan okuyan melez bir dünyayı” hatırlatacak şekilde kullanılmıştır (Öncü, 2018, s. 129). Özellikle 1980 itibarıyla Türkiye’nin değişen kültürel iklimini yansıtan ve dünya piyasasıyla hızlı bir şekilde bütünleşen İstanbul, kültürel hareketliliğin de göze çarptığı ilk yerdir. Bu şehirde her şey orantısız ve hızlı bir şekilde, her an hareket halindedir. Arabesk kültürü benimseyen topluluklar, köklü bir geçmişe sahip İstanbul ve kentli yaşam biçimine karşı tehdit oluşturmakta, İstanbulluların deyişiyle, şehri “istila etmektedir” (Öncü, 2018, s. 128).

Düalitenin bir yüzü olarak ifade edilen arabesk kavramı, Türkiye’nin tarihinde yeni gibi görünen ancak hiç de yeni olmayan bir olguya işaret etmektedir. Temelinde Doğu-Batı, merkez-çevre, kır-kent gibi eskiden beri var olan karşıtlıkların Türkiye’deki sosyoekonomik, sosyokültürel değişimlere göre farklı adlarla yeniden tanımlandığı bu süreçte arabesk, hızlı değişimin yeni ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı’nın Doğu’yu kurgulayarak kendi idealini oluşturması düşüncesi, Türkiye’de aynı zamanda “kendini Şarklılaştırma” (Öz-Oryantalizm) düşüncesine dönüşmüştür (Ayas, 2019). Güneş Ayas’a göre “Taşıyıcı elitler, erken Batılılaşmış bir toplumsal-siyasal grup olarak, kendi toplumlarındaki ‘henüz Batılılaşmamış’ veya Batılılaşmaya direnen unsurları oryantalist söylem çerçevesinde ötekileştirirler” (Ayas, 2019, s. 2096). Martin Stokes da Ayas’ın düşüncelerine benzer bir eleştiri sunmuştur: “Türk kültüründeki ‘Doğu’nun eleştirisini yapanlar, taraftarı oldukları reform programını

desteklemek için Batı oryantalizminin dilini kullanmak zorunda kaldılar” (Stokes, 2020, s. 18). Bu açıdan politik ve ideolojik bir olgu olarak ele alınan arabesk, 1980 sonrası değişen siyasi anlayışa uygun olacak şekilde tekrar ele alınmıştır. 24 Ocak kararlarıyla⁴ (1980) serbest piyasa ekonomisine yönelik atılan adımlar, 1983’te Turgut Özal’ın kurduğu Anavatan Partisi (ANAP) tarafından benimsenmiş, bu anlamda devletçilik anlayışının tam tersi bir tavır sergilemiştir. Stokes’a göre Atatürkçü merkez solun düşüncesi, Türkiye’nin modernleşmesine ve devletin reformlarına karşı bir tepkinin geliştiği şekildedir: “(...) en yüksek düzeyde aktif olarak desteklenen arabesk ve İslami “tepki” (irtica), “periferinin hegemonisini” ve reform geleneğinin çöküşünü kanıtlamaktaydı” (Stokes, 2020, s. 23). ANAP, merkezine arabesk kültürü koyarken ideolojisini yansıtacağı geniş alan yaratmayı amaçlamıştır. Geleneksel ve yerel olanın yüceltilmesi çerçevesinde kullanılan arabesk kültürün ikinci anlamını Ayas şu sözleriyle açıklamaktadır: “kendini Şarklılaştıran yönetici elit, en yüksek düzeyde temsil ettiği ve milletle bütünleşmesinin bir ifadesi olarak gördüğü “Şarklı” unsurlara olumlu değerler (mesela yerlilik) atfeder” (Ayas, 2019, s. 2096). Her iki durumda da heterojen yapıya sahip ve güç ilişkilerinin “hem tesis edildiği hem de potansiyel olarak sarsıldığı toplumsal olayların ve müdahalenin eleştirel bir alanı” olan kültürü homojen bir hale getirme çabası söz konusudur (Procter, 2004, s. 1-2). Arabesk kültürün sadece geleneksel olanı temsil ettiğini ve modernliğe direnç oluşturduğunu söylemek de benzer bir homojenleştirme örneğidir. Arabesk, geleneksel ile modern olanın birbirlerini güçlendirerek varlıklarını yeni biçimlerde devam ettirdiği bir kültürdür. Bu güçlenen ilişki, yeni ulusların kültürel politikalarında ideolojik olarak rol oynamıştır (Gusfield, 1960; akt. Özbek, 2013).

Bu iki anlamlı durum arabesk kültürün hegemonik olana eklenme özelliğine sahip olduğunu göstermektedir. Ekonomik ve siyasi dinamikler değiştiğinde hegemonik olan kültür, popüler kültürün ihtiyaçları doğrultusunda modası geçmiş olanı yeniden şekillendirebilir ve arabesk ile ilgili her şeyi olumlayarak nostaljik hale getirebilmektedir. Böylece hegemonik olan kültür ile popüler kültür arasında bu nostalji sayesinde bir bağ kurulmuştur. Bu ilişki sayesinde “sol da burjuva seçkin

⁴ 24 Ocak 1980’de 42. Türkiye Hükümeti tarafından Turgut Özal’ın hazırlatılan ekonomi istikrar planıdır.

kesimler de en safiyane ‘nostaljik’ duygularla arabeskle barışabilir” (Öz & Afacan, 2020, s. 7).

Arabesk kültür her dönem değişen toplumsal süreç içerisinde iktidarın ideolojisine göre tekrar oluşturulan ve alt sınıftan tüm sınıflara yayılan yapıya sahiptir. Bilhassa 1980’li yıllardaki işleriyle baskın ideolojinin dışına çıkarak “öteki”nin hikâyesine arabesk gibi “tehlikeli”⁵ bulunan bir olgu üzerinden odaklanan Gülsün Karamustafa, Çağdaş Türk sanat tarihinin analitik olarak incelenmesi bakımından önemli bir sanatçı haline gelmiştir.



⁵ Kültürden ayrılabilen hastalıklı duygu ve duyarlılık alanı olarak görülen arabeski bu derece tehlikeli kılan, resmi halk ve sanat müziğiyle basın ideolojinin kültürel ifade tarzını yansıtmıyordu. Bkz. Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, s. 32.



3. TÜRKİYE’DE ARABESKİN OLUŞUM, GELİŞİM VE DÖNÜŞÜM SÜRECİ

3.1 Gelenekselden Moderne Osmanlı’da Batılılaşma Hareketinin Kültürel İzleri

Osmanlı’nın Batı ile kurduğu ilişki uzun bir süreci kapsamakla birlikte Batı’nın kültürel açıdan model olarak benimsenmesi, Osmanlı’nın toprak kayıpları sonrası başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun güç ve toprak kayıplarının kronikleşmesi üzerine, Batı’nın askerî ve bilimsel gelişmelerinden yararlanarak gerileme sürecinin durdurabileceği düşünülmüştür. Özellikle Batı’da görevlendirilen elçiler yoluyla gelen bu düşüncelerle “Batı modeli” oluşturulmaya başlanmıştır. Bu reformlar ile yönetim biçiminde çeşitli değişikliklere yer veren ve Batı kültürünün üstünlüğünü kabul eden bir modeli temsil etmektedir. Osmanlı’nın Batı ile olan ilişkileri sadece siyasi alandayken, toprak kayıplarıyla birlikte kültürel alanda da etkileşimler olmuştur.

Batı ile olan kültürel etkileşimlerin ilk etkilerini 18. yüzyılda gözlemlemek mümkündür. Lale Devri padişahı III. Ahmed’in (1703-1730) Fransa büyükelçisi olarak gönderdiği Yirmisekiz Mehmet Çelebi, sefaretnamesinde mimariden bahçeciliğe, parklara, eğitim ve bilim kurumlarından kadın erkek ilişkilerine kadar pek çok konuda gözlemlerine “emsal” niteliğinde yer vermektedir (Çelebi, 2006). Bu dönemde kasır, köşk gibi yapıların sahile doğru konumlandırılması dikkat çeker. Sarayların merkezi konumu ve korunma amacı göz ardı edilerek daha çok zevk ve estetiğin öne çıktığı görülür. Kağıthane Deresi kenarındaki Sadabad Sarayı, Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin sefaretnamesinde anlattığı bazı Fransız saray modellerinden esinlenilerek yapılmıştır. Bu gezilerin önemli sonuçlarından biri Yirmisekiz Mehmet Çelebi’yle birlikte seyahat eden oğlu Mehmed Said Efendi’nin⁶ İbrahim Müteferrika’yla 16 Aralık 1727’de kurmuş olduğu Osmanlı’daki ilk Türk-Müslüman

⁶ Mehmed Said Paşa (1838-1914) II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet döneminde sadrazamlık yapmıştır.

matbaa olan Dârüttıbâati'l-Âmire'dir. Basılan ilk kitaplar lügât olmakla birlikte bu, yayıncılık için önemli bir başlangıcı oluşturmuştur.

18. yüzyıldaki Batılılaşma anlayışı 19. yüzyılda artarak devam etmiştir. Osmanlı'nın gerilemesi, devlet yönetiminin bozulmasına ve Batı'nın askerî alandaki üstünlüğüne bağlanmıştır. Bu anlamda Batılılaşmanın ilk ayağı askerî alanda olmuştur. Din adamları (ulema) ile iş birliği yapan yeniçerilerin baskısından kurtulmak ve Avrupa ile yarışabilecek bir ordu yaratmak isteyen II. Mahmud (1808-1839), 1826 yılında Yeniçeri ordusunu kaldırıp yerine Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) adında modern bir ordu oluşturmuştur. Askerlerin eğitimi için yurtdışından eğitmenler, uzmanlar getirilmiştir. Babıali'deki üst düzey memurlar orduda reform için Fransızları, donanmada reform için Britanyalıları davet etmiştir (Ahmad, 2019, s. 17).

Düşünsel anlamda Batılı fikirlere yakın, reformu destekleyen ve hanedana sadık yeni bürokratlar, “sanayileşmiş Avrupa'nın imparatorluğa nüfuz etmesinin ve onu genişleyen dünya pazarı içinde özümlemesinin imparatorluğun devamı ve refahı için yegâne yol olduğunu düşünüyorlardı” (Ahmad, 2019, s. 39). Buna karşılık Bâbıâli'deki üst düzey memurlar, Batılılaşma adına Osmanlı İmparatorluğu'nun yarı sömürge haline getirilmesine seyirci kalmışlardır.

1838 yılında imzalanan İngiliz Osmanlı Ticaret Sözleşmesi ile dünya pazarına katılacağına ve bir rekabet ortamı yaratacağına inanan reformcular, Avrupa ile üretim rekabetine giremeyen zanaat ve lonca sisteminin zayıflamasına neden olmuştur. Bu nedenlerden ötürü Tanzimat döneminde Batılılaşmayı eleştiren çeşitli tepkiler ortaya çıkmıştır. Osmanlıların 1838'den itibaren çeşitli devletlerle imzaladıkları ticaret anlaşmalarında olduğu kadar tarım ve endüstri politikalarında da kendi çıkarlarını koruyamamaları Batı'ya ve Batılılaşmacılar'a tepkilerin bir yönünü oluşturur (Mardin, 2015, s. 13).

Ekonomik boyutların göz ardı edilip Batı kültürünün içselleştirilmeden aktarıldığı ve Osmanlı kimliğinde çözümler yaşandığı bu sürecin yansımaları en çok kültürel alanda olmuştur. Askerî alandaki modernleşme hareketlerinin kültürel alandaki izlerinin takip edilebileceği en etkin alan müziktir. Bu süreç aynı zamanda askerî alandaki yeniliklerin yetersizliğinin anlaşıldığı ve kültürel alanda dönüşümün başladığı bir sürecin de başlangıcını oluşturmaktadır.

Kültürel alandaki dönüşümler saray, çevresi ve üst sınıfın gündelik yaşamdaki tüketim biçimlerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Bu nesneler ile bir yaşam tarzı oluşturmak Batılı olabilmenin gerekliliği olarak algılanmıştır. Kılık kıyafetteki değişiklikler, ev eşyası, evlerin stili, paranın kullanılışı ve insanlar arası ilişkiler “Avrupai” olmuştur (Mardin, 2015, s. 13). Beral Madra tüketim eşyalarının hayat tarzını yansıtmaya başladığı süreci şöyle anlatmaktadır:

“Geleneksel ve işlevsellikten ziyade Batılı olmanın, modernleşmenin bir ön koşulu olarak görülen çeşitli objeler de ülke içinde dolaşıma sokulmuştur. Avrupa kentsoylularının evindeki örneğin Dresden porselen, Çanakkale ve İznik seramiklerinin, Yıldız porselenlerinin, Rus ve İngiliz gümüşü Osmanlı gümüşünün, Murano camları Beykoz camlarının yerini yavaş yavaş almış, sarayları ve konakları doldurmuştur” (Madra, 1989).

Batılı yaşam tarzına yönelim ile Osmanlı yaşam tarzında çözümler başlamıştır. Bu süreçte insan ilişkileri de önemli ölçüde etkilenmiştir. Sınıf ve statü farkı gözetmeyen geleneksel Osmanlı mahalleleri Batılı yaşam tarzının etkisiyle, değer yargılarıyla birlikte değişime uğramıştır (Öndin, 2011, s. 23-24).

Bu ortamda 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Batı’ya olan tepkilerin diğer ayağını temsil eden tipler ortaya çıkmıştır. Batı kültürünün içselleştirmeden, sadece ötekini dışlamaya dayanan anlayışı, alaturka-alafranga tip/müzik karşıtlığı üzerinden incelemek mümkündür. Bu tipler kendini edebiyat alanında da göstermiştir. Şerif Mardin’e göre Ahmet Midhat Efendi’nin 1875’te kaleme aldığı *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* adlı romanında kadınlar Batılılaşmanın, erkekler ise aşırı-Batılılaşmanın birer temsilcisidir. Ahmet Midhat Efendi iki farklı Batılılaşmayı bir arada verdiği romanında Felâatun Bey’i “alafranga züppeliği” ve onun tüketim özelliklerini benimseyen bir tip olarak gösterirken, “karşıtı” olan Râkım Efendi’yi “mâkul” bir refah seviyesine ulaşmak için çalışan ve kendini geliştiren, ancak “değerleri başarıya ulaştıktan sonra bile arasında yaşadığı orta sınıfın görüşleri ve Batı kültürünün bir karışımı”ndan oluşan bir tip örneği olarak sunmuştur (Mardin, 2015, s. 36-37).

Batı kültürü içinde önemli bir yer tutan müzik, Batılılaşma hareketinin en hızlı yansıdığı alanlardan biridir. Klâsik Türk müziğinin Osmanlı saray içindeki değişimi, 19. yüzyılın başlarında yapılan askerî anlamdaki modernleşme hareketleri ile başlamıştır. Tanzimat ile başlayacak olan kültürel dönüşümün temelleri II. Mahmud’un yeniçeri ocağına bağlı Mehterhane’yi kapatıp 1826 yılında Muzıka-yi

Hümâyûn'u kurması ile atılmıştır. Batı müziği ile etkileşim 16. yüzyıla kadar gitse de Osmanlı'nın Batı müziği ile ilişkisi daha çok diplomatik düzeyde kalmıştır. Uğur Küçükkaplan'a göre Osmanlı'nın Batı müziği ile rastlantısal ilerleyen bu ilişkisi II. Mahmud döneminde değişerek “daha organize hareket edilmesi suretiyle resmî bir zemine oturtulmaya çalışılması” amacıyla Osmanlı saray ve çevresine dahil olmuştur (Küçükkaplan, 2013, s. 36). Türk müziğinde değişimi başlatan bu süreçte Batı müziği ulaşılması gereken bir kültürün en önemli olgusu olarak görülmüştür. Mehterhane kaldırılmış, yerini bando almıştır. II. Mahmud'un Batılı tekniklerle *Mahmudiye Marşı* siparişi vermesi, Donizetti Paşa'ya⁷ yeni bir bando oluşturtması, halkın da yavaş yavaş Batı müziğine maruz kalmasını sağlamıştır (Aksoy, 1985, s. 1217). 19. yüzyıl ortalarına kadar saray eğlencelerinde, şenlik, düğün ve bayramlarda çengi, köçek, tavşan gibi oyunlar, halkın gündelik yaşamında önemli bir eğlence kaynağı ve sosyalleşme alanı yaratan etkinliklerdir (Aksoy, 1985, s. 1233). Bu oyunlar II. Mahmud döneminde yasaklansa da Batı müziğinin içine eklenmiş, dönüşüm geçirerek varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Hem edebiyatta bir tip olarak yansıma bulan hem de Türk müziğinde görülen alaturka-alafranga ikiliği, Batı'nın daha farklı yorumlanmaya başlandığının göstergesi olarak okunabilir. Batı'nın kültürel değerlerini mevcut ve geleneksel değerlere göre daha üstün bulduğumuz Batı'yı içselleştirme çabaları Nilüfer Öndin'in belirttiği şekilde değerlerin değişmesini sağlamıştır. Bunu Türk müziğinde yaşanan çözümler açısından da söylemek mümkündür. Batılı etkiler ile dönüşüm yaşayan Türk müziği, saflığını yitirmesiyle, yeni bir kimliğin bilincine vardığı süreç iç içe geçmiştir (Aksoy, 1985, s. 1216). Kendisi Mevlevî olan, âyin-i şerif besteleyen klâsik Türk müziğinin en büyük isimlerinden Dede Efendi⁸'nin vals formundaki bestesi - *Yine Bir Gülnihâl* - değişimin en somut, çarpıcı göstergelerindendir.

1839 yılında Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan Tanzimat reformları “birkaç on yıl içinde, ülkenin kurumsal, ekonomik ve toplumsal görünümünü altüst eden, yeni kültürel ve sanatsal uygulamaların doğmasına yol açan geniş bir reform programının çıkış noktasını” oluşturur (Hitzel, 2010, s. 5) Askerî alandaki düzenlemenin

⁷Sarayın bando şefi olan Giuseppe Donizetti (1788-1856), Muzıka-yi Hümâyûn'a İtalya'dan getirttiği enstrümanlarla bandoyu zenginleştirmiştir. 1854'te liva rütbesine yükseltilerek “Paşa” olmuştur.

⁸Bestekâr ve hanende Hâmâmizade İsmâil Dede Efendi (1778-1846), klâsik Türk musikisinin dini ve din dışı formlarında eserler vermiştir. Dede Efendi'nin eserlerinde geleneksel üslubun yanı sıra yeni arayışlar dikkat çekmektedir. Nuri Özcan, *Hâmâmizade İsmâil Dede Efendi*, TDV İslam Ansiklopedisi.

yetersizliğinin anlaşıldığı bu süreç etki alanını genişleterek devlet kuruluşlarının yeniden örgütlenmesine, yeni eğitim-öğretim kurumları oluşturulmasına, sarayın Avrupa saraylarına göre düzenlemesine, kıyafetin değişmesine kadar genişlemiştir. Bütün bunlar taklit de olsa toplumun görünümünü değiştirecek olan yeni bir hayat görüşünün temelleri atılmıştır (Aksoy, 1985, s. 1215).

Reform girişimi temel olarak Saray'dan ve aydın sınıfından gelmiştir. Tanzimat dönemine Batı'dan alınmış edebi biçimleri (roman, tiyatro, felsefi deneme, gazetecilik) ortaya çıkmıştır. Bu yenilikler ışığında sözel kültürden kitle iletişimi ve yazılı kültüre geçişin ilk adımları atılmıştır.

Edebi alanda yaşanan değişimi, minyatürden resim sanatına geçişte de görmek mümkündür. Bu gelişmeler minyatür geleneğinin çözülmesini hızlandırmış, Osmanlı Sarayı'nın kendini Batılı tarzda tanıtmaya isteğini daha da belirgin kılmıştır. Artık sultanlar portrelerini yaptırıp yurtdışına göndermeyi ve bu yolla kendilerini hem suretleri itibarıyla hem de o suret üzerinde somutlaşan güçlü varlıklarını muadil gördükleri ülkelerde gösterme yolunu tercih etmişlerdir.

Yaşanan değişimlerin arasında II. Mahmud'un kendi portrelerini devlet dairelerine astırması resmin görünürlük kazanmasına doğrudan etki yapmış önemli bir harekettir. Bunun yanında Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun (1795), Mekteb-i Harbiye (1835), Mekteb-i Tıbbiye (1827) ve de Mekteb-i Sultânî (1868) müfredatına resim ve desen dersleri konmuştur (Uslu, 2010, s. 9). 1880'ler ise Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin açılması ve Pera'da açılan sanatçı atölyelerinin artması sonucunda ressamların daha görünür olduğu bir dönemdir.

Sultan Abdülaziz (1861-1876) döneminde saray eğlenceleri tekrar başlamış olsa da artık geleneksel eğlencenin son yıllarıdır. Saray eğlenceleri boyut değiştirerek saraydan dış mekâna açılmış, kadınların da dahil edildiği mekanlarda varlığını sürdürmüştür. Boğaz'da mehtap sefalarının yapıldığı, danslı çay partilerinin verildiği bu süreç Batılı yaşam tarzının etkisinin büyüklüğünü yansıtmaktadır. Sosyalleşme mekânları giderek çoğalmaya devam etmiştir. Bu mekânlar arasında tiyatrolar ve operalar da gelişim göstermiştir.

Batılılaşmanın yaşam tarzının bir yansıması olarak değerlendirilecek olaylardan biri de Mihail Naum'un Bosco Tiyatrosu'nu satın alıp 1842-1843 sezonundan itibaren burada İtalya'dan getirdiği topluluklarla operalar sahnelemesidir (Küçük Kaplan, 2013,

s. 38). 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Gedikpaşa Tiyatrosu'nda görülen kantolar, gündelik yaşamdaki olayları eğlenceli bir dille ve dans ile anlatarak çalgılı kahveler ve tuluat tiyatrolarında da çalınmıştır. Müziğin icra edilebileceği ve dinleneceği alanların artmasıyla 20. yüzyıl başlarında popüler bir müzik türü olan kantolar, piyasa şarkılarının temelini oluşturacak ve fantezi denen Türk müziği şarkılarını etkileyecektir.

18. yüzyılda Batılılaşma adına atılan yenilikler ve bir yaşam tarzı olarak Batı kültürü, “sadece üst kesitin imtiyazı ve aynı zamanda mahalli kültürün kösteklenmesi olarak algılayan İstanbul’un alt ve orta sınıfları” ve yeniçeriler tarafından ayaklanma ile karşılanmıştır (Mardin, 2015, s. 10). Sadece üst sınıfa etki eden Batılılaşma hareketi, kültürel alanda değişikliklerin özellikle halk tarafından olumsuz bir şekilde deneyimlenmesine sebep olacaktır.

Batının askerî anlamdaki üstünlüğünün kabul edilmesi ile başlayan bir politika olan Batılılaşma, 19. yüzyılda yoğunluk kazanan politik ve kültürel bir dizi reform hareketinin de doğmasını sağlamıştır. Batı’ya karşı bakış açımız bu anlamda yeniden şekillenmiş, diplomatik bir çerçeveden çıkarak Batı’nın sadece askerî alanda değil, kültürel alanda da üstünlüğünün kabul edildiği bir süreci başlatmıştır. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci -geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan- boyutlar kazanmıştır (Mardin, 2015, s. 9). 18. yüzyılda halktan kopuk bir yaşam tarzı olarak ele alınan Batı modeli düşüncesi, 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. Bu kopukluğun en önemli nedeni ise Batılılaşmanın kısa bir süreçte içselleştirilmeden benimsenmesi ve yukarıdan aşağıya doğru bir eğilim göstermiş olmasıdır.

Cumhuriyet Dönemi’nin kültür politikaları çerçevesinde modernleşme anlayışının temelleri Osmanlı’nın Batılılaşma sürecinde atılmıştır. Batılı yaşam tarzının Batılılaşmak adına koşulsuz benimsenmesi anlayışının yansımaları özellikle müzik üzerinden görülmektedir. Batı ülkeleri ve Mısır ile etkileşimimiz kendini en çok kültürel alanda göstermiş ve bir yaşam tarzı olarak toplumsal dönüşüme yol açmıştır. Arabeskin yapısında belirtilen Doğu-Batı geriliminde Mısır üzerinden Arap/Doğu etkisi, diğer bir tabirle “istenmeyen öteki” vurgulanmıştır⁹. Bu temel ikilik/ özsel

⁹ Mısır, Batı etkisine giren ilk yerlerden biridir. III. Selim zamanında Mehmet Ali Paşa’nın orduyu Fransız etkili bir reforma sokması, Mısır’ı Batı etkisi altında bırakmıştır. Bu yüzden Mısır’daki müzik

gerilim, alaturka-alafranga, geleneksel-evrensel şeklindeki tartışmalarına yön vererek Cumhuriyet Dönemi’nde de etkisini farklı koşullar altında devam ettirmiştir.

3.2 Erken Cumhuriyet Dönemi’nden Çok Partili Döneme: Köken Arayışları Çerçevesinde Şekillenen Kültür Politikaları

20. yüzyıl, Batı modelinin iyice yerleştiği ve öneminin anlaşıldığı bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönem Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Batılılaşmanın sistematik olarak ve daha yoğun biçimde ele alınmasının ön safhasını oluşturmuştur. II. Abdülhamid Batılılaşma düşüncesini, Batı’nın tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askerî teşkilatını ve eğitimini alma şeklinde anlamıştır (Mardin, 2015, s. 15). Buradaki amaç, Müslümanlığı tebaası arasında güçlendirmek, milli gücü arttırmaktır.

Batı’yı güçlü bir uygarlık olarak gören Jön Türkler, “rejimin serbest ticaret politikalarını sürekli eleştirerek zayıflatan siyasal muhalefeti temsil etmişlerdir” (Ahmad, 2019, s. 41). 1908 yılında II. Abdülhamid’in askıya aldığı 1876 Anayasası’nın tekrar yürürlüğe girmesini sağlayan Jön Türkler, eskisine nazaran Batı’dan daha fazla faydalanarak toplumu biçimlendirmeyi amaçlamışlardır (Ahmad, 2019, s. 44). Jön Türkler içinde sadece Batı’ya teslimiyet ile oluşacak siyasal rejimi benimsemeyen İttihatçılar mevcuttu. Bu grup, üst sınıfa mensuplardan ve liberal düşüncelerden oluşan bir grubun aksine alt-orta sınıfı temsil etmekte ve Batı modeli ile gelişen reformların sistemi çürüttüğüne inanan bir kesimi oluşturmaktaydı.

1908 Devrimi, Türk bilincini halk temeline dayandırmıştır. Kemalist devrim ideolojisinin temellerini oluşturan Türklük kavramı iki yorumu içermektedir. Birincisi Anadolu’nun tarih ve geleneklerinden beslenirken, ikincisinde Türk İslamı vurgusunu ön plana çıkarmıştır (Ahmad, 2019, s. 98). Halk odaklı anlayış, Kemalistlerin Avrupa tarihi, özellikle Fransız tarihini bilmeleri ve buradan çeşitli benzeşimler yaratma hedefiyle oluşmuştur. Osmanlı yapısında ekonomik veya toplumsal bir sınıflaşma olmadığını düşünen Kemalistler, Fransız Devrimi gibi bir devrimin halk ve halkı temsil eden bir sınıf tarafından yapıldığı düşüncesiyle kendilerini halka önderlik

saf bir Doğu motifini temsil etmez, Batı kültürünün etkisiyle her şey gibi müzik de dönüşüme uğramıştır.

edecek bir sınıf olarak görmüşlerdir. Halk üzerinde yapılacak her türlü reform yeni rejimin oluşumu için büyük önem taşımaktadır. Faroz Ahmad, Kemalistlerin halk tanımında kimlerin bulunduğunu şöyle ifade etmektedir: “Ülkemizdeki entelektüeller, tüccarlar, çiftçiler ve köylüler ve memurlar farklı toplumsal grupların üyeleri değildirler. Aralarında derin ekonomik farklılıklar da yoktur. Herkes üreticidir ve halktandır” (Ahmad, 2019, s. 99). Osmanlı İmparatorluğu’ndakine benzer bir anlayışta halkın meslekler üzerinden sınıflandırıldığı, köylünün ekonomik özgüllüğün önemli bir parçası olarak ve “milletin efendisi” olarak benimsendiği görülmektedir. Bu süreç, halkçılık ilkesiyle birlikte köycü söylemi oluşturacaktır.

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişi oluşturan ve halk üzerinden şekillenen bu süreçte Osmanlı uygarlığı, Batıda görülenlere benzer etkili düşünürler yaratmamış, ortaya çıkanlar ise sistemli değil, duygusal nitelikte, belirli özlemleri dile getiren ve ütöpik nitelikleri ağır basan ideolojilerden oluşmuştur (Belge, 1983, s. 1297). Bu idealler politik liderlerce şekillendirilmiş ve Batılılaşma temelinde çeşitli sentezler ile sonuçlanmıştır.

Halk odaklı ve Batı’dan çeşitli öğelerin birlikte ele alındığı düşüncelerin üretildiği bu dönem, aynı zamanda köken ve kimlik arayışlarının ilk ayağını oluşturmuştur. 19. yüzyılda Avrupa’da yaşanan gelişmelerle birlikte, kimliği ve kültürü oluşturmaya ve korumaya yönelik atılımlar gerçekleşmiş, kültür ürünlerini araştırarak kayıt altına alma düşüncesi ortaya çıkmıştır (Küçükakaplan, 2013, s. 43). Osmanlı’da sistematik bir düşüncenin oluşamamasının nedenleri olarak heterojen yapısı ve yüzünü tamamen geleneksel olana çevirmemesi sayılabilir. Osmanlı’dan daha yoğun yaşanan Batılılaşma süreci kültür politikalarına yansımış ve köken konusundaki araştırmalar yeni rejimin ideolojisi üzerinden şekillenmiştir.

Cumhuriyet rejimi, Kurtuluş Savaşı sonrası politik birlik ve egemenlik yaratmak adına homojenleşmeye ve merkezileşmeye başlamıştır. Kurtuluş Savaşı’nın zaferle sonuçlanması pek çok ideoloji arasından birini ön plana çıkarmıştır. Böylece Cumhuriyet rejimi politik birliğini sağlayabilmiş tek parti ile yönetilmiştir. Tek parti yönetimi ile iktidarda, her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi haline getirmiş yeni bir devrimci rejim oluşturulmuştur (Bozdoğan, 2012, s. 18).

Cumhuriyet'in resmî ideolojisini şekillendiren önemli isimlerden biri Ziya Gökalp'tir. İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından Batı'nın yararlı olacağı düşünülen yanlarının ele alınması düşüncesini Ziya Gökalp'in "Batı'nın toplumsal özelliklerini araştıran, bu özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceğini arayan tutumu"nda gözlemlemek mümkündür (Mardin, 2015, s. 17). Gökalp'in İttihat ve Terakki politikasını bir dereceye kadar etkileyen Türkçülük-İslamcılık-Garpçılık sentezi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçişi sağlayan evrensel bir düşünce sentezi oluşturmamıştır (Belge, 1983, s. 1297).

Ziya Gökalp'in Türkçülük kavramı üzerinden şekillendirdiği düşünceleri, ümmet düşüncesinden ulus düşüncesine geçmeyi, bir kavram çerçevesinde insanları birleştirmeyi, onlara bir tarihsel misyon verebilmeyi uman aydınların düşüncelerini temsil etmiştir (Oktay, 1987, s. 73). Dolayısıyla Belge'nin de söz ettiği kaybedilen topraklara özleminden doğan Gökalp'in düşünceleri, halk temelli olmakla birlikte yeniden inşa sürecinin (reformların) halkın gündelik yaşamına etki etmediği görülmüştür. Bu düşünceler ışığında Gökalp'in ideolojisinin ütöpik bir temsildir.

Lisan, ahlak, hukuk, din, iktisat ve felsefeyi kapsayan Türkçülük düşüncesi, Cumhuriyet ideolojisinin toplumu yeniden inşa etme düşüncesiyle uyum sağlamıştır. Gökalp yeni rejimin sosyal dinamiklerinin değişmesi ve yeniden tesis edilmesi gerekliliğini savunmuştur. İçtimai¹⁰ hayat, "yeni iktisat, yeni sanat, yeni aile, yeni felsefe ve ahlak, yeni hukuk ve yeni siyaset anlamına gelmektedir" (Pelvanoğlu, 2017, s. 160). Bu yeni hayat, Türk toplumunu yeniden inşa eden, aksak yönlerini inceleyen bir anlayışta ele alınmıştır. Gökalp'in bu anlayışta ele aldığı Türkçülük, gerekli ölçütün akla uygunlukta ya da yararda aranmayacağını ileri sürerek Batıcılardan da İslamcılardan da ayrılmıştır (Pelvanoğlu, 2017, s. 161).

İçtimai hayatların toplamını içermesi bakımından birbirine benzeyen medeniyet ve hars¹¹, çeşitli farklılıklara sahiptir. Ziya Gökalp'e göre bir millet harsını yükselttikçe siyasetçe de yükselir ve medeniyeti de oluşmaya başlar. Medeniyet usule ve taklide dayalı yapıya sahiptir, bu yüzden diğer medeniyetlerle etkileşime geçebilmektedir. Bu durum milli harsın zayıflamasına ve dejenere olmasına neden olur. Medeniyet güçlendikçe ise hars zayıflamaktadır. Burada önemli olan ise harstır. Çünkü

¹⁰ Toplumsal, sosyal.

¹¹ Kültür.

medeniyetler geçici -Osmanlı medeniyeti-, hars ise -Türk milleti ve kültürü- kalıcıdır. Gökalp bu düşünceler yanında Batı medeniyetinin gücünü, Şark'a olan üstünlüğünü kabul etmiştir. Dolayısıyla Türkçülük düşüncesi, Batı medeniyetini “tam ve canlı surette alarak” ve Şark¹² medeniyetinden ayırarak (Osmanlı medeniyeti), Türk harsını milli birlik ve beraberliği güçlendirecek ve uyandıracak şekilde inşa etme gayesi taşımıştır (Gökalp, 1968, s. 27-41).

Türkçülük bu düşünceler ışığında bir yandan Batı'ya girme amacını taşımaktayken bir yandan kökenini halka dayandırmayı amaçlamıştır. Halka dayandırma çabası etkisini Ziya Gökalp'in savunduğu ve devlet sosyalizmi etkileriyle milliyetçilik ile sentezlediği solidarizm¹³ ideolojisinde bulmak mümkündür. Ekonomi için altyapı oluşturma çabaları dayanışmacı bir anlayışla halkın sınıfsal değil, mesleğe göre ayrılması gerektiği düşüncesini ortaya çıkmıştır. Sınıf çatışmalarını görmezden gelen bu anlayış Mardin'e göre toplumsal bir “uzlaşma” kuramı üzerine temellendirilmiştir (Mardin, 2015, s. 223). Gökalp'i bu düşünceleri pek çok etnik yapıyı içinde barındıran ülkeyi bir çatı altında toplamak amacı taşımıştır. Halkçılık, yönetim mekanizmasının halkın yararı için işlemlerini sağlama çabası olarak kavramsallaştırılmıştır (Mardin, 2015, s. 223).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu temsilinin İslam dini üzerinden tanımlanması, Cumhuriyet ideolojisinin İslamcılık düşüncesine mesafeli olmasına neden olacaktır. Osmanlı'ya özgü şeyler ise halkın dışında ve belli bir sınıf içinde gelişmiş, taklide ve kişisel duygulara dayanan yapay bir medeniyeti temsil etmektedir. Dolayısıyla bu düşüncelere bakılarak Türk-Osmanlı ikiliği arasında zıtlık olduğu söylenebilir. Osmanlı'ya ait olan tüm kültürel öğelerin dışlanarak Batı medeniyeti içinde Türk kültürü inşası düşüncesi Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarına yansımıştır. Modernleşmenin Doğu-Batı ilişkisi üzerinden çelişki yaşamasının önemli bir sebebi bulunmaktadır. Bunun nedeni Türkiye'de “değişimin altyapıda, yani toplumun maddi

¹² Ziya Gökalp'e göre Osmanlı İmparatorluğu'nun Şark olarak görülmesi, Müslüman Araplarla ve Acemlerle olan dinsel ilişkileri üzerinden şekilleniyordu. Oysa Gökalp'e göre Şark medeniyeti İslam medeniyeti değil, Roma medeniyetidir. (Şarkî Roma) Osmanlı medeniyeti Şark medeniyeti dairesinde bulunmaktaydı. Buradaki amaç kökeni Şark ve Garp kökenini Yunan'a dayandırma düşüncesidir. Cumhuriyet Dönemi kültür politikaları bu düşünce üzerinden şekillenecektir. Bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, 1968, s.40.

¹³ Dayanışmacılık veya tesanütçülük, Ziya Gökalp'e göre milletlerin sınıflar üzerinden incelenmesi yerine mesleki açıdan değerlendirilmesine ve böylece aynı meslekten insanların bir arada dayanışma göstereceğini ileri süren düşüncedir.

yeniden-üretiminde değil, üstyapıda, yani ideoloji ve kültürde hız kazanması ve (...) değişenin “eski” toplum, değiştirenin ise (...) öncelikle Batı olmasıdır” (Belge, 2017, s. 96). Değiştiren Batı, Doğu’yu kendisinde istemediği özellikleriyle tanımlamıştır. Sibel Bozdoğan geçmişin geleceği engelleyen bir faktör olarak görülmesi anlayışını J. Scott’ın yüksek modernizm kavramına bağlamıştır. Bozdoğan’a göre yüksek modernizm, “gerçekliği okunaklı ve son kertede kontrol edilebilir hale getirerek basitleştirme eğilimi ve geçmişi, idealleştirilmiş bir geleceğin gerçekleştirilmesinin önündeki bir engel olarak görmesi anlayışıdır” (Bozdoğan, 2012, s. 17). Bu anlayış, Erken Cumhuriyet Dönemi tek parti sürecinin pek çok alanda yapmaya çalıştığı geniş kapsamlı projenin temelini oluşturmuştur.

Yeni rejimin halkçılık ve milliyetçilik temelli ideolojisini yaygınlaştırması kültür politikaları üzerinden gerçekleşmiştir. Halk edebiyatını merkeze alarak başlayan bu süreç, sonraları diğer kültürel alanları da içine alarak halk verilerinin folklor kapsamında değerlendirildiği bir ihtisas sahası haline dönüşmüştür (Küçükkaplan, 2013, s. 43). Ziya Gökalp, Türk edebiyatının halk edebiyatına dayandığını ifade etmekte, özellikle masalların esas alınması gerektiğini düşünmektedir. Osmanlı edebiyatı ise, kişisel anlatılardan oluşan ve Batı’ya dayanan romanlardan oluşmaktadır. Edebiyat ile başlayan bu düşünceler, müzik, resim, heykel, mimari gibi pek çok dalda ideolojinin temsilini yansıtacak şekilde kendini göstermiştir.

Kültür politikaları üzerinden ideolojinin yaygınlaştırılması düşüncesi Cumhuriyet Dönemi aydınlarının üzerinden durduğu bir konudur. Ahmet Oktay’a göre ideoloji, “en genel anlamda bir düşünceler kümesi, toplumları ve sınıfları birarada tutmayı gerçekleştiren bir çimento ise, son kertede de toplumun egemen kesiminin yaşayış ve düşünüş biçiminin koşullandırılıyorsa” ideolojiyi yayacak aygıtlar önem taşımaktadır (Oktay, 1987, s. 18). Louis Althusser, Oktay’ın belirttiği düşünceleri DİA (devletin ideolojik aygıtları) adını verdiği aygıtlar çerçevesinde incelemektedir. Devletin iktidarını kalıcı hale getirmesinin yöntemlerinden biri de baskıcı devlet aygıtı anlayışı yanında devletin ideolojik aygıtları kullanmasıdır (Althusser, 2015). Althusser’e göre her bir DİA¹⁴ bu tek hedefe kendine özgü bir yoldan katkıda bulunur (Althusser, 2015,

¹⁴ Louis Althusser’in baskıcı devlet aygıtlarından ayrı tuttuğu devletin ideolojik aygıtları, dinsel, okul, aile, hukuki, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel DİA olarak çeşitlenmektedir. Devlet aygıtından farkı tek bir baskıcı Devlet aygıtına karşı çok sayıda DİA’nın olması ve bu DİA’ların büyük bölümünün özel alanda bulunmasıdır. Bkz. Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, s.50-51.

s. 60) Haberleşme aygıtı, basın, radyo, televizyon yoluyla Cumhuriyet ideolojisini yansıtmak şeklinde ele alınmıştır. Bu DİA'lara örnek olarak alaturka denen musikinin hem duyguları hem de tekniği açısından geri olduğu düşüncesi ile 1934 yılında yayınının yasaklanması gösterilebilir. Radyo programlarının halkın zevkini oluşturacak ve “doğru” olanı öğretecek şekilde kullanıldığı¹⁵, radyoda Batı müziğinin ağırlık kazandığı, dergilerde Batı'ya yönelik bir köken yaratılacak şekilde yazıların kaleme alındığı görülmüştür.

Köken arayışları, Anadolu'nun çeşitli yerlerinin gezilerek ses ve görsel açıdan kayıt altına alınmayı ve yeni rejimin ideolojisini ve reformlarını kırsal kesimde yaygınlaştırmayı amaçlayan köycü söylemde temellenmiştir. Cumhuriyet öncesinde Türkçülük düşüncesi etrafında kurulan Türk Ocakları'nın halk ile iletişimini sağlayamaması ve Cumhuriyetin yeni kadrosuyla anlaşmazlık yaşaması sebebiyle farklı bir kurum arayışına gidilmiştir¹⁶. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla 19 Şubat 1932'de Atatürk'ün emriyle açılan Halkevleri, halkın kültür ve eğitimi güçlendirmek ve doğru bir şekilde aktarabilmek adına açılmış stratejik yaygın eğitim kurumlarıdır. Cumhuriyet Dönemi ideolojisinin yansıtan ve ideolojiyi yayma görevi üstlenen en önemli projelerden biridir. Halkevlerinde edebiyat, spor, güzel sanatlar yanında kütüphane ve yayın, köycülük tarihi üzerine dersler verilmiştir (Doğaner, s. 1). Köken arayışlarının bir sonucu olan etkinliklerden biri de milli sanat tartışmalarına neden olan Yurt Gezileri'dir. Cumhuriyet Halk Partisi tarafından 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri, 48 ressamın yaz aylarında Anadolu illerinde görevlendirilmesi esasına dayanmıştır (Pelvanoğlu, 2017, s. 148-149). Anadolu'nun çeşitli illerine kura yoluyla gönderilen ressamlar, köy veya köylünün gerçek durumunu yansıtmaktan ziyade Cumhuriyet ideolojisinin idealize ettiği köycü söylem ile köy ve köylüyü bir “mit” haline getirmiştir. Hilmi Yavuz'a göre köycü ideolojinin üretildiği yerler olan Halkevleri'ne yön veren bürokratlar, halk sanatlarına, halk yazınına, halk

¹⁵ Vedat Nedim Tör, halk türkülerinin çok kötü icra edildiğini düşünerek 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Arşiv Müdürü olan Muzaffer Sarısözen'den “Bir Halk Türküsü Öğretiyoruz” adında bir program yapmasını ister. Bu programdaki sanatçılar, Yurttan Sesler Korosu'nun temelini oluşturacaktır. Tör ayrıca müzik alanında pek çok kompozitörü (örneğin; Cemal Reşit Rey'i) ulusal sanat değerlerimizi ileri teknikle işleyerek “yeni kreasyonlar” yapma konusunda teşvik etmiştir. Vedat Nedim Tör, *Yıllar Böyle Geçti*, Milliyet Yayınları, 1976.

¹⁶ 1912 yılında kurulan Türk Ocakları, 1930 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'ne bağlanmıştır. Yeni bir kurum ihtiyacının ortaya çıkmasında Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın yükselişi ve Menemen Olayı etkili olmuştur. Bu olaylar neticesinde Cumhuriyet ideolojisinin yeterince yaygınlaşamadığı anlaşılmış, halkın bu yönde terbiye edilmesi için Halkevleri kurulmuştur.

danslarına, halk oyunlarına, folklora karşı “aşırı bir romantizme” yönelmişlerdir (Yavuz, 1998, s.14; akt. Pelvanoğlu, s.156). Hilmi Yavuz’un Halkevleri için söylediği durumu Yurt Gezileri için de söylemek mümkündür. Modernliğin millileştirilmesi veya diğer bir ifade ile modernliğin köy üzerinden şekillenmesi düşüncesinden çıkan sonuç, “Anadolu’da modernleşme paradigmalarının yerini bulmadığıdır” (Pelvanoğlu, 2017, s. 152). Köy ile kentteki yaşam koşullarının aynı olmadığı sanatçılar tarafından da belirtilmiştir. Yurt Gezileri ile Anadolu’nun çeşitli yerlerine gönderilen ressamalar, Cumhuriyet ideolojisini temsil edecek temalara yönelmiş, bu yüzden kendi potansiyellerini ortaya çıkaramamışlardır. Bu anlamda Yurt Gezileri kapsamında gerçekleştirilen resimlerin büyük çoğunluğu, birer pastoral senfonidir: bolluk, bereket sembollerinde oluşmuşlardır (Pelvanoğlu, 2017, s. 152). Köy Enstitüleri de benzer bir amaçla hümanist bir kültür döneminin aracı olmakla birlikte Anadolu’nun Batı’dan üstün bir medeniyeti temsil ettiği düşüncesi üzerinden şekillenmiş ve “Anadolu mitini” devam ettirmiştir. Müzik politikası ise Ziya Gökalp’in sosyolojik düzeyde değerlendirdiği “hars-medeniyet” ayrımının müzik alanına yansmasıyla oluşmuştur (Behar, 1985, s. 1226). Bunun ardından köken arayışlarının bir neticesi olarak Anadolu derleme gezileri¹⁷ yapma fikri oluşmuştur. Burada bulunan ezgiler Batı müziğiyle benzerlik kuracak şekilde değerlendirilmiştir.¹⁸

Cumhuriyet ideolojisini yaygınlaştırmak amacıyla süreli yayınlar ve radyo programları üzerinde durulmuştur. İstanbul ve Ankara Radyosu, Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının iletilmesinde önemli rol üstlenmişlerdir. Radyo programlarının halkın zevkinin tekrar şekillendirme amacı taşıdığı ve bu amaçla radyonun eğlendirici yanının ikinci plana itilerek öğretici bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan radyoda halkın beğendiği ve daha çok aşına olduğu bir tür olan klâsik Türk

¹⁷ Dârü’l-Elhân’ın müdürü Yusuf Ziya Demirci, Anadolu’da derleme gezileri yapmak istemiştir. Paris’te bulunan Cemal Reşit Rey’den istenen fonografin gelmesi ile 1926 yılında birinci derleme gezisine çıkmış ve 1927, 1928 ve 1929 yıllarında derleme gezileri halk müziğinin fonografa veya notaya alınması ile devam etmiştir. Mali sıkıntılardan dolayı devam edemeyen derleme gezileri 1936 yılında Ankara Halkevi’nin davetlisi olarak gelen Macar besteci ve folklorcu Bela Bartok ile devam etmiştir.

¹⁸ Ahmed Adnan Saygun Türk halk müziğinin pentatonik yapıda olduğunu söylemektedir. Bu örnek üzerinden de görüldüğü gibi ulusal müziğin Türk halk müziği üzerinden şekillendiği, ancak bunun Batı müziği ile teknik anlamda bağ kurma çabaları ile oluşturulduğu görülmektedir.

müziğinin yasaklanması¹⁹ ve yerine daha yabancı oldukları Batı müziğinin konması ideolojinin iletilmemesine, tam tersine farklı etkileşimlere neden olmuştur.

Bu yasakların ve etkileşimlerin müzik üzerinden yansıdığı bir diğer alan sinemadır. Cumhuriyet Dönemi Türk Sineması İkinci Dünya Savaşı etkileri dolayısıyla üretiminin büyük ölçüde azalması ve savaş nedeniyle Amerika filmlerinin Arap filmleri ile Mısır üzerinden geliyor olması Arap etkileşimini arttırmıştır. Buradan gelen müzikler, film konusu ve şarkıcı-oyuncular Türk sinemasının temelini oluşturacaktır. Dramatik temayı besleyen müziklerin kullanıldığı Arap filmleri sinemanın yeni yeni gelişmekte olduğu bu dönemde pek çok yerde olduğu gibi Türkiye’de de görüntü ile müziğin bir bütün olarak ele alındığı yeni bir anlayışın başlamasında önemli rol oynamıştır (Küçük Kaplan, 2013, s. 111). Dönemin önemli sinemacılarından Muhsin Ertuğrul, Mısır sineması etkisinde kalarak *Aşkın Gözyaşları* filmini Türkçe uyarlama ile *Allah’ın Cenneti* ismini vererek çekmiştir. Daha sonra Mısır filmlerinin yasaklanmasıyla bu filmlerin müziğine Türkçe sözler yazılması, Arap müziği ile olan etkileşimi arttırmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi’ni incelediğimiz bu bölümde ideolojinin temsiliyetinin ulus-devlet inşasındaki önemi ve kültür politikalarına yansımaları üzerinde durulmuştur. Yeni ulus-devlet inşasında modernizm kavramı, modernin millileştirilmesi üzerinden okunmuştur. Bu anlayış Osmanlı İmparatorluğu’nun bakış açısından farklı olarak tamamen Batı medeniyetine tabi kalmak yerine muasır medeniyetler seviyesine kendi kültürümüz üzerinden erişme düşüncesinden oluşmuştur. Bu durumu mimari üzerinden yorumlayan Bozdoğan’a göre ulusüstü ve ulusaltı her türlü vurgulamanın Cumhuriyet ideolojisi tarafından aforoz edildiği bir dönemde, modernizm ulusüstü çağrışımları fazla vurgulayamayacağı gibi milli mimari de gerçekten yerel, geleneksel ya da bölgeci olamazdı (Bozdoğan, 2012, s. 19). Mimari üzerinden ilerleyen bu düşüncüyü kültür politikaları için de söylemek mümkündür. Dönüşüm halindeki bir toplumun yeni bir tarih yazımına ihtiyacı vardır, bu sadece baskı yoluyla değil, yeni rejimi güçlendirecek çeşitli yollar vasıtasıyla da meydana gelmektedir. Halkın eğitimi yeni inşa sürecinin sağlam bir temel üzerinden

¹⁹ 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla klâsik Türk müziğinin bir ürünü olan tekke müziği geleneği de yok olmuştur. Tüm bu süreçte klâsik Türk müziği kendini daha farklı koşullarda var etmek durumunda kalmıştır.

şekillendirilmesi için önemlidir. Sibel Bozdoğan Erken Cumhuriyet döneminde modernizm düşüncesini, "öteki kültürler" in kendi "ötekilik"lerine itiraz etme ve kendi tarihlerini yapan özneler olma arzusunun bir ifadesi" olarak yorumlamıştır (Bozdoğan, 2012, s. 23) Ziya Gökalp'le gelişen milli kimlik, Şark'tan, Osmanlı'dan; kendi ötekiliğinden arınmış bir şekilde ele alınmıştır. Güneş Ayas'a göre dışlanan Şarklılık, üstü kapalı şekilde İslam diniyle ama genellikle istenmeyen bir öteki olan Arap dünyasıyla ilgilidir (Ayas, 2019, s. 2097).

Kendi tarihlerini yazma isteği duyan aydın Batıcı bir kesim olmakla birlikte arabesk üzerinden kurulacak ilişki gereği kültür politikalarının halk üzerindeki etkisi bölümün odak noktasını oluşturmaktadır. Cumhuriyet ideolojisinde milliyetçilik ve halkçılık ideolojisi kültür ikiliğinden tamamen arınmış değildir. Resmî ideoloji Batı modelinden bağımsız olmayacak biçimde şekillenmiştir. Batı'dan esinlenilerek çıkarılan çeşitli yasalar, Türkiye' deki ilişkilerden ziyade olması istenen insan ilişkilerini yansıtmakta, halkın zamanla "çağdaş uygarlık" seviyesine geleceğine inanılmaktadır (Belge, 1983, s. 1300).

Tüm bu toplumsal ve kültürel alandaki değişimi tetikleyen yeniliklerin halka erişememesi -köy ve kentin farklı dinamiklere sahip olması, köylerde reformlara karşı tutucu bir kesimin olması, reformların aydınlarca doğru bir şekilde aktarılamaması ve idealize edilmesi- ve üst üste yapılan bunca yeniliğin halkta yer edememesi toplum içinde büyük çelişkiler yaratmıştır. Devletin ideolojik aygıtları ile halkın dönüştürülme çabası, istenilenin tam tersine şehir-kır arasındaki kültürel oluşum farkını arttırmıştır. Uzun yıllar imparatorluk çatısı altında yaşayan ve imparatorluğa sadakatle bağlı olan toplumda köklü bir değişim yaşanmış, yeni bir rejime geçilmiştir. Zafer Toprak'a göre Türkiye köklü değişimin etkilerini ve kimlik bunalımını savaştan çıkan diğer ülkelere göre daha derinden yaşamış, "Cumhuriyet'in reform kaygıları, seküler yaşam özlemi, Doğu kültür normlarını terk edip Batı medeniyetine geçiş süreci", "yeni hayat" anlayışı uyumsuzluk yaratmıştır (Toprak, 2019, s. 15).

Kültür politikaları üzerinden iletilmek istenen ideoloji kültürün demokratik yapısından ve kitlesel oluşundan ötürü tek bir çatı altında toplanamamıştır. Bundan dolayı tek partiden çok partili döneme geçiş döneminde demokratik bir politik kültür kurulmasındaki güçlüklerin etkisi büyüktür. Halkın sosyokültürel, ekonomik ve siyasal değişime tepkisini ve demokratik bir sürecin içinde bulunma arzusunu tek partili dönemden çok partili döneme geçişte görmek mümkündür.

3.3 1950'lerden 1980lere Arabesk: Kent – Kır / Merkez – Çevre İlişkilerinin Kültürel İzleri

Türkiye çok partili sürece geçiş aşamasını oluşturan 1945-1950 yılları arasında dünyada değişen sosyoekonomik ve siyasal tutumların etkisi altında kalarak birtakım kararlar almıştır. Tüm bu değişim süreci Erken Cumhuriyet döneminde başlamış, ancak 1945 yılı itibariyle etkilerini göstermeye başlamıştır. Devlet ekonomisi siyasetine dayanan sanayileşme, özel sektörde memnuniyetsizlik yaratmıştır. Türkiye'nin hızlı sanayileşme sürecinde oluşturduğu altyapı, dışa bağlı kalmadan ülke içinde yeterli bir üretimi mümkün kılmıştır. Bununla birlikte iç ticaret şartlarında sanayi lehine meydana gelen değişim işçilere yansımamıştır (Ahmad, 2019, s. 121). 1942'de Varlık Vergisi²⁰ ile azınlıkların ülkeyi terk etmesi de büyük bir tepki yaratmış, yeni bir muhalefet partisinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Demokrat Parti (DP), tek partinin gevşemeye başladığı bu süreci özellikle köylülerin ve taşradaki nüfuz sahiplerinin sıkıntılı durumundan yararlanarak değerlendirmiştir. Bu nüfuz devlete bağlı ve sosyoekonomik çerçevenin denetiminden dışlanmışlardır. Şerif Mardin bu dışlanmışlığın tek partiye meydan okuyan bir kırsal güç ittifakı oluşmasına neden olduğunu belirtmiştir (Mardin, 2015, s. 232). Kırsal nüfusu yanına almak isteyen Demokrat Parti, tek parti döneminde yaşanan baskıların kaldırılacağı vaadinde bulunmuştur (Ahmad, 2019, s. 129). Böylece 1950 yılında Demokrat Parti kırsal kesimden büyük destek alarak belediyelerin çoğunu kazanmıştır. Kırın kent ile ilişkisi 1950 itibariyle göçlerle başlamıştır.

Türkiye'de sosyoekonomik değişimlerin etkisini fiziki ve manevi boyutta incelemek mümkündür. Bu değişimlerin en vurucu etkisi ise kültürel alanda gerçekleşmiş, kır-kent ilişkisi, toplumsal ve kültürel gerilim üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemde yerel ile evrensel -kır-kent, merkez-çevre olarak da okuyabileceğimiz- ikiliği arasındaki gerilim hala önemini korumaktadır ancak dengeler değişmeye başlamıştır. Çağlar Keyder yerel-evrensel ilişkisinin değişen dinamiklerini şöyle tanımlamıştır: “yerel, yerli, farklı çıkarlarca gerçek ve geleneğe uygun olarak sunulan her şey, kentin

²⁰ Servet vergisi olarak da adlandırılan Varlık Vergisi, savaş koşullarına dayalı yüksek kârı engellemek amacıyla taşımaktadır. Ancak bu vergi sisteminin özellikle gayrimüslim kesim üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Gayrimüslimler büyük vergiler ödemişler, ödeyemedikleri durumlarda ise mallarına el konmuştur. Bunun sonucunda azınlıklar başka ülkelere göçmek zorunda kalmıştır.

küresel konumlanmasının ışığında yeniden tanımlanmak ve sınanmak zorundadır” (Keyder, 2018, s. 37). Böylece yerelliğin zayıflayarak evrensel içinde çözülmeye başladığı bir süreç başlamıştır (Belge, 1983, s. 1290).

Bu çözümler kentleşme ve sanayileşme etkisiyle giderek hızlanmış, önce bir kesim üzerinden yorumlanan kültürel bunalım Türkiye’nin geneline yayılmıştır. Arabesk kültür bu açıdan incelendiğinde uzun zamandır var olan kültürel ikilemlerimizi gözlemlememizi sağlayarak modernleşme sürecinin de başlangıcını oluşturmuştur. Arabesk kültür her ne kadar kır, yerel, çevre ile ilişkisi üzerinden yorumlansa da kentteki sürece eklenerek oluşmuştur. Arabesk kültür, resmî devlet politikalarının ve yaşam koşullarının değişmesi yanında çeşitli faktörlerin bir araya geldiği bir modernleşmeye işaret ederken popüler geleneğin yeni pratiklere eklenildiği bir direniş alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (Özbek, 2013, s. 107-108).

Arabesk kültürün fiziki ayağını oluşturan süreci köyden kente göç ile başlatmak mümkündür. Göç olgusu, Osmanlı’dan beri var olan ve etkilerini Cumhuriyet dönemine kadar yansıtan bir olgudur. Osmanlı’da işsizlikten kaynaklı bir göç sorunu mevcuttur. Cumhuriyet dönemine de aktarılan bu göç, savaşımlardan ötürü azalan nüfustan dolayı büyük bir sorun teşkil etmemiştir. Zira işgücünün kıt ve pahalı olması, çiftçileri makineleşmeye zorlamıştır (Ahmad, 2019, s. 94). Ancak tarımda makineleşme gerekli işgücünü sağlayamadığı için nüfus sorununa çözüm getirememiştir. Emeğin ucuzlamasına neden olan tarımda makineleşmenin etkisi İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Marshall Planı²¹ ile belirginlik kazanmıştır. Makineleşme ile tarımda işgücüne ihtiyaç azalmasıyla kırdaki işsizlik bir sorun olarak belirginleşmeye başlamıştır.

1945-1950 yılları itibariyle nüfusta yaşanan patlama büyük bir işsizlik sorunu oluşturarak köyden kente göç olgusunu tetiklemiştir. Büyük kentlere yerleşen göçerler, Türkiye’de işgücü fazlası olarak nitelendirilerek tarım dışı kesim içerisinde kabul edilmiştir. Gecekondularda yaşayan göçerler, belli bir güvenceye sahip olmayan örgütlü işlerde çalışırken, çocuklarına toplumsal bir güvence olarak bakmışlardır (Çavdar, 1983, s. 1172). Köyde çiftçilikle uğraşan erkek, kentte sanayi işçisine dönüşmüştür (Kongar, 2007, s. 590).

²¹ Resmî adı “Avrupa Kalkınma Programı” (European Recovery Program) olan Marshall Planı, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’yı siyasi ve iktisadi olarak yeniden yapılandırmak amacıyla ABD tarafından hazırlanan ekonomik yardım programıdır. ABD yardım politikalarının askerî alandaki temsilcisi ise Truman Doktrini’dir. Tuğba Belenli, *Marshall Planı*, Atatürk Ansiklopedisi.

Kırdaki imkanların kısıtlı olmasından dolayı zorunlu olarak kente göçenler, kentle bütünleşme sürecinde kültürel ve değer yargıları açısından sarsıcı bir değişim geçirmişlerdir. Kentteki yaşam biçiminin gerektirdiği yeni tüketim alışkanlıkları, belirli bir parasal kaynağın varlığını zorunlu kılmıştır (Çavdar, 1983, s. 1171). Ekonomik açıdan kentin yaşam koşullarına uyum sağlayamama durumu, geleneksel yaşamlarını da yavaş yavaş kaybetmeye başlayan, öte yandan güvenceli bir iş bulma baskısını üzerinde taşıyan göçerleri zor durumda bırakmıştır. Kentin her an değişen dinamiklerine uyum sağlayamayan ancak köydeki yaşamlarına da geri dönemeyen “yeni kentliler”, arabesk kültürün temsilcisi olarak görülmüştür.

Bu göçle birlikte köy dışarıya açılmış, merkez ile çevrenin kültürü birbiriyle etkileşime girmiştir. Demokrat Parti döneminde kırsal kesimden oy almak amacıyla gecekonduların kentin iskân edilmiş bölgelerine yapılmasına izin verilmiştir. Ancak artan göç ile yığılan bir nüfus yoğunluğu söz konusu olmuş, gecekondu ile şehrin lüks semtleri iç içe girerek farklı yaşam tarzları arasındaki tezatlıklar gözle görülebilecek noktaya gelmiştir. Kır-kent kültürü gerilimi arasında kalan ve hükümetin lehine olacak şekilde desteklenerek kente göç eden bu insanların varoluşunu tanımlayan sosyokültürel anlamdaki her şey 1950’ler itibarıyla arabesk kültür üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır.

1950’ler ile çarpık kapitalistleşme sürecine giren Türkiye’de köyden kente göç eden ancak maddi durumu daha iyi olan bir kesim de mevcuttur. Demokrat Parti’nin oy kazanma amacıyla siyasal katılımı destekleyen politikası “türedi zenginler” denilebilecek bir kesim oluşmuştur. Kendine siyasette de yer edinen ve kentte pahalı yaşam koşullarında yaşamaya başlayan bu insanlar, “Anadolu’ya özgü geleneksel beğeni düzeylerini ve sanat anlayışlarını henüz üzerlerinden atamamışlardır” (Güngör, 1993, s. 72).

1950 sonrasında eğlence mekanları da kırsal kökenli yeni zenginlerin beğenilerine hitap edecek şekilde değişim göstermiştir. 1950’lere kadarki süreçte İstanbul’un seçkin eğlence anlayışını temsil gazino müşterilerinin büyük bir bölümünü dönemi politikacıları, sanatçıları ve Beyoğlu çevresinde oturan azınlıklar oluşturmuştur (Küçükkaplan, 2013, s. 123). 1950 sonrasında ekonomik dengelerin değişmesiyle gazinolar, kırsal kökenli zenginlerin beğenisine hitap edecek şekilde bir dönüşüm yaşamıştır. Gazinolarda söylenen bu şarkılar, geleneksel müziğin de “hafifletilerek” değişmesine ve arabesk müziğin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Modernizmin ivme kazandığı ve sosyoekonomik, siyasal ve kültürel dinamiklerin hızla değişmeye başladığı 1960'lı yıllar, Avrupa ülkelerine iş göçünün²² başladığı bir dönem olmakla birlikte bunalımlı bir sürecin de başlangıcını oluşturmaktadır. Öncesinde yaşanan 1955'te gerçekleşen 6-7 Eylül Olayları, sosyoekonomik ve kültürel dengeleri değiştirmiş, toplumda huzursuz bir ortam oluşturmuştur. Gayrimüslimleri hedef alan bu olayla Türkiye'nin, özellikle İstanbul'un çehresi değişmiştir. Demokrat Parti'nin ekonomik ve siyasi açıdan ihtiyaçlara cevap verememesi sonucunda meydana gelen 27 Mayıs 1960 askerî darbesi, tüm ülkeyi etkilemiştir. Köyden kente göç ile artan nüfusun kentin çevresindeki yeni semtlerde yaşamaya başlaması ulaşım sorununu gündeme getirmiştir. Motorlu taşıtlar, merkez ile çevrenin etkileşiminde önemli rol oynamıştır. Minibüs ve dolmuşlar, çevreden merkeze ulaşımı sağlayarak arabesk kültürün zevk ve beğenilerinin yaygınlaşmasını sağlamıştır (Belge, 2017, s. 311).

Minibüslerde dinlenen ve “dolmuş müziği” olarak da adlandırılan arabesk müzik, sinemayla birlikte büyük bir etki alanı elde etmiştir. Mısır'dan gelen ve 1948'de Arap etkilerinden ötürü yasaklanan filmler, müzikte ve sinemada dönüşüme neden olmuştur. 1960'lar sonunda popüler bir tarz arayışının ve kültürün ürünü olarak arabesk müzik ortaya çıkmıştır. Doğunun sazlarıyla batının yaylılarını birleştiren bu müzik, Sadettin Kaynak ile temellenmiş, Suat Sayın ve Orhan Gencebay ile adlaştırılmıştır. Aynı şekilde Mısır filmlerinden etkilenen Türk sineması, Zeki Müren, Nuri Sesigüzel gibi sanatçılarla başlayan, arabesk müzik sanatçılarıyla devam eden “şarkıcı-oyuncu” geleneğinin başlangıcını; Yeşilçam sinemasının temellerini oluşturmuştur. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur gibi arabesk müzikle anılan isimler, aynı zamanda filmlerde başrolde oynamışlardır.

Arabesk kültür, sanayileşmenin ve kentleşmenin hız kazandığı bununla birlikte tüketim kültürünün meydana geldiği 1970'li yıllarda var olmuş ve bu sürece eklemlenmiştir. Öte yandan göç, şehrin sanayileşmesini sağlayan iş gücünün temin edilmesi açısından önemlidir (Stokes, 2020, s. 149). Uzun yıllar içinde sindirilmesi gereken ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimlerin kısa süre içerisinde

²² Avrupa'ya işçi alımı için yapılan göçler ilk kez 1961'de Türk İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun desteğiyle gerçekleşmiştir. Avrupa ülkelerinin işçi alımını durdurması üzerine bu süreç 1974-80 arasındaki dönemde eski hızını kaybetmiştir. Güler Bek Arat, *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Garanti A.Ş./SALT Yayın, 2014, s.25.

gerçekleşmesi kentli bireyin de bulunduğu mekâna karşı yabancılaşmasına neden olmuştur. Kentteki değişimler kimlik bunalımının yaşandığı 1970’lerde “yabancılaşma olgusu” ile tanımlanan arabesk kültürün oluşmasına ve kitlelerce benimsenmesine zemin hazırlamıştır.

Kimlik bunalımı ve yabancılaşma gibi kavramların özellikle köyden kente göçenler için kullanılmış, arabesk müzik “yabancılaşmanın müziği” olarak tanımlanmıştır. Yabancılaşma olgusunun sadece göçerlere özgü bir durum olmadığını belirten Meral Özbek, “geçiş toplumu” içinde herkesin yabancılaşma yaşayacağını, dolayısıyla dinlenen tüm müziklerin yabancılaşmayla ilişkili olduğunu ifade etmiştir (Özbek, 2013, s. 16). Yabancılaşma olgusu, köyden kente göçerler için daha etkili bir şekilde yaşanmıştır. Bunun nedeni kentteki değişimleri ve buna bağlı dayatmaları daha hızlı bir şekilde deneyimlemek durumunda kalmalarıdır:

“(…) Kırdan kopan kitleler için emeğin yabancılaşması, özel mülkiyetin yaygınlaşması, değişim değerinin kullanım değeri üzerinde egemenlik kurması, mekân ve zaman kullanımının başkalarınca denetlenmesinin bireylere, herhangi bir uyum olanağı ve zaman bırakmayacak kadar hızlı bir biçimde oluşması yabancılaşma olgusunun bütün açıklığıyla yaşanmasına neden olmuştur” (Güngör, 1993, s. 178).

Melez bir kültürü temsil eden arabesk kültür, “İstanbul’un kültürünü aynı anda hem özsel bir şey haline getirir, hem de tehdit eder” (Öncü, 2018, s. 127). 1970’lerin sonuna doğru arabesk kültürü temsil eden yeni kentliler istilacı olarak gösterilirken, gecekondular “altüst olan şehirle doğrudan ilintili bir sorun” olarak görülmüştür (Stokes, 2020, s. 153).

3.4 1980 Sonrası Arabesk: Metropol, Küreselleşme ve Kimlik

1980’li yıllar, 12 Eylül 1980 askerî darbesinin ardından Türkiye’nin daha farklı bir politika ve yapılaşma izlemek durumunda kaldığı yeni sürecin başlangıcı ve kırılma noktasıdır. Küreselleşmenin içinde öne sürülen “yerellik”, 1983 yılında iktidara gelen Anavatan Partisi’nin tabanını oluşturmuştur. Öte yandan “yerellik” vurgusuyla birlikte benimsenen neoliberal ekonomi ile dışa açılma gerçekleşmiştir. İçeriyle ile dışarının bir araya – ve daima karşı karşıya- geldiği bu dönemde küreselleşme “kültür, kimlik, zaman, mekân, merkez-çevre, yerellik, çokkültürlülük, melezlik kavramlarının zeminini oluşturmaktadır” (Pelvanoğlu, 2016, s. 96).

1980’lerin ortalarında yeni bir iktidar dili belirmiş, “Üçüncü dünya, Araplar, Doğu gibi dışlanan figürler” çevreden merkeze yaklaşmıştır (Pelvanoğlu, 2016, s. 99). Ötekileştirilen yaşam biçimlerinden olan arabesk, Özal yönetiminin siyasi temeline oturtulmuştur (Akay, 1991, s. 18). Bununla birlikte ekonomik açıdan güçlü bir sınıf oluşmuştur. Alt kültürün zenginleşmiş bu yeni sınıfı “arabesk burjuvazi” olarak adlandırılmıştır (Akay, 2002, s. 45).

Çevredeki ile merkezin fiziken bir araya gelişinin belirgin bir şekilde görüldüğü yer olan İstanbul, Türkiye’nin merkezi, metropolü konumundadır. Liberal politikalar neticesinde Doğu ve Batı kültürlerinin en iyi özellikleriyle var olduğu, Orta Asya pazarlarını birbirine bağlayan “jeopolitik açıdan önemli” bir köprüyü temsil etmiştir (Stokes, 2018, s. 152). Ankara ütopyasının inandırıcılığını yitirdiği noktada bu kez Türkiye’nin “vitrinine” dönüşen İstanbul, tüketime özendiren tüm yapılarıyla; alışveriş ve iş merkezleriyle “başka bir ütopyanın, bir başka modernleşme vaaadinin simgesi” haline gelmiştir (Gürbilek, 2014, s. 68). Bunun yanında Cumhuriyet döneminde arka plana itilen İstanbul’un Osmanlı/İslam imajı yeniden yaratılmıştır. 1980’lerin başında Bedrettin Dalan’ın bu imajı sahiplenerek kenti vaatlerle dolu metropole dönüştürmek adına bir dizi kentsel yenilenme projesi yarattığı görülür (Bartu, 2018, s. 47). İstanbul’un çokkültürlü ve katmanlı geçmişinin geri çağırılması nostaljiyi oluşturur. Çağlar Keyder Osmanlı yaşam biçimi hakkında yazılara yer veren *Konstantiniyye* dergisini bu duruma örnek olarak göstermiştir (Keyder, 2018, s. 216-217). İstanbul temsil ettiği bu özellikler yanında ekonomik ve kültürel kutuplaşmanın kavşak

noktasını oluşturmıştır. Artık “vitrinleşme” uğruna her şey görünür olmak, adlandırılmak zorundadır.

1980’leri bir “söz patlaması” olarak nitelendiren Nurdan Gürbilek, bir şeyi tanımlamanın kuşatıcı, ayrıştırıcı bir yanı olduğunu söylemektedir (Gürbilek, 2014, s. 40). Söylenen her söz karşıtını da yaratmıştır. Özgürlük vaadi etrafında tartışmaya açılan cinsellik, birey, kuşak, özel hayat gibi kavramlar -kuşatılmak istenen alanlar- belirlenmiştir.

Küreselleşmenin getirdiği kimlik sorunları bu dönemin belirleyici özelliklerindendir. Bir öteki olan arabeskin merkeze dahil edilmesiyle İstanbul’unun kültürünü tehdit ettiği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Gecekondulaşmanın yavaşladığı dönemde bu yapılara ve kültüre “istilacı” bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Temellerini 1970’lerde yaratan arabesk kültür ve öğeleri 1980’lerin ikinci yarısında bir söylem haline getirilerek “kültürsüzlüğün” adına dönüşmüştür (Gürbilek, 2014, s. 69). Yalnız ekonominin değil, kültürün de büyük ölçüde ayrıştırıcı olduğu anlaşılan bu dönemde arabesk kültür, Türkiye’nin ilk popüler kültürü olma özelliğini taşımıştır. Müzikten tüketim nesnelere her alanda nüfuzu artan arabesk kültür, küreselleşmenin etkisiyle tüm gücü elde etmek isteyen merkezin alanına girmiştir. Böylece halklar da majörleştirilerek denetim altına alınmıştır (Pelvanoğlu, 2016, s. 214).

Bu dönem dışı açılan yalnızca ekonomi değildir. Mahrem olan da “dış”a açılmıştır (Gürbilek, 2014, s. 55). Özel ve kamusal yaşam iç içe geçmiştir. Kitle iletişim araçlarındaki dil de özel yaşamı aktaracak bir şekle bürünmüştür. Bu iç içelik bir yandan sınırların da hem var olmasını hem de muğlak bir hal almasını sağlamıştır. Çoklu kimlikler çoklu mekanları da yaratmıştır. Mekanların çoğalması zengin ve yoksulların yaşam alanlarının ayrışmasını; diğer deyişle alanların homojenleşmesini sağlamıştır. İstanbul’da mekânsal ve sınıfsal ayrışmanın en önemli örneği 1987’de açılan Galleria Alışveriş Merkezi’dir. Nurdan Gürbilek’in verdiği örnek, kutuplaşmanın mekân ve kültür üzerinden ayrımını çarpıcı bir şekilde gösterir: “Mahmutpaşa’dan alışveriş edenlerle Galleria’da alışveriş edenler kamu içinde hiç karşılaşamayacaktır” (Gürbilek, 2014, s. 69). Ortak mekanların/fikirlerin ortadan kalkması yabancılaşmanın sadece arabesk kültürü yaşayanlara özgü olduğu varsayımını geçersiz kılar, kentteki herkes yabancılaşmıştır.

“Kültürsüzlük” ile özdeşleştirilen arabesk kültürü benimseyen insanlar arasından yeni tipler doğar. Artık İstanbul’un yerlisi olan bu insanlar, kendi özlemlerini, beğenilerini bir tüketici olarak talep ederler. Arabesk müzik, artık 1970’lerden farklı bir anlatı sunar. Orhan Gencebay’ın kadercilik, vicdani değerler, aşk ve isyan gibi temalara dayalı kurgusu yerini İbrahim Tatlıses’in var oluşu tüketime dayandıran “ben de isterim”ine bırakır. Tatlıses aynı zamanda taşranın yükselişinin de simgesi haline gelir. Arabesk terimi 1990’lara doğru sadece köyden kente göçerleri, türedi zenginleri değil, yüzü kızarmayan politikacıları da tanımlayarak “genel bir rahatsızlığı betimleyen kapsayıcı bir terim” haline gelmiştir (Öncü, 2018, s. 135).

24 Ocak kararlarıyla ithal ikameci büyüme stratejisi terkedilerek neoliberal politikalara geçilmiş, bunun bir devamı olarak 1989’da yürürlüğe konan “32 sayılı karar”²³ ile Türkiye ulusal finans piyasasını dışarıya açmıştır. Bu durum parasal sermaye hareketlerinin değişmesine ve ileride oluşacak ekonomik istikrarsızlığın başlamasına sebep olmuştur (Balaban, 2013, s. 58). Ekonomik dengelerin değiştiği 1990’larda yaşanan belli başlı olaylar İstanbul’un dönüşümünde etkili olmuştur. 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve 1991’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılması göç ve sınır meselelerini beraberinde getirmiştir. Bu durum özellikle İstanbul’u transit ticaretin merkezi haline gelmiştir. Laleli semti, Arapları, Rusları ve Doğu Avrupalıları çeken bölgesel bir pazara dönüşmüştür. Batı’dan gelen göçlerin yanında az da olsa iç göçler devam etmektedir. Güneydoğu ve Doğu’daki etnik temeldeki hareket ve çatışmalar Anadolu’dan göç eden ancak köyleriyle bağı kopmuş insanlardan oluşmuştur. Fırsatlar diyarı İstanbul, yeni göçerler için bir sığınağa dönüşmüştür Öte yandan 2000’lere doğru köyden kente göçenlere verilen bölgeler, neoliberal kentleşme politikalarının da neticesinde “soylulaştırma” projelerinin ana mekânlarına dönüşmüştür. Rumların oturduğu Cezayir Sokağı “temizlenerek” Fransız Sokağı ismini almış, bir eğlence alanına dönüşmüştür (Kortun & Kosova, 2014, s. 97). 6-7 Eylül Olayları ve 1964 Tehciri²⁴ ardından Rumların boşaltmak zorunda kaldığı Tarlabası, köyden kente göçenlerin yeni bölgesi olmuştur.

²³ Türk parasının kıymetini korumak amacıyla, Türk parasının yabancı paralar karşısındaki değerinin belirlenmesine, ihracata, ithalata, sermaye hareketlerine ilişkin kambiyo işlemlerine ait düzenleyici, sınırlayıcı esasları içeren Karardır. (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, *Türk Parası Kıymetini Koruma Hakkında 32 Sayılı Karar*)

²⁴ 1964 Tehciri, Kıbrıs meselesi öne sürülerek Türkiye’de yaşamakta olan Yunanistan pasaportlu Rumların ,sınır dışı edilmesine, tüm mallarına el konmasına ve çeşitli kısıtlamalara dayanmaktadır.

1980’lerde Bedrettin Dalan’ın Tarlabası’nda büyük yıkımla başlayan “soylulaştırma”, 2006’da alınan ve 2010 da uygulanmaya başlanan kentsel dönüşüm projesinin bir parçası olmuştur.

Farklı göçlerin merkezi haline gelen İstanbul’da 2000 sonrasında alafranga- alaturka veya ulusal kültür yaratma çabası artık geçerliliğini yitirmiştir (Keyder, 2018, s. 190). Temellerini 1990’lerde bulan ekonomik istikrarsızlık toplumu kapsayan bir arabeskleşme süreci yaratmıştır.

2000’li yıllarda Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) iktidarı, merkez-çevre ikiliğinin çözüldüğü neoliberal devlet mekanizması oluşturmuştur. 1990’larda Türk Pop’unun temellerini oluşturan arabesk müzik, “merkez için ne yoz ne de yok sayılmaktadır” (Sayan, 2020, s. 92). Her şeyin içine eklenmiş durumdadır. Müzikte, sinemada ve edebiyatta karşımıza çıkan arabesk gündelik yaşamımızın bir parçası haline gelmiştir. Sibel Öz’ün ifadesiyle arabeskin bir ruh haline gelmesinin nedeni: “Ekonomik krizden, yoksullaşmadan, gerici siyasi iklimden beslenerek büyüyen, bu arada form değiştirerek kendini güncelleyen, gündelik yaşamı entelektüel etkinliklere varana dek etkiler hale geldi” (Öz & Afacan, 2020, s. 5). Arabesk, tüm bu süreçte toplumu etkileyen bir ruh hali olmuştur.

Arabeskin oluşum, gelişim ve dönüşüm sürecine değinen bu bölümde, sosyoekonomik ve siyasi değişimlerin kültürel alandaki etkileri incelenmiştir. Arabeskin çok katmanlı ve giderek etkin hale gelen “kuşatıcı” yapısının Çağdaş Türk Sanatında nasıl anlaşıldığı veya kullanıldığı diğer bölümde ele alınacaktır.

4. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA DÖNÜŞÜMLER: ALT KÜLTÜR- KARŞI KÜLTÜR – KİMLİK VE ESTETİK

4.1 1980 Öncesi Kültürel ve Siyasal Ortam

Türk sanatında bir kırılma noktası olarak değerlendirilen 1980’li yılların temeli 1960’larda oluşmuştur. Askerî darbeler döneminin başlangıcını oluşturan 27 Mayıs 1960 kültür sanat ortamının siyasi ve ekonomik süreçle iç içe geçtiği ve bu durumun etkisiyle sanatta “yeni arayışlar”ın olduğu görülmektedir. 1950’lerde Amerika’yla yakın ilişkiler çerçevesinde oluşan dışa açılma politikası ve sanayileşmenin hız kazanmasıyla çağdaşlaşma üzerine temellendirilen modernizm düşüncesi terk edilmiş, ancak modernizmin yarattığı kimlik bunalımları devam etmiştir (Antmen, 2005, s. 19). Ahu Antmen’e göre 1950’lerde Batılılaşma olgusu tartışılırken, 1960’lara gelindiğinde “kent kasaba köy konuları, bu bağlamda Anadolu gerçeği ve kentlilik-köylülük ekseninde sınıf sorunsalı” üzerinde durulmuştur (Antmen, 2005, s. 19). Bu dönemde devletin sanata verdiği destek azalmış, *Devlet Resim Heykel Sergileri* ve 1955’de gerçekleşen *Vilayet Tabloları Sergisi* dışında desteklenen bir etkinlik görülmemiştir (Arat, 2014, s. 70).

Milli Birlik Komitesi’nin yönetime el koymasıyla gerçekleşen 1960 askerî darbesi, 1961 Anayasası’nda alınmış kararların neticesinde özgürleşme dönemi olarak görülmüştür. 1960’ların ikinci yarısına kadar etkisini sürdüren bu ortama sanatçılar da katılmıştır. 27 Mayıs askerî darbesinin yarattığı ortam, aydınlara göre özgürlükçü bir ortamdır. Örneğin Zahir Güvemli’ye göre 1960 askerî darbesi “Cumhuriyetin kuruluşundan beri ikinci kurtuluş hareketi”dir (Güvemli, 1960, s. 139). 1959’da kurulan Yeni Dal grubu, 27 Mayıs’ın hissettirdiği demokratikleşme sürecinin etkisiyle İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi’nde bir sergi açmıştır. Bu sergiye katılan İbrahim Balaban (1921-2019), İhsan İncesu (1925-1994), Kemal İncesu (1922-2005), Vahi İncesu (d. 1930), Avni Memedoğlu (1924-1998) ve Marta Tözge’nin (d. 1921) eserlerinde “suç unsuru” aranmış, eserlerinde “komünizm propagandası, savaş

aleyhtarlığı ve sınıf farkı istismarına” rastlanmıştır (Antmen, 2005, s. 30-33). Bu durum iktidarın sanata ve sanatçıya müdahale edebildiğini, dolayısıyla özgürlükçü bir ortamın olmadığını göstermektedir.

27 Mayıs askerî darbesiyle başlayan sanatçının siyasallaşma süreci 1968 öğrenci ve işçi hareketlerinin etkisiyle artmıştır. Bu dönemde köycü söyleme dayalı bir anlatıma sahip sanatçıların yanısıra iki olayın da tanığı olan “1968 Kuşağı” sanatçıları akademideki soyut sanat yerine hicve ve siyasi bir anlatıya dayalı figüratif sanatı seçmişlerdir (Pelvanoğlu, 2016, s. 32).

1960’ların ikinci yarısı itibariyle yavaş yavaş yok olmaya başlayan özgürlükçü ortam, 12 Mart 1971 askerî cuntasıyla gelen yasaklamalar, kapatmalar, idam ve hapis cezalarıyla son bulmuştur. Ekonomik ve siyasal açıdan istikrarsız bir dönemin başı olan 1970’lerde yerel - evrensel tartışmalarına dayanan kimlik arayışları gündeme gelmiştir. Ulusal ve yerel değerlere karşı evrensel “ortak” değerleri savunanlar arasında gelişen tartışma ortamı siyasi, kültürel ve toplumsal koşulların da etkisiyle farklı boyutlara ulaşmış, aynı zamanda politik bir içerik kazanmıştır (Arat, 2014, s. 43). Kültür sanat ortamı da bu değişimlerden etkilenmiş, Batı’dan gelen sanat akımlarıyla yerli unsurlar ayrı veya birarada kullanılmaya başlanmıştır. Yüksel Arslan (1933-2017), kendine özgü bir gerçeküstücülüğü benimserken farklı konu, malzeme ve teknik içeren ve “resim ile şiir arasında bir sanat” olarak nitelendirdiği “arture” kavramı altında işler üretmiştir (Arslan, 2019, s. 122). Sarkis Zabunyan (d. 1938) 1970’lerden günümüze kadar bellek, anı, savaş, sanat kurumları eleştirisi konularını işlerinin odak noktası haline getirmiş, “kavramsal” (örneğin Kriegszatz (Savaş Ganimeti) kavramını çalışmalarında yazılı olarak kullanmış), açık uçlu, mekâna göre değişen, dinamik enstalasyonlardan oluşturmuştur (Duben & Yıldız, 2008, s. 26). Altan Gürman (1935-1976) ve Füsün Onur (d. 1937) ise alternatif teknik ve malzemelerle çalışmalarını oluşturmuştur. Öte yandan Gülsün Karamustafa’nın 1970’lerde ürettiği resimler de Yüksek Arslan’ın “arture”una benzer şekilde “penture” değil, sanatçı için “painting” olarak değerlendirilen resimlerdir.

Güler Bek Arat, 1970’li yıllarda kavramsal sanatı Türk sanatına taşıyan sanatçıları şöyle sıralamaktadır: “Nil Yalter (d.1938), Nur Koçak (d.1941), Avni Yamaner (d.1940), İsmail Saray (d.1943), Şükrü Aysan (d.1945), Cengiz Çekil (1945-2015), Osman Dinç (1948), Canan Beykal (1948), Ayşe Erkmen (d.1949), Zekai Ormancı (1949-2008), Fatma Tülin (d.1950), Ahmet Öktem (d.1951), Serhat Kiraz (d.1954), Alpaslan Baloğlu (d.1958)” (Arat, 2014, s. 176).

Öte yandan, toplumsal bunalımı sorgulayan sanatçılar kimlik sorunu çerçevesinde kentleşme, toplumsal cinsiyet, tüketim kültürü, sınıfsal/kültürel farklılıklar ve bunların oluşturduğu uyum sorunu ile ilgili çalışmalar yapmışlardır.

Gülsün Karamustafa 1970'lerin sonuna doğru köyden kente göçen kitlenin kentteki yaşam biçimini ve tüketim alışkanlıklarını arabesk-kitsch olguları üzerinden yansıtan çalışmalar yapar. Tomur Atagök, Karamustafa'nın özellikle Anadolu'dan gelen kadının yeni ortamdaki uyum sürecini çok iyi aktardığını ifade etmiştir (Atagök, 2019, s. 53). Video sanatının öncü isimlerinden Nil Yalter (d.1938), Karamustafa gibi işlerinde "göç" ve "kadının konumu" üzerine incelemelerde bulunmuş, farklı disiplinleri biraraya getirmiştir. *Göbek Dansı* (1974) video performans ile *Rahime; Femme Kurde de Turquie* (1979) ve *Harem* (1980) işleri örnek gösterilebilir. Nur Koçak, kitle kültürü ve toplumsal cinsiyet konuları üzerine eğilir. Utku Varlık (d.1942), 1971-1972'de yaptığı çalışmalarında, "ölüm" temasına odaklanarak kentteki yaşam zorluğunu aktaran litografiler yapar, Burhan Uygur (1940-1992) ise, insan doğasındaki değişkenliği vurgulayan dışavurumcu resimler üretir (Arat, 2014, s. 183). 1960'ların ortalarına doğru sanat piyasasını canlandıran özel galeriler açılmaya başlamıştır. Bunlardan Meldâ Kaptana'nın 1967'de kurduğu Meldâ Kaptana Sanat Galerisi, 1968'de Mefkure Şerbetçi tarafından açılan Galeri 1, Aydın Cumalı'nın 1974'te kurduğu Cumalı Sanat Galerisi, 1973'te Ertan Mestçi tarafından Ankara'da kurulan ve 1986'da İstanbul'da faaliyet gösteren Artisan Sanat öne çıkanlar arasındadır. 1975'de İstanbul Kurtuluş'ta Yahşi Baraz tarafından açılan Galeri Baraz, sanat piyasasının canlanmasında önemli rol oynamıştır. Baraz, başlangıçta ilk kuşak ressamların eserleri üzerinden alım-satım yapmış olsa da zamanla güncel olana yönelmiş, genç sanatçıların tanıtımını yapmış, sergi broşürleri ve değerlendirme yazıları yazdırmış, yurtdışındaki sanat ortamıyla bağlantı kurmuş ve iş adamlarını kültür sanat alanına yönlendirerek farklı bir galericilik anlayışını temsil etmiştir (Arat, 2014, s. 108). 1976'da Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu'nun kurmuş olduğu ve Canan Tolon (d.1955), Sarkis (özellikle "kavramsal sanat" açısından önemli olan *Çaylak Sokak* yerşeltirmesi burada sergilenmiştir), Şükrü Aysan, Füsün Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçıların ilk sergilerinin mekânı olan Maçka Sanat Galerisi, güncel sanatı temsil eden önemli mekânlarından biri olmuştur (Çapa, 2020, s. 144).

1970'li yıllarda liberal ekonomi politikasının etkisiyle sanat ortamında farklı kurumlar açılmıştır. Bu dönemde İzmir (1973) ve Ankara'da (1980) iki güzel sanatlar müzesi, kültür sanat etkinliklerinin düzenlenmesi amacıyla 1969'da açılan, 1978'de Atatürk

Kültür Merkezi ismini alan İstanbul Kültür Sarayı ve 1973'te kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) bulunmaktadır (Arat, 2014, s. 83). 1971'de Yapı ve Kredi Bankası Galatasaray'daki binasında geleneksel sanatlar ve tarihi belgeler sergilemek yerine yönünü güncel sanata çevirmiştir (Arat, 2014, s. 103). 1970'ler itibariyle sanat galerisi açan diğer bankalar Akbank, İş Bankası, Garanti Bankası, Halk Bankası ve Şekerbank'tır (Arat, 2014, s. 103-104).

Özel kurumlar dışında devletin desteğiyle gerçekleşen "Cumhuriyet'in 50. Yılı" etkinlikleri ulusallık - evrensellik tartışmalarında "ulusal" sanat çerçevesinde şekillendirilmiştir (Antmen, 2005, s. 117) Ahu Antmen'e göre "1923-1973 yılları arasına tarihlenen süreçte beliren kültürel manzara yeni değerlerle şekillenmiş bir ulusun sanatını yaratmak adına sanatçıların yeni yaratıcı girişimlerinin görüntüsüdür" (Antmen, 2005, s. 115). Heykellerde ise farklı bir anlayışa gidilmiş, ulusal sanat yaratma çabası görülmemiştir. İstanbul'un çeşitli bölgelerine yerleştirilen ve anıtsallıktan uzak olan 20 heykel tahrip edilmiş veya çalınmıştır. Karaköy Meydanı'nda yer alan Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul* adlı heykeli, anne figürünü temsil edemediği ve nü olduğu gerekçesiyle kaldırılmıştır (Antmen, 2005, s. 122).

1970'lerin sonunda sergi mekânlarının ve sanat kurumlarının artmasının yanısıra sanat etkinliklerinde de artış görülmüştür. Bu etkinlikler boyut, gereç, konu ve yöntem açısından kısıtlama yapmamaması bakımından Çağdaş Türk sanatında disiplinlerarası/disiplinlerarasılık meselesinin öncü etkinlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Pelvanoğlu, 2016, s. 47). Kişisel, karma ve ödüllü sergiler bu dönemde devam etmiştir. 1967'de düzenlenmeye başlayan ve günümüze kadar istikrarlı şekilde devam eden *DYO Resim Yarışması*, 1977'den beri Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Bayramı kapsamında, bienal gibi iki yılda bir düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergisi* önemli etkinliklerdir. *Yeni Eğilimler Sergisi*, plastik sanatlarda gelişmekte olan yenilikleri sanat çevresine ve kamuya gösterme amacı taşımıştır (Arat, 2014, s. 168).

4.2 1980 Sonrası Sanatta Dönüşümler

1980'li yıllar askerî darbe başlamış, ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik değişimler kültür sanat ortamını etkilemiştir. 24 Ocak kararlarıyla ithalat ve ihracata açık pazar uygulamasının benimsenmesi dış ortamla ilişkileri arttırmıştır. Dış dünyayla toplumun tüketim, yaşam biçimleri ve insan ilişkileri de değişime uğratmıştır. Dönemin

başbakanı Turgut Özal bu dönüşüme “transformasyon” demeyi tercih etmiştir (Coşkun, 2019, s. 33). Paranın piyasadaki dolaşımında - holding ve bankacılık sektöründe büyük bir artış görülür- ve ürün çeşitliliğinin artması tüketim çılgınlığını beraberinde getirmiştir.

1980 sonrasında siyasette ve sanatta görülen arabeskleşme eğilimi, yoğun bir politik süreç sonrası apolitikleştirme hareketiyle birlikte ilerlemiştir. Nurdan Gürbilek, 1980’lerdeki kültürel ikliminin “sözün bastırılması” ve “söz patlaması” gibi hem kesişen hem de birbiriyle etkileşim halinde olan karşıtlıklardan oluştuğunu ifade etmiştir (Gürbilek, 2014, s. 21). Burcu Pelvanoğlu bu karşıtlıkları şöyle örneklendirmektedir: “Kültür alanındaki yasaklamalar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse kitle kültürünün ortaya çıkması gibi karşıtlıklar bir arada olmuştur” (Pelvanoğlu, 2016, s. 51). Tüm bu karşıtlıklar, Türk sanatında yeni bir anlayışı ve tanımlama ihtiyacını getirmiştir.

Türkiye’de sanat ortamını belirleyici bir konumda olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin adı, YÖK’ün (Yüksek Öğretim Kurumu) düzenlemesiyle 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi olarak değiştirilmiş, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adını almıştır. Bu dönemde Akademi’nin sanat konusunda tek yetke olma durumu ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu durum sanatçıların akademinin dışında farklı konu, malzeme ve tekniklerle üretim yapabilmelerini sağlamıştır. Öte yandan sanatın destekleyicisi ve alıcısı da değişmiştir. Devletin sanatı desteklememesi Turgut Özal’ın yarattığı ortamda giderek çoğalan bankaları büyük bir destekçi haline getirmiş, alıcılar ise iş adamları veya finans sektöründen gelen kişilerden oluşmuştur. 1987 ve 1989’da düzenlenen İstanbul Bienali’nin destekçileri iş adamları Halil Bezmen ve Asil Nadir’dir (Pelvanoğlu, 2016, s. 64).

Bedri Baykam (d.1957) 1980’ler itibariyle sanat piyasasının çağdaş sanata ilgi duymaya başladığını, akademi dışındaki sanatçıların üretimlerinin ilgi gördüğünü söylemekte, 1980’lerden 1990’lı yıllara doğru ise Adnan Çoker (1927-2022), Mehmet Güleriyüz (d.1938), Özdemir Altan, Ergin İnan (d. 1943), Komet (1941-2022) ve Alaettin Aksoy’un (d.1942) eserlerinin fiyatlarının da bu etkiyle artmaya başladığını belirtmiştir (Baykam, 1996, s. 102).

1980’den beri düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Açık hava Sergileri,” 1984’de düzenlenmeye başlanan “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” ve 1987’den bu

yana İKSV tarafından düzenlenen “Uluslararası İstanbul Bienali” genç sanatçıların uluslararası düzeyde tanınırlığının artması açısından önemli etkinlikler olarak karşımıza çıkmaktadır (Arat, 2014, s. 132). 1989-1993 yılları arasında gerçekleşen “A-B-C-D Sergileri” ile diğer sergiler, özerkleşmeyi pekiştiren, sanatçıların görünürlüğünü arttıran toplu sergi etkinlikleri olarak 1990 sonrası sanatını belirlemişlerdir.

1980’ler itibariyle dışa açılmanın etkisiyle sanat ortamına dair çeşitli yayınlar ve konuşma dizileri yapılmaya başlamıştır. 1991’de UPSD’nin düzenlediği konferans ve panel tartışmalarının kitaplaştırılması²⁵, *Toplumbilim* dergisinin 1996’da yayımlanan *Plastik Sanatlar Özel Sayısı* ve diğer özel sayıları, 2005’te Levent Çalıkoğlu’nun Yapı Kredi Yayınları’nda başlatmış olduğu *Çağdaş Sanat Konuşmaları* dizisi, 2007’de Halil Altındere - Süreyya Evren tarafından hazırlanan *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat* yayını, 2008’de İpek Duben ve Esra Yıldız’ın editörlüğünde hazırlanan *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* ve René Block’un küratörlüğünde Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılan sergiler ve sergideki sanatçılar üzerine yazılan monografiler önemlidir. Bu monografiler arasında Barbara Heinrich’in yazmış olduğu *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim* (2007) monografisi de bulunmaktadır.

Bu dönemin bir diğer özelliği dergilerde plastik sanatlarla ilgili yazılara ve tartışmalara yer verilmesidir. 1972’de Milliyet Gazetesi’nin eki olarak haftalık yayımlanan *Milliyet Sanat Dergisi*, 1978’de Hamit Kınaytürk tarafından hazırlanan *Sanat Çevresi* dergisi, 1982’de Jale Erzen’in yönettiği *Yeni Boyut Dergisi*, Aralık 1980’de yayımlanmaya başlayan *Hürriyet Gösteri*, 1987’de Mehmet Gülerüz’ün çıkardığı *Kalın* dergisi dönemin kültür – sanat dinamiklerini aktaran, öne çıkan dergilerdir.

1990’lar sanatı ve sanat ortamı, çoğu sanat eleştirmeni için yeni bir dönemi temsil etmektedir (Çağdaş, 2019, s. 159-163). Levent Çalıkoğlu 1990’larda keskinleşen sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşümün günümüze kadar gelen düşünce iklimini ve sanatçıların üretim biçimlerini değiştirdiğini ifade etmiştir (Akay, 2008, s. 8). Ali Artun ise sanatçıların ve sanat eleştirmenlerinin düşüncelerinden yola çıkarak

²⁵ UPSD yayın dizisinin “Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji” (1992), “Sanatçı Hakları” (1993) başlıklarını taşıyan kitaplarını yayına hazırlayanlar Gülsün Karamustafa ve Deniz Şengel’dir.

bu dönemin sanatın kurumsallaşması açısından bir milat olarak görüldüğünü belirtmiştir (Artun, 2015, s. 40).

Ali Akay 1990’larda Avrupa’daki değişim sürecinin Türkiye’de de hemen hemen aynı zamanlarda gerçekleşmiş olduğunu dolayısıyla bu dönemin 1980’li yıllardan ayrı düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir (Akay, 2008, s. 25). Akay bu dönemi sosyolojik açıdan bir kuşak olarak değerlendirilmesi yerine bireysellik süreçlerine odaklanılmasının daha önemli olduğunu öne sürmüştür (Akay, 2017, s. 72). 1990’larda Türk sanat ortamı dışa açılmış, kimlik, merkez-çevre, öteki üzerine kurulu post-modern konulardan oluşan, kavramsal ve güncel olanı esas alan sanat anlayışı oluşmaya başlamıştır. Sanat ortamındaki tartışma konusu da figüratif-soyut karşıtlığından tuval-enstalasyon tartışmasına dönüşmüş, sanat ortamı farklı disiplinlerden beslenmiş, özellikle sosyoloji ile siyaset birlikteliği sanatsal üretimlere yansımıştır (Akay, 1996, s. 11).

Kavramlı ve küratörlü sergilerin gerçekleştiği bu dönemde Beral Madra, Vasıf Kortun, Deniz Şengel, Ali Akay, Hasan Bülent Kahraman gibi isimler sanatçılarla yakın ilişkiler içerisinde olmuşlar, bu sergiler üzerine eleştiri yazıları yazmışlardır (Baykam, 1996, s. 104).

1987 ve 1989 İstanbul Bienalleri’nin düzenlemesini Beral Madra üstlenmiştir²⁶. İlk iki bienal sanatçıların dışarıyla kurduğu irtibatın güçlenmesi açısından önem taşımaktadır. 1991’de René Block’un Türkiye’ye gelip buradaki sanatçılarla iletişime geçmesi ve İfa galerilerinin başındayken sanatçıları Almanya’ya davet etmesi Türkiye’deki sanatçıların yurtdışıyla kurduğu iletişimi güçlendirmiştir. 1994’te İfa Galeri’de Beral Madra ve Sabine Vogel eşküratörlüğünde gerçekleşen “İskele”²⁷ sergisi, Berlin’de yoğun ilgiyle karşılanmıştır. Serginin küratörlerinden Beral Madra, Türkiye’deki sanat ortamının dışarıyla temasının gerekli olduğunu, sergiye katılan sanatçıların yapıtlarındaki dilin dünyadaki diğer sanat ortamlarıyla birlikte düşünüldüğünde çok önemli bir yerde olduğunu ifade etmiştir (Çağdaş, 1994, s. 53). İlk defa grup halinde yurtdışında bir sergiye katılan sanatçılar, Türkiye’deki siyasi ve ekonomik kargaşadan

²⁶1987 ve 1989 yılında düzenlenen İstanbul Bienalleri’nde küratör yerine “sergi yapımcısı” terimi kabul edilmiştir. Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Dönüşümler*, Türkiye Alim Kitapları, 2016, S.418.

²⁷ Berlin, Stuttgart ve Bonn’da açılan *İskele* Sergisi’ne Berlin’de; Selim Birsell, Füsun Onur, Handan Börteçene, Osman Dinç, Adem Yılmaz, Hale Tenger, Ayşe Erkmen, Stuttgart’ta; Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Adem Yılmaz, Füsun Onur, Hale Tenger, Bonn’da yalnızca Ayşe Erkmen katılım sağlamıştır.

uzaklaşma fırsatı bulmuşlardır. Gülsün Karamustafa, sergiye katılan sanatçılarla birlikte Madra'nın ifadesiyle "Türkiye'nin siyasal ve kültürel söyleminin temsilcisi" bir sanatçı kuşağını oluşturmuştur (Antmen, 1994).

1980'lerde siyasi şiddetin giderek büyümesi ve sanat ortamında kabul görmemeleri nedeniyle yerel ve küresel sanat ortamına dahil olamayan sanatçı kuşağı, René Block'un ifadesiyle "gözüpek, politik eğilimli, eleştirel, estetik anlamda radikal" işleriyle bienal ve sergilerde öne çıkmaya başlamıştır (Heinrich, 2007). Karamustafa bu dönemde "göçebe" veya "dolaşımda olan", bir yerden başka bir yere giderek sanatını gösteren sanatçı olgusunun ortaya çıktığını, sanatçının tanımlanırken olduğundan ziyade nerede çalıştığı üzerinde durulduğunu ifade etmiştir (Karamustafa, 2008, s. 50). Gülsün Karamustafa'da bu sanatçı olgusuna uymaktadır.

1992'de Feshane'de Vasıf Kortun'un küratörlüğünde gerçekleşen 3. İstanbul Uluslararası Bienali'nin başlığı "Kültürel Farklılığın Üretimi"dir. Ali Akay'ın belirttiği gibi bienalin temasında sosyolojik ve siyasi boyutların belirginlik kazandığı görülür. Farklı disiplinlerin bir araya geldiği ve şehir üzerine yoğunlaşan bir diğer örnek ise 1992'de Taksim Sanat Galerisi'nde gerçekleşen ve megalopol olarak sunulan "İstanbul"²⁸ sergisidir (Akay, 1996, s. 11). 1990 itibariyle Akay'ın sosyoloji öğrencilerine ve kamuya açık olarak gerçekleştirdiği BİLAR konuşmaları da benzer bir paralellikle İstanbul'un megalopole dönüşümü üzerine kurulmuştur (Akay, 2017, s. 72). 1991 ve 1993 yılında gerçekleşen *Anı/Bellek sergileri*²⁹ hem küratörlük kavramının gelişmesi hem de sanat ve sosyolojinin kesişmesi açısından öne çıkar.

1995'te Devlet Han'da Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleşen *Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet*³⁰ sergisi, küreselleşme kavramına odaklanması açısından öncü bir sergidir. Akay, bu sergideki konuların sanatçıların sezgileri aracılığıyla görselleştiğini ifade etmiştir (Akay, 1996, s. 12). 1995-1998 yılları arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) tarafından düzenlenen *Genç Etkinlik Sergileri* ise genç sanatçıların yurtdışında ve sanat ortamında tanınırlığının artmasını sağlamıştır.

²⁸ Sergide üretimleri olan sanatçılar Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Haluk Gedik, Murat Sinkil, Lerzan Özel'dir.

²⁹ İlki 1991'de gerçekleşen *Anı/Bellek Sergisi*'ne Halil Akdeniz, İpek Aksüğü-Duben, Hüseyin Alptekin, Michel Morris, Selda Asal, Gülsün Karamustafa katılmış, 1993'te gerçekleşen *Elli Numara Anı/ Bellek Sergisi*'ne ise Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Lerzan Özel, Eliza Proctor, Bülent Şangar ve Emre Zeytinoğlu katılım göstermişlerdir. Bkz. Vasıf Kortun, *Elli Numara- Anı/Bellek 2 (Sergi broşürü)*, 1993.

³⁰ Bu sergide yer alan isimler Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Gülsün Karamustafa, Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Alptekin ve Michel Morris'dir.

2000’li yıllara girildiğinde 1990’larda özel sermaye desteğiyle açılan sanat merkezlerinin kurumsallaşması söz konusu olmuştur. 1996’da Borusan Sanat Galerisi, 2000’de Vasıf Kortun’un kurmuş olduğu ilk güncel sanat müzesi olan Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, 2001’de Kortun tarafından kurulan Osmanlı Bankası Platform Güncel Sanat Merkezi³¹, 1993’te kurulan Aksanat’ın 2002’de güncel sanatı destekleyecek şekilde yapılandırılması sanat merkezlerinin kurumsallaşmasına örnek gösterilebilir (Pelvanoğlu, 2016, s. 70).

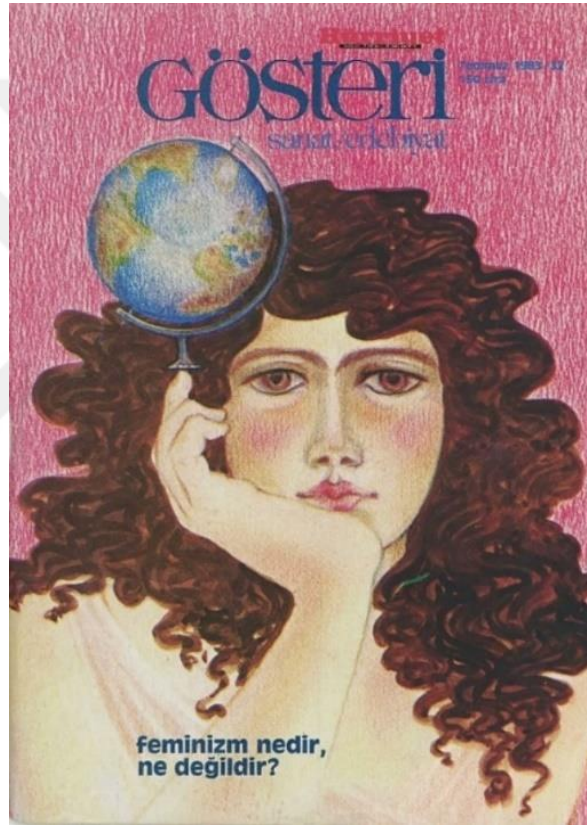
4.2.1 Kültür ve kimlik: öteki kurgusu, yabancı kurgusu, çok kültürlülük/ melezlik

1980’lerde kültür ve kimlik meselesi, üzerinde tartışılan iki olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kent ekseninde alt kültür-üst kültür karşıtlığı belirginleşmiş aynı zamanda iç içe geçmeye başlamıştır. Köyden kente göçenlerin zevkleri 1980’lerde eleştiri konusu haline gelmiştir. Uzun zamandır şehirlerde yaşam biçimlerini geliştiren taşra ve köy kökenli göçmenler artık yeni kimlikleriyle kendi simgelerini talep ederler. Ancak yeniden oluşturulan simgeler, egemen olan kültürden beslenerek kendi istekleri doğrultusunda şekillense de piyasa içinde olumlanarak yaygın hale gelir (Gürbilek, 2014, s. 37). Yaygınlaşan bu simgeler alt kültür-üst kültür ikiliğinin de erimesine neden olur. 1980’lerde arabesk kendini bu piyasa içinden konumlandırarak pop tarih inşa etmiş, bu durum “(...) imgeleri tarihsel yükünden kurtaran, geçmişi bir alıntıdan ibaret kılan” bir dil yaratımına uygun düşmüştür (Gürbilek, 2014, s. 24).

Bu bağlamda alt kültürü, bir üst kültür ögesi olan resme aktaran Gülsün Karamustafa, yeni kentlinin yaşam biçimine odaklanmasının yanında başka bir “öteki”ye; kadın ve çocuklara da çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçının işleri bu açıdan çokyönlü okunabilmektedir. Sanatçının 6. *Yeni Eğilimler* sergisi kapsamında sergilediği *Çifte Hakikat* (1987), toplumsal cinsiyet bağlamında incelenebilecek erken dönem işlerinden biridir. Kadın meselesiyle ilgilenen Tomur Atagök (d.1939), Amerika’da yaşadığı dönemde insan hakları, öğrenci hakları ve kadın hakları üzerine yapılan eylemlerden etkilenmiş, kadın konusuyla ilgilenmiştir (Atagök, 2019, s. 52).

³¹Osmanlı Bankası ve Garanti Bankası’nın desteğiyle kurulan Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, 2007’de sergi programını sonlandırarak tüm verilerini SALT Beyoğlu ve SALT Galata’ya aktarmıştır. 2011’de açılan SALT, Osmanlı Bankası Arşivler ve Araştırma Merkezi ile Garanti Galerisi ve Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi’nin birleşiminden oluşmaktadır.

Atagök'ün işleri, kadın ve topluma yönelik şiddet sorunları yanında feminizm etkisiyle şekillenmiştir. 1983'te *Feminizm Nedir, Ne Değildir?* başlığıyla kadın konusunu ele alan Hürriyet Gösteri'nin 32. sayısında, Karamustafa kapak tasarımını yapmış (Şekil 4.1), Atagök ise "Plastik'te Kadın Sanatçılar" adlı bir yazı yazmıştır. Tomur Atagök ve Gülsün Karamustafa ile Canan Beykal, Jale Erzen, Nur Koçak ve Füsün Onur, Kadın Ansiklopedisi'nde "çağdaşlaşmaya katkı ve çevrelerini değiştirme inanç ve eylemlerinden" ötürü 1980'lerin öncü kadın sanatçıları olarak değerlendirilmişlerdir (Altan, 1984, s. 775). İpek Duben'in *Şerife* (1981-1982) dizisi de kimlik meselesinde kadının öne çıktığı bir başka çalışmadır.



Şekil 4.1 :Hürriyet Gösteri (sayı: 32, Temmuz 1983) için kapak illüstrasyonu, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi

Vasıf Kortun'a göre Sarkis, 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* sergisi (Şekil 4.2) ile bir anlamda "kavramsal sanatla uğraşan sanatçıları kamuya çıkarmış ama daha da önemlisi, güncel sanat ortamını coğrafyanın hafızasına mıhlamıştır" (Kortun & Kosova, 2014, s. 11). Gülsün Karamustafa'nın da aynı dönemlerde enstalasyona yöneldiği görülür. Tomur Atagök'e göre Karamustafa Türkiye'de ilk enstalasyon yapanlardan biridir (Atagök, 2019, s. 53).



Şekil 4.2: Sarkis (Zabunyan), *Çaylak Sokak* sergisi, Maçka Sanat Galerisi, SALT Araştırma, Serhat Kiraz Arşivi.

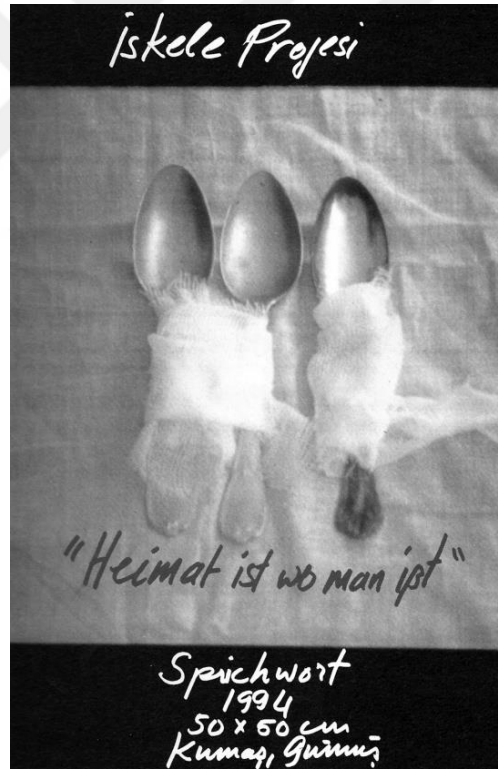
1990’larda Çağdaş sanat dünyasının çehresini değiştiren bazı olaylar meydana gelmiştir: 1989’da Soğuk Savaşın simgesi Berlin Duvarı yıkılmış, 1991’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dağılmış, Çin ekonomik atılımlar yapmıştır. Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle “küreselleşme” süreci başlamıştır. Küreselleşme ile etnik kimlik, yersiz yurtsuzlaşma, merkez-çevre, öteki, melez oluş, toplumsal cinsiyet olguları önem kazanırken ulus-devlet anlayışı tekrar sorgulanmaya başlamıştır. Sanat dünyasında daha önce Batı’nın görmezden geldiği farklı uluslardan çeşitli etnik ve kültürel kökene sahip sanatçıların görünürlüğü artmış, çokkültürlü sergi olgusu yükselişe geçmiştir (Stallabrass, 2021, s. 20-21).

1980’lerde içe kapanmanın, “göçmemenin” vermiş olduğu bir buhran süreci söz konusudur. 1980 askerî darbesi sonrası Hale Tenger’in 1995’te 4. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*³² enstalasyonu, “içeri” ve “dışarı” kavramlarını siyasi düzlemde okunabilir kılmıştır. Dikenli tellerle çevrili bekçi kulübesinin içinde yerellekle bezenmiş bir dışarı imgesi; Alp dağları görülmektedir. Hale Tenger’e göre

³² Enstalasyonun adı Edip Cansever’in *Oteller Kenti* (1985) isimli kitabında yer alan *Sera Otel* şiirindeki bir dizeden gelmektedir.

“İçeridelik veya dışarıdalığın fark etmediği, baskının ve sansürün varlığının içeride veya dışarıda zaten bütün şiddeti ile hissedildiği” bir dönemdir (Tenger, 2008, s. 276). Bekçi kulübesi deniz kenarında olmasına rağmen pencereleri ve duvarı manzaralar ile bezelidir. Bekçi, dışarıdaki dünya yerine kendi “iç dünyasını” tercih etmiştir (Antmen, 2007, s. 71). İçeride kalmanın ve dışarıya çıkamamanın verdiği klostrofobik his, kimlik sorunu olarak karşımıza çıkar. 12 Eylül sonrası zorunlu ya da tercihi yurtdışına çıkışlar, ANAP döneminin dünyaya açılma politikasının gitmeyen ya da gidemeyenlerini eksikli hale getirmiştir.

Gülsün Karamustafa’nın 1991’de sergilediği *Kuryeler*, 1994’te “İskele” sergisinde yer alan *Vatan Doğduğun Yer Değil, Doyduğun Yerdir / Heimat Ist Wo Mann Isst* (Şekil 4.3) adlı enstalasyonu, 1992’de 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen *Mistik Nakliye* adlı ve *Arzu Nesneleri 100 Dolar Limit* (1998’ten 2003’e kadar devam eden performans dizisi) farklı göçler üzerine odaklanan işlerdir³³.

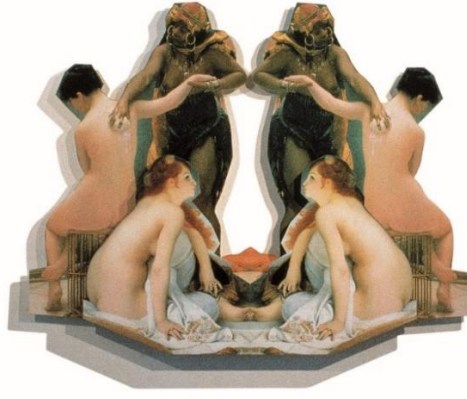


Şekil 4.3: *Vatan Doğduğun Yer Değil Doyduğun Yerdir / Heimat ist Wo Man Isst* afişi, 1994, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

³³Bkz. Tez içinde 5. Bölüm *Çağdaş Türk Sanatında Arabesk Kültür ve Gülsün Karamustafa*.

İsmet Doğan'ın 1992'de yapmaya başladığı *Aynalar* serisi, 1990'larda beliren kültür, kimlik ve beden politikalarının sorunsallaştırıldığı çalışmalardır. Sanatçı özellikle Batılı temsil sistemleri/Batılı imge problemi üzerinde durmuştur (Doğan, s. 183).

1990 sonrası Türkiye'de ele alınan konuların çeşitlendiği bir sanat zemini oluşmaya başlamıştır. Postmodernizmin yaratmış olduğu bu geniş zemin cinsel kimlik tartışmaları ekseninde queer teori ve feminist kuramdan beslenmiştir (Pelvanoğlu, 2016, s. 177). Queer teoriye odaklanan Kutluğ Ataman'ın *Ruhuma Asla* (2001) video çalışması ve Taner Ceylan'ın iki erkeğin birlikteliğini gösteren çalışması *Taner Taner* (2003), önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılda oryantalizm resim alanındaki etkinliğini yitirse de küreselleşme bağlamında araştırma ve tartışma alanı olarak gündeme gelmiş, Batı dışı sanatçılar “yerel ve otantik” çerçeve içerisine değerlendirilmiş, oryantalizmin farklı alanlarda üretimiyle “yeni oryantalizm” kavramı ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2019). Gülsün Karamustafa'nın oryantalizm olgusuyla çerçevesini oluşturduğu *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri* (1999-2000) (Şekil 4.4) kadının seyirlik bir nesne haline gelişini tarihi referanslarla gündeme getirir. 1999'da İfa Galeri'de sergilenen *Fragmanları/ Fragmanlamak* (1999), Karamustafa'nın Batı'nın görmek istediğini Doğu imgesine kadın üzerinden odaklandığı işidir. Bu açıdan sanatçının 1990'lı yıllarda yoğun bir şekilde oryantalizmle ilgili işler ürettiği görülmüştür. Sanatçının *Erkek Ağlamaları* (2001) video çalışmasında, bir dönemin önemli erkek oyuncularını ağlarken kayıt altına alınmış, klişeleşmiş cinsiyet rolleri eleştirilmiştir. Kadın duyarlılığı ve estetiğin belirgin kılan işler üreten Karamustafa'yı “toplumsal bilinçaltı, dil ve düzenin sınır ve yasaklarını ele alan” sanatçılar takip etmiştir (Altındere & Evren, 2007, s. 35). Bu sanatçılardan biri olan CANAN'ın (Şenol) 1998'deki çalışması *Odalique* (Şekil 4.5), 19. yüzyılda özellikle Batılı sanatçıların hayallerinde yer alan Osmanlı haremlerine gönderme yaparak oryantalizm meselesini güncelleyerek tekrar gündeme alır.



Şekil 4.4: Oryantal Fanteziler için Pekiştirme Serileri, 2000, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center’da gerçekleşen Erken Bahar sergisinde, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.



Şekil 4.5: CANAN (Şenol), *Odaliq*, 1998, karışık medya, 220 x 170 x 150 cm, cananxcanan.com.

2000’lerin kültürel yaşamında küresel-yerel, Batı-Doğu gibi ayrımlar kalkarak her şey iç içe geçmiş, merkezler yok olmaya başlamıştır. Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) ve 2003’de İzmir’de bir sanatçı inisiyatifi olarak kurulan K2 Güncel Sanat Merkezi ile İstanbul dışında farklı kurumlar ve üretimler gündeme gelmiştir. Aynı şekilde sanatçıların da farklı bölgelerden sanat ortamına dahil oldukları görülmüştür. Erden Kosova, Diyarbakır çevresinden gelen sanatçıların dışa yönelik işler ürettiğini ifade etmiş, örnek olarak Erkan Özgen ve Şener Özmen’in üretmiş olduğu, Doğu’dan at ve eşekle sanat merkezi olarak kabul edilen Tate Modern’e gitmeye çalışan iki Kürt

gencinin hikâyesini anlatan *Road to Tate Modern* (2003) videosunu örnek göstermiştir (Kortun & Kosova, 2014, s. 114).

Esra Ersen göç ve ilticaya bağlı olarak beliren kimlik meselelerini gündeme getirmiştir. Ersen'in 2003'de gerçekleştirdiği video çalışması *Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler*, Avrupa'ya geçiş için bir ara mekân olarak İstanbul'a gelmiş ancak bir türlü geçişi sağlayamayan bu şehirde yasa dışı biçimde yaşayan Afrika kökenli insanların gündelik yaşamlarına odaklanır (Kortun & Kosova, 2014, s. 103-104). Göçmenlik ve melezlik üzerinden okunabilecek bir diğer video çalışması Nevin Aladağ'ın 2001'deki *Tezcan Ailesi* (Şekil 4.6) adlı çalışmasıdır. Videodaki aile hip-hop eşliğinde geçmişte ve gündelik yaşamlarındaki kimliklerinin yansıması olarak Arapça, Türkçe, Almanca ve İngilizce konuşurlar. Vasıf Kortun'a göre bu videoda "her gün içinde nefes aldıkları kültürle tamamen barışık bir aile portresi ve yargısız bir üçüncü mekân ortaya çıkıyor" (Kortun & Kosova, 2014, s. 108).



Şekil 4.6: Nevin Aladağ, *Tezcan Ailesi*, 2001, video, 6:40 dakika, nevin.aladag.com.

Halil Altındere'nin *Tabularla Dans II* (1997) (Şekil 4.7) ve Nasan Tur'un *Selfportrait* (2000) adlı işleri toplumdaki yeri belirleyen nüfus cüzdanı ve kimlik üzerine bağlantı kurmuşlardır. Altındere'nin vesikalık fotoğrafının nüfus cüzdanı içinde yer değiştirmesi kimlik bunalımına işaret eder. Eleştirel ve politik bir yaklaşımla "resmî" kimliğini terkeden fotoğraf, devletin hegemonyasından kaçışın temsilini sunar. Tur'un Alman vatandaşlığı kimliği, aynı şekilde "resmî" olana karşı bir ifade sunar. Sakallı ve bıyıklı vesikalığıyla sanatçı, Alman tipolojisine karşıtlık oluşturur (Kortun & Kosova, 2014, s. 108).



Şekil 4.7 : Halil Altındere, *Dance with Taboos II*, 1997, 6 parça, her biri 233 x 170 cm, 5.

İstanbul Bienali, 1997, halilaltindere.com.

Farklı yönleriyle ele alınan kimlik meselesi, estetik olgusuyla birlikte düşünülmelidir. Konuların ve malzemenin değişime uğraması, sanatta yeni bir estetik dil oluşturmuştur. Bu açıdan diğer bölüm, kimlik olgusunu ele alan bu bölümün devamı niteliğindedir.

4.2.2. Estetik

Estetik kavramı modern sonrası dönemde yeni bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Popüler kültür ve kitsch ilişkisi estetik tartışmalarda birlikte anılan iki olgu olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Modernizmin yarattığı hüsrana sonucu alternatif bir kültür olarak gündeme gelen popüler kültür, önceleri sol aydınlarca yaratılmış, politik bir arayış çevresinde kavramsallaşmış³⁴, işçi sınıfının devrimci hareketlerini içeren bir kültür olarak anılmıştır (Artun, 2015, s. 35). Popüler kültürün bu anlamı zamanla değişmiş, “aydınların vaktiyle reddettiği ne varsa kültürel çalışmalar onlara sahip çıkmıştır: romantik romanlar, Disneyland, güreş, Dallas...” (Artun, 2015, s. 38).

Ali Artun’a göre kitsch’i ve popüler kültürü modernizmin karşıtı olarak gösteren ve kendi içine alan postmodernist teori, 1990’larda eleştireliliğini yitirmeye başlamış, her

³⁴ Bkz. Birmingham Üniversitesi’nde kurulan Kültürel Çalışmalar Merkezi (1964).

şey kitsch ve pop'a dönüşmüştür (Artun, 2015, s. 41). Popüler kültür eleştiriden ziyade bir tartışma ve inceleme alanı olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Fredric Jameson'a göre "içinde yaşadığımız çağın sıcaklığını ölçmeye yarayan" postmodernizm, gündelik yaşamı kendi içine alır:

"Salt estetik ya da sanatsal olandan daha uçsuz bucaksız görünen kültürel tınısı, kendi doğasına uygun bir biçimde iktisadi olandan uzaklaşır, ama aynı zamanda, daha güncel konumda ekonomiyi ilgilendiren malzemeyi (örneğin, pazarlama ve reklamcılıkta, ancak aynı ölçüde de iş örgütlenmesi alanında) ortaya çıkan gelişmeleri yeni bir başlık altında kataloglamak üzere biriktirir (Jameson, 2008, s. 11-15).

Sanatın yüzünü gündelik yaşama çevirmesi, malzeme ve konunun çeşitlenmesi, önceki bölümde değindiğimiz alt-üst kültür karşıtlığının ortadan kalkmaya başlamasıyla estetik olgusu, bir anlatım aracı olarak belli kanonlardan bağımsız hale gelerek şekillenmeye başlamıştır. 1980'lerin başında alt kültür ve üst kültürün birbiri içinde erimeye başlaması ile sanat ortamında "entelektüalizme karşı sıradan, bayağı ikonografi ön plana çıkmış, popüler ve grafik anlatım yoğunluk kazanmıştır" (Pelvanoğlu, 2016, s. 56). Önemli bir nokta da modernizm sonrası üretimlere Akademi'nin ve sanat piyasasının bakış açısıdır. Esra Yıldız, modernizmde sanatçıya özgü çeşitli işaretlerin görüleceğini ancak postmodernizm ile gelen parodi, pastiş ve "öznenin ölümü" ile bunun ortadan kalktığını, bu biricikliğini yitirme durumunun Akademi'de ve sanat piyasasında kabul görmediğini belirtmiştir (Yıldız, 2019, s. 45). Dolayısıyla postmodernizm, kültürel çalışmaların etkisi ve Doğu-Batı karşıtlığının kalkmasıyla eleştirel anlamından sıyrılarak tartışma ve inceleme alanına dönüşmüştür.

Gülsün Karamustafa'nın işleri, 1980 ortaları itibariyle arabesk kültür etkisiyle "hibrid-melez" bir malzeme olarak nitelendirdiği, "anti-estetik" olarak değerlendirilen kitsch olgusuyla şekillenmiş, popüler kültürle ilişki kurmuştur. Thomas Kulka, kitsch'in kullanılma amacını "sanatın ne olduğuna dair temel varsayımları sorgulamak ve sanatın sınırlarını araştırmak" olduğunu ve bu imgelerin bilinçli olarak "ironinin, parodinin, sanat karşıtı hareketin ya da başka tür sanatsal ideolojinin bir parçası" olarak kullanımda olduğunu ifade etmiştir (Kulka, 2014, s. 20). Sanatçının resimden objeye yöneldiği halılardan (seccade) heykelticiklere, çeşitli tüketim malzemelerini biraraya getirdiği işlerinde "kitsch" olgusu, aktarmak istediğini en iyi şekilde anlatan araçlardan birine dönüşmüştür.

Vahap Avşar'ın (d.1965) 1980'lerin çoğaltılmış imgelerden ve hazır veya buluntu nesnelerden (teneke kutular, benzin bidonları, çay bardakları, gömlekler) (Şekil 4.8) oluşturduğu işleri, sanatçıya göre “dahi ve yaratıcı sanatçı hastalığına antitez” dir (Avşar, 2022). Popüler kültürden beslenen sanatçı, bu imgeleri bir araya getirerek “melez” işler üretmiştir.



Şekil 4. 8 : Vahap Avşar, *Son Damla (Last Drop)*, 1995, GAR, Ankara Garı, SALT Araştırma.

Halil Altındere (d.1971), kimlik olgusu çerçevesinde ürettiği işlerinde popüler kültür ve kültür endüstrisi konularından beslenmiştir. Bunlardan biri, sanatçının ev içini mizahi bir bakış açısıyla anlattığı *My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful* (1998) (Şekil 4.9) adlı işidir. 1990'larda gündeme gelen çokkültürlülük söylemi içerisinde sanatçı kendi kökenine dönerek Kürt kimliği ve Pop Art ve Fluxus akımlarını ile farklı estetik öğeleri biraraya getirmiştir.



Şekil 4. 9: Halil Altındere, *My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful*, 1998, 100x150 cm, “Yerleşmek” (Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi), 2001,halilaltindere.com.

Şener Özmen (d.1971), 2003’te Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi’ndeki “Seni Öldürecek İçin Çok Üzgünüm” sergisinde yer alan *Supermuslim* (2003) (Şekil 4.10) adlı işinde Batı’daki tüketim kültürü ile Doğu kültürünün dinsel ritüelini bir araya getirdiği eleştirel ve hiciv içeren melez imgeler meydana getirmiştir.



Şekil 4. 10: Şener Özmen, *Supermuslim*, 2003, "Seni öldürecek için çok üzgünüm!", Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi ,SALT Araştırma.

Hafriyat³⁵ grubunun sanatçılarından Antonio Cosentino (d.1970) gündelik yaşam dinamiklerini gözlemleyerek onu sanat pratiği haline getirmiştir. Marcus Graf'a göre "Pratiğinin temelinde, yaşadığı ortama dair derin bir merak vardır; sanatsal pratiği, modern hayatı temsil eden sokak manzaraları, apartmanlar, arabalar, kamyonlar, reklamlar, sandalyeler, plastik torbalar ve benzeri objelerden oluşan görsel bir günce olarak okunabilir" (Graf, 2016, s. 8).

2016'da Zilberman Galeri'de gerçekleştirdiği "cigara viski kolileri denizlerde, ferâre sevgilim" sergisinde görülen *Kader* (2002) (Şekil 4.11), *Kaderi Yenlen Adam* (2002), *69VW* (2002), *İstanbul Atlası'ndan* serisi (1996-2016), 1980'li yıllarda patlak veren popüler kültür ürünlerinden, arabesk kültürden, sokaktan beslenen bir "kent gezgini" olan Cosentino'nun, kentin farklı yerlerini aktardığı çalışmalarıdır (Pelvanoğlu, 2016, s. 16).

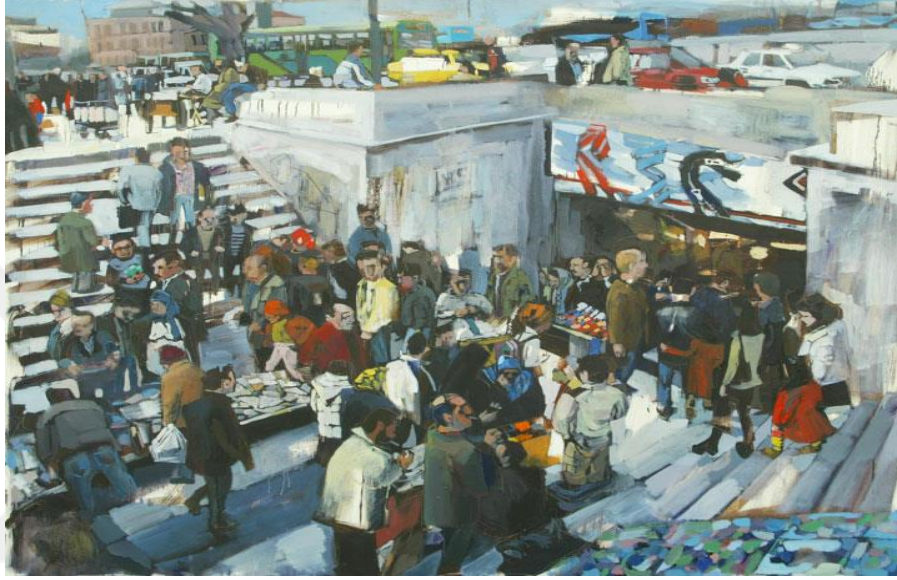


Şekil 4.11: Antonio Cosentino, *Kader*, 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 210x150 cm, Özel Koleksiyon, (cigara viski kolileri denizlerde, ferâre sevgilim sergi kataloğu).

Hafriyat grubunun üyelerinden Hakan Gürsoytrak'ın (d.1963) işlerinde sokaktaki değişimi yansıttığı görülür. Köyden kente göçenlerin şehrin kurallarına uyum

³⁵1996'da sanatçı grubu olarak kurulan ve daha sonra sanatçı inisiyatifine dönüşen Hafriyat, Türkiye'nin "ilk bağımsız sanat girişimi"dir. Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak ile başlayan inisiyatif, sonradan başka sanatçıların eklenmesi veya çıkmasıyla gelişmiştir Bkz. Levent ÇALIKOĞLU, *Hafriyat (Söyleşi)*, Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler.

sağlamaya çalıştıklarını resmeden *Eminönü Marjinal Sektör* (2004) (Şekil 4.12), rengi tektipleşme üzerinden yorumlamıştır. Resimde görülen takım elbiseli insanlar Vasıf Kortun'un da gözlemlediği bir olaya işaret eder: “: kente yeni göçenlerin koyu renkli ceket ve pantolon giydiklerini, yakın zamana kadar belediyenin taşeron firmalarının kiraladığı işçilerin takım elbiseyle çalıştıklarını hatırlıyorum” (Kortun & Kosova, 2014, s. 30).



Şekil 4.12: Hakan Gürsoytrak, *Eminönü Marjinal Sektör*, 2004, 127 x 165 cm, gursoytrak.com.

Bu bölümde Gülsün Karamustafa'nın içinde bulunduğu ortamı anlamak amacıyla 1980'lerden 2000'lere kadarki süreçte dönüşen Türkiye sanat ortamına değinilmiştir. Sanatın diğer alanlarla ilişkisinin gelişmeye başladığı dönemin önemli sanatçıları Hale Tenger, İsmet Doğan, Bülent Şangar gibi isimlerin yanında 70'lerden bu yana kendi yaşamından ve gözlemlerinden etkilerle disiplinlerarası işler ortaya koyan Gülsün Karamustafa da bulunmaktadır. Erden Kosova sanat alanında 1970'lerde sol düşüncenin etkisiyle proleter figürlerin ağır bastığı kültürel ortama, 1980'lerde köyden kente göçenlere, 1990'larda farklı yaşam biçimlerine ve normlara sahip “ötekiler”e uzanan bir geçişlilik görüldüğünü ve bu “geçişliliği” en iyi temsil edenin Gülsün Karamustafa olduğunu ifade etmiştir (Kortun & Kosova, 2014, s. 34). Karamustafa'nın 1970'lerin sonunda başlayan kitsch ve arabesk üzerinde durduğu işleri, sonraki dönemlerde ürettiği “göç”, “kimlik” ve “estetik” konularının temelini

oluşturmuştur. René Block *Güllerim Tahayyüllerim* adlı monografinin önsözünde Karamustafa'nın işlerinin 80'li yılların politik ve kültürel durumunu anlatan geniş kapsamlı bir külliyat oluşturduğunu ifade etmiştir (Heinrich, 2007). Sanatçının Çağdaş Türk sanatı içindeki yerine bakıldığında dönemin değişen konu, malzeme ve tekniğine uyum sağladığı , bu açıdan sonraki kuşaklara öncü olduğu görülmüştür. 1990 sonrası postmodern üslubu ve ifadesi, uluslararası düzeyde de kabul görmüş, geniş kitlelere hitap edebilmiştir.



5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ARABESK VE GÜLSÜN KARAMUSTAFA

5.1 Arabesk Kültürde Göç, Kimlik Siyaseti, Estetik Bağlamında Gülsün Karamustafa

5.1.1 Hayatı

Gülsün Karamustafa, 1946'da Ankara'da doğmuştur. Sanatçı, oldukça entelektüel bir aile ortamında yetişmiştir. Babası gazeteci, yazar, radyocu Hikmet Münir Ebcioğlu³⁶, annesi eğitimci Türkân Ebcioğlu'dur. Annesi Batı ve Türk müziği repertuarına hakim biri olarak radyoda çalışmıştır (Ebcioğlu, 1952, s. 15). Sanatçının annesi ve babasının radyoda çalışması; Ebcioğlu ailesinin bir “radyo ailesi” (Şekil 5.1) olması, hayatında önemli bir yer edinmiştir. Gülsün Ebcioğlu (Karamustafa), evlerindeki üç radyodan özellikle İzmir radyosunu pür dikkat dinleyerek programları takip eder, bu programların ne zaman bittiğini kaydeder ve babasına haber verirdi (Ebcioğlu, 1952, s. 14-15). Yoğun iş ortamından ötürü günlerinin çoğunu radyoda geçiren Ebcioğlu çifti, Gülsün Ebcioğlu'nu radyoya getirirdi (Ebcioğlu, 1952, s. 14). Gülsün Ebcioğlu bu fırsatı değerlendirerek kreşe benzeyen radyoda pek çok ünlü sanatçıyla tanışır (Karamustafa, 2007, s. 2). Küçük yaşlarda Radyo Çocuk Saati üyeleri arasına katılmıştır (Akgün, 1951, s. 24). Sanatçının müzikle olan ilişkisi, çalışmalarındaki çokyönlülüğü yaratan etkenlerden biri olarak karşımıza çıkacaktır.

³⁶ Hikmet Münir Ebcioğlu (1907-1985) aynı zamanda söz yazarı ve bestecidir. Döneminin popüler şarkılarından *Kadehinde Zehir Olsa, Kalbimi Kıra Kıra* gibi Yeşilçam ile özdeşleşen parçaların güftesini yazmıştır. Daha fazla bilgi için <https://divanmakam.com/wiki/hikmet-munir-ebcioглу.3350/> Hikmet Münir Ebcioğlu'nun kardeşi söz yazarı, besteci, şarkıcı, eski kaleci ve “Türkçe sözlü hafif batı müziği” akımının; Türk popunun öncü isimlerinden Fecri Ebcioğlu (1927-1989)'dur. Ersan Erdura'nın seslendirdiği “Sen Benimsin” adlı parçanın sözleri Gülsün Ebcioğlu'na (Karamustafa) aittir. Semiha Yankı'nın Eurovision şarkı yarışmasında seslendirdiği “Seninle Bir Dakika” adlı şarkının beste ve güftesi, sanatçının küçük erkek kardeşi Kemal Ebcioğlu ve babasına aittir.



Şekil 5.1: Hikmet Münir Ecbioğlu, *Biz, Bir Radyo Ailesiyiz*, Mikrofona Mektup, Radyo Haftası, 4 Ekim 1952, s. 14.

TED Ankara Koleji'nde henüz lise öğrencisiyken *Uyuyan Çocuk* adlı suluboya resmiyle Devlet Resim Heykel Sergisi'ne kabul edilmiştir (Şengel, 2015, s. 67). İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde resim eğitimi aldığı 1963-1969 yılları, Türkiye'de toplumsal-siyasal devinime sanatta yeni arayışların eşlik ettiği yoğun bir değişim dönemidir.

1966'da Özer Kabaş'ın (1938-1998) desteğiyle Robert Koleji Social Hall'da gerçekleşen Komet; asıl adıyla Gürkan Coşkun (1944-2022), Figen Aydıntaşbaş (d.1946), Mustafa Şener (d.1945) ve Gülsün Karamustafa'dan oluşan grup sergisi, ertesi yıl daha kalabalık bir grupla tekrar etmiştir (Karamustafa, 1993). 1967'de Beyoğlu Şehir Galerisi'nde gerçekleşen *On Bir Genç Sanatçı*³⁷ 'ya, "atak, kuraldışı" olarak nitelendirdiği resimleriyle katılmıştır (Karamustafa, 1993). Mezuniyet sonrası gittiği Avrupa seyahatinde gördüğü Ortaçağ sanatına özgü "fonksiyona dayalı" anlatı biçimi, sanatçının çalışmalarındaki temellerden birini oluşturmuştur. Sanat ile zanaat ayrımının olmadığı Ortaçağ'da, heykel, vitray ve mozaik gibi çalışmalar daha çok

³⁷ Sergide yer alan sanatçılar; Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Komet, Alaattin Akyüz, Figen Aydıntaşbaş, Şener Akmen, Metin Talayman, Abraham Torosyan, Nuray Ataş ve Gülsün Karamustafa'dır.

kutsal kitaptaki hikâyeleri halka anlatmak amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır. Karamustafa'nın sanatında da benzer bir şekilde gündelik yaşamdaki siyasal ve kültürel dönüşümlerin aktarılması söz konusudur.

Gülsün Karamustafa'nın dayısı Mihri Belli³⁸, 1968 gençlik ve işçi hareketinin devrimci nitelik kazanmasında önemli rol oynamıştır. Mihri Belli'nin eşi Sevim Belli, sosyalist hareket içinde özellikle kadın hakları üzerine mücadele vermiştir. Ailesinde öne çıkan politik figürler, sanatçının siyasal kimliğinin şekillenmesinde rol oynamıştır. 1968 öğrenci ve işçi hareketinin etkisiyle bir ay sürecek "akademi işgaline" etkin olarak katılan Karamustafa, devrimci mücadele içerisinde Sadık Karamustafa ile tanışmıştır (Kosova, 2020, s. 221). Öğrenci hareketleri ile başlayan siyasal eylemler içerisinde yerini alırken, kadın hakları savunucusu ve dönemin üretken yazar ve gazetecilerinden Suat Derviş'in (1903-1972) kurduğu DKD'ye (Türkiye Devrimci Kadınlar Derneği)³⁹ üye olmuştur. İKD'ye⁴⁰ (İlerici Kadınlar Derneği) dergi ve broşürlere yaptığı katkılarla destek vermiştir (Kosova, 2020, s. 224).

Sadık Karamustafa, toplumsal ve siyasal dinamiklerin değiştiği 1960'ların ortalarında kurulan TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) Tiyatro⁴¹ bölümünde yer alır. TÖS Tiyatrosu, DİHT'nin (Devrim İçin Hareket Tiyatrosu) çekirdeğini oluşturmuştur. 1968'den-1971'e dek varlığını sürdüren topluluk, gecekondulaşma, emperyalizm, işçi hakları, sınıfsal farklılıkları temel alan oyunlar hazırlayıp sahnelemiştir. *Köprü*,

³⁸ Türkiye sosyalist hareketinin önde gelen isimlerinden Mihri Belli (1915-2011), iktisat okumaya gittiği Amerika'da Marksist düşünce ve eylemle tanışmıştır. 1942'de Türkiye Komünist Partisi'nin merkez komite üyeliğine getirilmiştir. "Türk Solu" ve "Aydınlık Sosyalist Dergi"nin yayınlanmasını sağlamıştır. Mihri Belli'nin yazılarıyla 1960'lı yıllarda yeniden sol kamuoyunun gündemine getirilen MDD (Milli Demokratik Devrim) tezi, ilk dönemde başta Belli olmak üzere eski TKP geleneğinin entelektüel önderliği doğrultusunda biçimlenecek, 1969 yılı itibarıyla FKF / Dev-Genç'in önde gelen isimlerinden gelen yeni teorik katkılarla tartışmaya açılacaktır.

1925'te İstanbul'da doğan Sevim Belli, Türkiye'deki sosyalist hareketin öncü isimlerindendir. Sosyalist hareket içinde özellikle kadın hakları üzerine mücadele vermiştir. Sol hareketleri önlemek adına - Türkiye Komünist Partisi'nin etkinlikleri başta olmak üzere - çeşitli yargılama, tutuklama ve hapis cezaları sürecinin başını çeken 1951 Tevkifatı'nda tutuklanan kişilerdendir. Mihri Belli ile bu mücadele içinde hapisanede tanışmışlardır. Daha fazla bilgi için bkz. Sevim Belli, *Boşuna Mı Çiğnedik?*, Belge Yayınları, 1994.

³⁹ Türkiye'de sosyalist kadınların kurduğu ilk dernek olan Devrimci Kadınlar Birliği, 1969'da faaliyete geçip 12 Mart (1971) darbesiyle kapatılmıştır. Bu derneğin genel başkanı, Türkiye sosyalist hareketinde önemli yere sahip gazeteci ve yazar Suat Derviş'tir.

⁴⁰ Birleşmiş Milletler'in "kadınlar yılı" olarak ilan ettiği 1975'te kurulan İlerici Kadınlar Derneği, kadınların sorunlarına dikkat çekerek toplumsal alanda farkındalık kazandıran önemli bir dernek olmuştur. 12 Eylül 1980 darbesinde kapanmıştır.

⁴¹ TÖS tiyatrosu, Sermet Çağan ve Seçkin Selvi'nin girişimiyle 1966'da kurulmuştur. Bkz. Burak Üzümkesci, *Köksüz Bir Estetiğe Karşı: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu*, E-skop, Erişim tarihi:03.05.2006

Grev, Gecekondu, Amerika isimli oyunlar, halka ulaşılabilecek her yerde; “mitingde, sokakta, sendika salonlarında, kapalı salonlarda, hanlarda, grevlerde, işgallerde, amele pazarında, köylerde, kahvelerde” oynanmıştır (Üzümkesici, 2016). Sadık Karamustafa bu etkinliklerde oyuncu olarak yer almış, afişlerini tasarlamıştır.

TRT İstanbul Radyosu’nda diskotek memuru olarak görevine başlamış, sonrasında prodüksiyon – spikerlik kursunu kazanmıştır (Kosova, 2020, s. 221). 1969’da okulu bitirdikten sonra spikerlik eğitimi için Londra BBC Türkçe Servisi’nden altı aylık burs almıştır (Kosova, 2020, s. 221). Gülsün ve Sadık Karamustafa çifti, Londra’ya gitmeden önce evlenmiştir (Kosova, 2020, s. 221). Londra’ya gittiklerinde 1968 hareketinin etkileri devam etmektedir. Bu etki ve değişim sadece siyasi alanda değil, müzikten giyim-kuşama kadar uzanmaktadır. Karamustafa çifti, burada da feminist yürüyüşler için panolar hazırlamıştır (Kosova, 2020, s. 221).

Gülsün Karamustafa eşiyle birlikte kolektif bilinçle işler üretmişlerdir. 1970’lerde Eşref Efendi Sokak’ta serigrafi atölyesi kuran Karamustafa çifti, burada DIHT için afişler basmıştır (Karamustafa S. , 2020). Gülsün Karamustafa *İşçi Köylü* gazetesine katkı sağlarken, eşi Sadık Karamustafa *Maden-İş* gazetesi için çizimler yapmıştır (Karamustafa S. , 2020).

Sanatçının yaşamı, babası ve dayısının hapishane deneyimlerinin etkisinde geçmiştir (Kortun, 2019, s. 7). Babası Hikmet Münir Ebcioğlu sanatçı daha 14 yaşındayken, 27 Mayıs 1960 darbesinde dönemin başbakanının sözlerini iyi şekilde aktardığı için Yassıada’ya gönderilmiş, mahkemeler başlayana kadar altı ay tutuklu kalmıştır. Daha sonra görevi gereği iyi bir şekilde aktardığına karar verilerek serbest bırakılmıştır (Karamustafa , 2001). Dayısı Mihri Belli ise siyasi hareketlerinden ötürü defalarca tutuklanmış, hapis yatmış ve sürgün hayatı yaşamıştır. Sanatçı da siyasi dinamiklerin ivme kazandığı böyle bir ortamda “değişimin” taraflarından biri ve gözlemcisi olmuştur. 12 Mart 1971 askerî cuntasında -siyasal nedenlerle aranan kişilere yardım ettikleri gerekçesiyle- eşiyle tutuklanmışlardır. Sanatçı İzmit Kadın Hapishanesi’nde (Şekil 5.2) altı ay, Sadık Karamustafa ise Maltepe Askerî Cezaevi’nde iki buçuk yıl hapis yatmıştır.



Şekil 5.2: Gülsün Karamustafa İzmit Kadın Hapishanesi'nde (sağdan ikinci), 1971, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

1975'te Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda⁴² asistan olarak görev almıştır. 1981'de tezini vererek öğretim görevlisi olan Karamustafa, kurumda “huzur bulamadığını”, bu yüzden de okuldan ayrıldığını belirtmiştir (Kosova, 2020, s. 222). Karamustafa, ayrıca akademiyle/hocalıkla sanatsal faaliyetlerin bir arada yürütülemeyeceğini ifade etmiştir (Karamustafa , 2018). Okuldan ayrıldıktan sonra sanatsal çalışmalarına yönelmek ve bağımsız bir alan yaratma arzusuyla kendi atölyesini kurmuştur.

1978'de Taksim Sanat Galerisi'nde profesyonel anlamdaki ilk kişisel sergisini açmıştır. Deniz Şengel bu sergide yer alan çalışmaları şöyle değerlendirir: Bu işler “pentürden çok sanatçının bir “gözlemci” olarak “kültürel üst üstelikler, yan yanalıklar ve değişmeler”e işaret ettiği ve illüstratif bir yaklaşım barındıran işlerdir” (Şengel, 2015, s. 72).

Farklı disiplinlerden beslenen sanatçı, grafikerlik ve radyo spikerliğinin yanında sinema alanında da çalışmıştır. Atıf Yılmaz'ın yönettiği, senaryosu Latife Tekin'e ait *Bir Yudum Sevgi* (1984) Karamustafa'nın sinema alanındaki ilk deneyimidir. Aynı yıl

⁴² 1 Kasım 1955'te Bakanlar Kurulu kararıyla Bauhaus ekolünü örnek alarak kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 1957'de Prof. Dr. Adolf Schneck danışmanlığında eğitim vermeye başlamıştır. Bu kurum, Seramik, Dekoratif Resim, Tekstil Sanatları, Grafik Sanatlar, Mobilya ve İç Mimarlık bölümlerinden oluşmaktaydı. 20 Temmuz 1982 tarihinde yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne dönüşmüştür.

Pınar Kür'ün eserinden uyarlama olan *Asılacak Kadın* (1986)⁴³ (Şekil 5.3) ve *Kupa Kızı* (1986) filmleriyle, 1987'de Füzûzan'ın aynı adlı eserinden *Gecenin Öteki Yüzü* (1987) TV dizisinde sanat yönetmenliği yapmıştır. 1990'da yine Füzûzan'la ortaklaşa yönetmenliğini yaptıkları, senaryosu Füzûzan'a ait *Benim Sinemalarım* filminden Tahran Özel Jüri Ödülü'nü kazanmışlardır. Sinema – edebiyat ilişkisi bakımından dikkat çeken bu filmler, sanatçının disiplinlerarası bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir.



Şekil 5.3: Gülsün Karamustafa'nın *Asılacak Kadın* filmi için hazırladığı kostüm taslakları, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Karamustafa, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen ve Türkiye'deki ilk küratöryal sergi olma özelliğini taşıyan *Anı/Bellek I*'de (1991) yer almıştır. Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleşen sergiye *Kuryeler* enstalasyonu ile katılmıştır. Bu sergi, uluslararası tanınırlık açısından önemlidir. Uluslararası ilk kişisel sergisi, Montreal Galerie La Centrale'de gerçekleşen *Courrier* (1994) adlı sergidir. Türkiye'deki geniş kapsamlı ilk sergisi SALT Galata ve SALT Ulus'ta gerçekleşen *Vadedilmiş Bir Sergi*'dir. Sanatçının 2016'da Hamburger Bahnhof Çağdaş Sanat Müzesi'nde gerçekleşen *Chronographia* adlı kişisel sergisi ise sanatçının yurtdışında

⁴³ Pınar Kür'ün (1943-) 1979'da Turgut Özal döneminde çıkartılan Mızır Neşriyatın Önlenmesi Yasası kapsamında müstehcen bulunan *Asılacak Kadın* ve *Bitmeyen Aşk* kitapları yasaklandı. Yönetmenliğini Başar Sabuncu'nun yaptığı Pınar Kür'ün eserinden uyarlanan *Asılacak Kadın* (1986) filmi, kitabın yasaklanmasının uzantısı olarak kısa süre sansüre uğramıştır.

düzenlenen en geniş kapsamlı sergi olma özelliğini taşımaktadır. *Cronographia*⁴⁴, sanatçının uzun yıllar sanatsal deneyimlerinin yansıması olarak sanat pratikleri hakkında bilgi vermektedir.

Akademik kariyerini bıraktıktan uzun bir süre sonra 1997’de Münih Güzel Sanatlar Akademisi’ne misafir profesör olarak davet edilmiştir. Aynı şekilde çeşitli davetler yoluyla 1997-1998 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi’nde, 2000’de Hannover Uluslararası Kadın Üniversitesi’nde, 2008-2009 yılları arasında Salzburg Yaz Akademisi’nde ve 2010’da Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretim görevlisi vazifesini yürütmüştür. Ayrıca Kopenhag Royal Academy, Cenevre Haute Ecole des Arts Appliques, Aquila Accademia delle Bella Arti’de workshop’lar gerçekleştirmiştir (Karamustafa, 2007, s. 12). Sanatçı başta İstanbul Bienalleri (1987, 1992, 1995) olmak üzere, 3. Gwangju Bienali (2000), 8. Havana Bienali (2003) ve “Utopia Station” grubuyla Venedik bienalinin bir bölümüne ve 2004’te 3. Ceninje Bienali ve 1. Sevilla Bienali’ne katılmıştır.

Sanatçı 1975 ve 1976 yıllarında düzenlenmiş DYO Resim Yarışmalarından mansiyon ödülü almıştır. 1985’te “Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi”nde ödül almıştır. 1987’de gerçekleşen “VI. Yeni Eğilimler Sergisi”nde sergilediği *Çifte Hakikat* enstalasyonu ile başarı ödülü almıştır. 2001’de Tirana’da Uluslararası Onufri ödülü sergisinde jüri özel ödülünü almıştır. 2015’te bulundukları toplumu üretimleriyle olumlu anlamda etkileyen sanatçılara verilen Prince Claus Ödülü’nün⁴⁵ sahibi olmuştur. ARTIST 2016/ 26. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı kapsamında Onur Sanatçısı Ödülü verilmiştir. 2021’de Roswitha Haftmann Vakfı⁴⁶ tarafından verilen sanat ödülünü almıştır.

⁴⁴ *Cronographia/Kronografya*, sanatçının 1994’te Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi’nde gerçekleşen *Kronografya* çalışmasının adını taşımaktadır. Sanatçının 2013-2014 yıllarında SALT Galata ve SALT Ulus’ta gerçekleştirdiği Vadedilmiş Bir Sergi, bu serginin ortaya çıkmasında öncü olmuştur.

⁴⁵ 1997’den beri Hollanda’da verilen Prince Claus Awards, dünya çapında kültürel faaliyetleriyle toplulukları etkileyen sanatçı, aydın veya kuruluşlara verilmektedir.

⁴⁶ Ünlü galeri sahibi İsviçreli Roswitha Haftmann’ın (1924–1998) anısına 2001’den bu yana verilen prestijli ödül, üst düzey sanatsal üretim gerçekleştirmiş sanatçılara verilmiştir. Vakıf, Avrupa’da görsel sanat alanında en büyük para desteğini vermektedir.

5.1.2 Sanatı

Çok yönlü alanlarda varlık göstermiş ve üretim yapmış bir ailede dünyaya gelen Gülsün Karamustafa'nın resimle ilişkisi çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Ailesi, çocukluktan itibaren resme olan ilgisini desteklemiştir. Ankara Koleji'nde hocaları Eşref Üren, Turgut Zaim ve Selva Tamkan tarafından da resim yeteneği takdir görmüştür. 1962'de lisenin son senesinde Ankara Koleji Kızlar Salonu'nda büyük boyutlu resimleri ile sergi açmıştır.

1963'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanan Karamustafa, burada ilk iki yıl “galeri” denilen temel sanat eğitiminin verildiği uygulamada eğitim görmüştür. Sanatçı galeri uygulaması ile ilgili olan düşüncelerini;

“(…) heykelden çizimle karşılaştığım anda inanılmayacak derecede bocaladığımı söyleyebilirim. Oradaki değerlerin, bir heykeli çizerken bana anlatılan değerlerin benim kafamda anlaşılabilmesi için çok büyük bir zaman geçmesi gerekti, çünkü her şey çok yüceltilerek anlatılıyordu. Işık, planlar, renkler... Ve ben çöktüm o zaman” cümleleriyle açıklamıştır (Antmen, 2005, s. 298).

İlk sene anatomi, sanat tarihi, perspektif ve estetik dersleri yanında üslup-kostüm tarihi, mimarlık dersleri de verilmiştir. Galeri uygulamasındaki hocalardan Özdemir Altan, Avrupa'da gördüğü Giotto di Bondone (ö.1337), Piero della Francesca (ö.1492) gibi ressamlar hakkındaki düşüncelerini öğrencilerine aktarmıştır. Gülsün Karamustafa İtalyan sanatı kaynaklı bir resim anlayışından etkilenmiştir. Bu resimler birer “fonksiyon resmi” olarak hikâyelere odaklanır. 1969'da kendini geliştirmek, görmek ve öğrenmek amacıyla tek başına Avrupa'ya, maceralı bir yolculuğa çıkmıştır (Karamustafa, 2007, s. 12). Avrupa gezisi sırasında Ortaçağ ve Rönesans dönemi resimlerini “hikâye anlatma” ihtiyacı üzerine temellendiren sanatçı, fonksiyon resmini ve sanatındaki yerini şöyle anlatır:

“(…) İsa'nın hayatı bir fonksiyonu cevaplayan resimdi, dolayısıyla o hikâyeye insanların ihtiyacı vardı. Dolayısıyla bu hikâyeye anlatma ve insanların hikâyeye olan ihtiyacını bana aslında İtalyan primitifleri öğretti. (...) Bu büyük bir aşkı benim için ve büyük bir ihtimalle ondan sonraki anlatma isteğimi ben ilk defa Özdemir'in bize anlattığı o primitif resimden aldım” (Antmen, 2005, s. 300).

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini seçen Karamustafa, Eyüboğlu'nun “elinin altındaki malzemeyi babanın malı gibi kullan” sözünü unutmayarak işlerini temellendiren bir

önerme olarak kullanmıştır (Antmen, 2005, s. 301). Karamustafa, figüratif ve biçim odaklı sanat anlayışında hocasından farklı bir yol izlemiştir. Alt ve üst kültür etkileşimlerinden yararlanan sanatçı, yerel öğeleri güncel konuları -örneğin arabeski- aktarmak amacıyla kullanmıştır. Daha çok yerel motifleri biçimsel düzeyde sanatının temeline oturtan Eyüboğlu'nun öğrencilerinde “elindeki malı kullan” mantığı yöresel motifler üzerinden şekillenmiştir.

Sanatçının çalışmalarındaki renk kullanımı biçimsel değil, kavramsal bir çerçeveye oturmaktadır. Öte yandan Akademi'deki renk meselesi sanatçının istekleriyle örtüşmemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, boyaları öğrencilerin toz boya ile karıştırarak elde etmelerini istemiştir. Sanatçının tercihiyse suluboya ve tüplerden çıkan canlı renkli boyalardır (Karamustafa, 2021). Sanatçının renk anlayışında Batı sanat akımlarının etkisi de görülmektedir. Vasıf Kortun, Karamustafa'nın renk anlayışını şöyle açıklamaktadır: “Pop Art'ın etkisi, küçültülmüş yaklaşımında ve doğrudan boya tüpünden geliyormuş gibi görünen renk seçiminde oldukça göze çarpıyordu. Rengin, kamuflajı yerine, kalıcı yoksulluğun muhteşem bir göstergesi olarak kullanıldığını anlamaya başlıyordu” (Kortun, 2019, s. 10).

Öğrencilik döneminde figüratif ve biçime odaklı soyut sanat önemli tartışma konularındandı. Gülsün Karamustafa'nın malzemeyi anlatı aracı olarak düşünmesi, resimlerinin farklı alanlarda görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Akademi'nin resmî üslubu haline gelen Batı resmi kaynaklı “modern” üslubu benimsememiştir. Eğitim aldığı süreçte üretimlerinin nasıl değerlendirildiğini şöyle aktarmıştır:

“(…) kendimi içinde bulduğum yıllarda kurumda uygulanan katı kuralcı modernizm (...) ve modernizmin yasakları... Figür en büyük düşman, betimleme illüstratif olmaya götüren en büyük tuzak; ki o dönemde illüstratif olmak bir ressam için ölümcüldür. (...) Öte yandan politik olma hali, bu da salt sanatın düşmanıydı” (Karamustafa, 2001, s. 38).

1966'dan bu yana karma sergilere katılan sanatçının anlatım tekniğini belirleyen temel olgu, resmini geniş kitlelere aktarmaktır. Sanatını geniş bir alana yaymak için kitap kapağı, dergiler, kartpostal, afiş, büyük duvar resimleri gibi çok farklı alanlarda işler üretmiştir. Akademik resmin ve anlayışın tabularına karşı gelerek çeşitli disiplin ve malzemeden beslenmiş, olguları farklı yönleriyle ele alarak kendine özgün bir üslup oluşturmuştur.

1960'ların sonlarına doğru biçimsel soyut resmin yanında 1968 Mayıs olaylarının etkisiyle toplumsal gerçekçilik ve figüratif resim de yeniden öne çıkmıştır. Bu süreçte figüratif resim siyasallaşma sürecinin bir parçası haline gelmiştir. Karamustafa'nın figüratif sanat anlayışı, dönemin siyasal dönüşümleri içerisinde düşünüldüğünde hem kişisel hem toplumsal belge niteliği taşır. Selen Sarıoğlu, sanatçının resimlediği figürlerde gerçekliğin olmamasına rağmen anlattığı konunun toplumda gerçeklik boyutunun bulunduğuna ve bu durumun bir ironi oluşturduğuna işaret etmektedir (Sarıoğlu, 2007, s. 8).

1960'ların sonu aynı zamanda uzun vadede politik eylemlerin yükselişe geçeceği bir sürecin başlangıcını oluşturmuştur. Gülsün Karamustafa içinde bulunduğu o zamanki durumu şöyle açıklamaktadır: “Devrime hizmet ediyoruz (...) Yani, devrimi yorumlamak devrimle ilişkili daha farklı sosyal bir alana girip orada bir çalışma yapmak gibi bir fikir yok kafamızda. O olmadığı için her şey aksiyon halinde kalıyor” (Antmen, 2005, s. 304). Sanatçı, politik eylemler yanında kadın hareketlerinin de yükselişe geçtiği bu dönemde Amerika'da kitlesellik kazanan feminist hareketlerini desteklemiştir. Londra'da kaldığı sürede feminizm, ırkçılık gibi konuların tartışıldığı bir ortamı deneyimleyen sanatçı, 6 Mart 1971'de Londra'da gerçekleşen ilk büyük kadın özgürlük hareketi yürüyüşüne katılmıştır (Karamustafa, 2022). Sadece aksiyon düzeyinde kaldığını belirttiği bu dönem, Türkiye'de sanatta yeni eğilimlerin olduğu döneme denk gelmektedir. Sanat tarihçisi Prof. Dr. Semra Germaner'in “68 Kuşağı” arasında andığı Komet (Gürkan Coşkun), Alaettin Aksoy ve Mehmet Güleriyüz farklı oluşumların etkisiyle yeni bir sanat dili oluşturmuştur.

Bu dönemde “sanatın ne olduğu” üzerine derin tartışmalar yaşanmıştır. Akademik kadroda klâsik üslubu devam ettiren Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer ile genç ve yenilikçi sanatçılar Özdemir Altan, Adnan Çoker, Altan Gürman bulunmaktadır. Bu açıdan Karamustafa'nın akademideki son yılları “çağdaş olanla geçmişe ait olanı içinde barındıran” bir ortam içindedir (Şengel, 2015, s. 67). 1968 Mayıs Olayları ile başlayan ve her alanda yaşanan siyasi değişimin yansımalarıyla sanat ortamı da resmi olmayanla yüzleşmiştir.

1969'da mezun olan sanatçı, 1970'lerin başında kendi ifadesiyle bir “vakanüvis” gibi tarihe not düşmek amacıyla yaptığı resimlerinde “çağının tanığı” olmaya çalışmıştır. Vakanüvisler, Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana iktidarın düşüncesini savunan resmî bir tarih yazımı gerçekleştirmişlerdir. Oysa Gülsün Karamustafa resmî olanın

dışındakiyle ilgilenerek oradaki gerçekliğin peşine düşmüştür. Bu açıdan bir “anti-vakanüvistir” (Karamustafa, 2022). Nermin Saybaşıllı sanatçıyı Osmanlı dönemi vakanüvislerinden ayıran temel bir noktaya değinir: “Sanatçı zamanın (tarihi) hadiselerini kayıtlı vazifeli bulunan resmi devlet tarihçisi gibi çalışmaz. Modern gündelik hayatta es geçilen ya da görmezden gelinenin hakiki tarih olduğunu bilir” (Saybaşıllı, 2022).

Buradaki vakanüvis, ötekinin dilini anlamaya çalışan, tarihteki değişimleri gündelik yaşam üzerinden takip eden ve bunu hikâyesel bir anlatımla aktarandır. Karamustafa’nın figür ağırlıklı resimlerini vakanüvis bakışının bir ürünü olarak ele almak gerekir. Bu resimler, tarihi anlatan ve kaydeden bir araçtır, “painting” değil, “picture” dır. “Painting” ile “picture” arasındaki ayrımı şöyle açıklamaktadır: “O anlatım, ressamın bir fonksiyon üstlenerek geri çekildiği ve mecburen insanların o hikâyeyi paylaştığı resimdir. Dolayısıyla benim o dönem resmim, tekstil kolajlarıma gelene kadar tümüyle bu bağlamda, bu anlamda ‘picture’dır” (Antmen, 2005, s. 307).

Sanatçının 1970’lerin başından 1980’lere kadar olan resimleri siyasal ve kültürel dinamiklerin değişiminin figürlere yansımaları şeklindedir. Siyasi değişimlerin yansımaları başta yaşamı olmak üzere baskı altında olan ve direnen diğer kişilerin portrelerinde kendini göstermiştir. Ailesindeki kişilerin, sanatçının ve eşinin deneyimlediği kişisel hapishane süreci, *Hapishane Resimleri* (1972) (Şekil 5.4) serisiyle 12 Mart 1971 cuntasının etkilerini gözleyebileceğimiz toplumsal anlatıya dönüşmüştür. Kadın hapishanesindeki genç-yaşlı kadın ve çocuk gözlemlerini içeren renkli resimleri, mağdurun durumunu belgeleyen bir işlev görür.



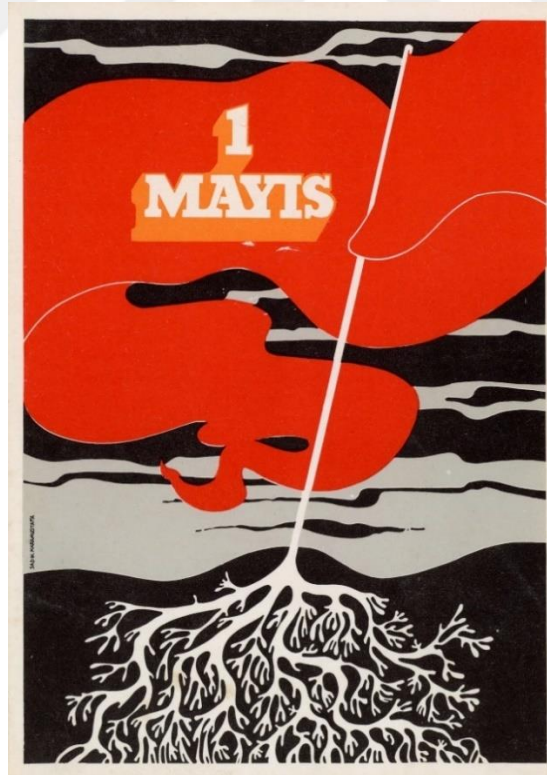
Şekil 5.4: *Hapishane Resimleri Serisi*, 1972, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Hapishane resimleriyle paralel bir anlatıma sahip, eserleri dolayısıyla yargılanan ve hapis yatan Nâzım Hikmet, Sevgi Soysal ve Sabahattin Ali portreleri, Karamustafa'nın devrimci mücadelesinin bir parçası olarak görselleşmiştir. Çalışmaların temelinde sanatsal kaygılar yerine “neye yarar?” düşüncesi yatmaktadır (Kosova, 2020, s. 221). Aksiyon içerisinde bir durumu aktarma ihtiyacından doğan bu portreler, portredeki kişilerin “yaşamının, sanatının ve savaşımının bir birleşimini” vermektedir (Karamustafa, 1978). Sadık Karamustafa ile siyasi yürüyüşlere katılmış ve 1 Mayıs için afişler üretmiştir (Şekil 5.5, Şekil 5.6). DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ve BANK-SEN (Türkiye Devrimci Banka ve Sigorta İşçileri Sendikası) ile çalışan Karamustafa, burada Tan Oral ve Orhan Taylan'la çalışmıştır (Kosova, 2020, s. 222). 12 Eylül 1980 darbesi ardından Sadık Karamustafa'nın Barış Davası⁴⁷ listesine alınması, sanatçının çalışmalarında politik ortamdan değişimlerin olduğu ortama odaklanmasını sağlamıştır (Kosova, 2020, s. 223). 1978'de gerçekleşen ilk kişisel sergisindeki çalışmalar, iç göçün yarattığı kültürel değişime odaklanmıştır.

⁴⁷ Barış Davası olarak da bilinen Barış Derneği Davası, 12 Eylül darbesinin ardından gelen önemli davalardan biridir. Bu dönemde pek çok derneğin faaliyeti durdurulmuştu ancak Mahmut Dikerdem'in başkanlığını yaptığı Barış Derneği öne çıkmaktadır. Derneğin bültenindeki yazıya dayandırılan suçlama sonucunda dernek kurucuları ve yöneticileri başta olmak üzere geniş kapsamlı bir soruşturma süreci başlamıştır. 17 Mayıs 1982'de başlayan Barış Derneği Davası içinde Genco Erkal, Tarık Akan, Atıl Behramoğlu, Ali Taygun, Orhan Taylan gibi isimler de bulunmaktaydı. Dava 1991 yılına kadar devam etmiştir.



Şekil 5.5: 1977, 1 Mayıs, 1977, 86x66 cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.



Şekil 5.6: Tasarımı Sadık Karamustafa'ya ait GSD (Görsel Sanatçılar Derneği)

1 Mayıs 1977 sergisi için tasarlanan DISK 10.yıl kartları,

SALT Araştırma, Dilek Demirci Arşivi.

Antmen'e göre bu resimler "kent'in yeni manzaraları, bir anlamda 1970'li yıllar Türkiye'sinin 'genre' resimleridir" (Antmen, 2005, s. 170). Gülsün Karamustafa ilk çalışmalarından bu yana Türkiye'deki ve dünyadaki toplumsal ve kültürel geçişleri yansıtarak bu yönde bir izlek oluşturmuştur. Kortun, sanatçının geçişlerini şöyle ifade etmektedir:

"Yetmişli yıllarda dikkatini idealleştirilmiş proleter figürler üzerine yoğunlaştıran kültürel ortamın seksenli yıllarla birlikte yavaş yavaş kente göçen nüfusla, doksanlarda da farklı biçimlerde normlar ya da marjda yaşayan kesimlere yöneldiği görülüyor. Bu geçişi en iyi biçimde örnekleyen sanatçı belki de Gülsün Karamustafa" (Kosova & Kortun, 2014, s. 34).

1980'lerin başı itibariyle Çağdaş Türk sanatındaki değişim, Karamustafa'nın malzeme kullanımındaki çeşitliliğe de yansımıştır. Tuval, bir ifade aracı olarak yetersiz kalmıştır (İhtiyar, 2012, s. 34). Farklı malzemelerin bir arada kullanımı sanatçının yaşadıklarını daha iyi ifade etmesini sağlamıştır. Malzeme çeşitliliği, müzik, sinema, tiyatro, edebiyat ve grafik tasarım gibi farklı disiplinlerle bir araya gelmiştir.

Karamustafa, enstalasyon çalışmaları ile figüratif olanın dışına çıkmış, sanatının temelini oluşturan kültürel değişimleri toplum ekseninde incelemiştir. Sanatçının çalışmalarında kişisel anılar, gündelik yaşamımızda önemsemediğimiz sıradan nesnelerde kendini göstermiştir (Acil, 2019, s. 130). Sinema deneyiminden gelen video filmlerinin yanında fotoğraf ve performans sanatından da beslenmiştir. Bu medyumları bir arada kullandığı ilk işlerinden bu yana ele aldığı konular; yerel kontekste arabeskle ilişkili göç olgusu, kimlik, melez kültür/imağ, tüketim kültürü ve estetik açıdan kitsch olgusudur. 1990 sonrası işleri, yine bu olgular üzerinden hem yerel hem küresel dilde okunabilecek işlerdir. Küresel bazda ele aldığı olgular ise toplumsal cinsiyet, oryantalizm ve post-kolonyalizmdir. Çalışmalarındaki malzeme ve konu zenginliği, kendine has bir üslup geliştirmesini sağlamıştır.

5.2 Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Arabesk Kültür Bağlamında Göç Olgusu ve Kimlik Siyaseti

Göç olgusu fiziksel bir yer değiştirme ile başlayarak psikolojik ve sosyal boyutlarıyla ele alınması gereken karmaşık bir süreçtir. Bu karmaşık süreciyle, coğrafi mekânın değişimiyle sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasi olarak toplumun da dönüşümünü sağlayan nüfus hareketleridir (Adıgüzel, 2016, s. 5). Karamustafa'nın çalışmalarındaki temel başlıklardan biri olan göç, ailesinin de deneyimlediği bir süreçtir. Ailesindeki göç olgusu, 18. yüzyılda Kırım'da başlayarak bir yüzyıl sonra bugünkü Bulgaristan sınırlarına taşınmış, oradan da 20. yüzyılda İstanbul'da son bulmuştur (Heinrich, 2007, s. 15). Geçmiş kuşaklardan aktararak gelen ve sanatçının “hiç bilmediği ama sürekli dinlediği yerler”, sanatının temellerini oluşturur (Pektaş, 2021, s. 60).

Çocukluğundan bu yana resim yeteneği konusunda kabul gören sanatçı, Akademi'de daha farklı bir senaryo ile karşılaşmıştır. Buradaki eğitim belli kanonlardan oluşmakta, sanatçının çalışmalarını sınırlamaktadır. Resimlerinde figüratif ve illüstratif tarzı benimseyen Karamustafa, siyasi hareketlerinden edindiği deneyimleri de sanatına aktarır. Bu durum yukarıda belirtildiği üzere Akademi'de kabul görmemektedir.⁴⁸

12 Mart 1971 darbesinin ardından Karamustafa'ya siyasi kimliğinden ötürü uzun bir süre pasaport verilmemiş, bu nedenle 80'li yılların ortasına kadar ülkesinde adeta mahsur kalmıştır. Karamustafa'nın hayatındaki tecrübeler neticesinde gözlem alanı da değişerek sınır, göç, aidiyet olguları çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Akademi'de ve siyasi alandaki “öteki” oluş, sanatçının başka ötekilerin yaşam biçimine odaklandığı bir üretimi ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalarda köyden kente göç olgusu, coğrafi olanı göstermekten ziyade kültürel “hareketlilik”lerin bir sonucu olarak herhangi bir eleştiriye tabi tutulmadan gözler önüne serilmiştir. Çalışmalarda görülen “yeni kent manzaraları”⁴⁹nı “çağdaş metropolitan kültürlerin göç manzaraları” olarak da tarif etmek mümkündür (Chambers, 2005, s. 31). Gülsün Karamustafa bu manzaraları bize sunarken göçün getirdiği ötekileşme koşullarını gerçekçi bir biçimde

⁴⁸ Bkz. Tez içinde “Sanatı” bölümü, “(...) Öte yandan politik olma hali, bu da salt sanatın düşmanıydı” akt. Erden Kosova ile Gülsün Karamustafa Söyleşisi, *art-ist Güncel Sanat Dergisi*, no:4, Eylül 2001, s.38.

⁴⁹ Bkz. Ahu Antmen, *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Doktora Tezi, s. 87

göstermiştir. Ancak bu çalışmalarda gördüğümüz “ötekiler” Chambers’ın tabiriyle ‘öteki’nin dışlanmış yorumunu içermez”, (...) “ötekileşme sürecinin ortaya çıkmasını sağlayan farklı iktidarlar, tarihler, sınırlar ve dillerin kazandırdığı diyalog koşulları”nı aktaran bir dil olarak var olurlar” (Chambers, 2005, s. 27).

Iain Chambers *Göç, Kültür, Kimlik* başlıklı kitabında Londra ve Lagos şehirlerinin fiziksel olarak uzak olmasının yanında ekonomik, tarihsel ve kültürel anlamda keskin farklılıklara sahip olduğunu, ancak bu farklılıkların her zaman bölücü bir anlam ifade etmediğini söyler. Küreselleşen dünyada bu farklılıklar “kapıları hem açmaya hem de kapamaya yarayan menteşeler olarak işlev görebilirler” (Chambers, 2005, s. 10). Biz bu iki şehri kır ve kent ilişkisi içinde ele alırsak köyden kente geçen çeşitli yerel farklılıkların da aynı şekilde işlev görebileceğini sanatçının çalışmaları üzerinden gözlemleyebiliriz.

Kültürel sınırlar ve geçişlerle birlikte göç olgusu sanatın önemli bir meselesi haline gelmiştir. Göçerlik ve sürgün olma halini “kesintili bir var olma durumu” olarak gören Edward Said, bu durumun modern kültürün zenginleştirici bir motifine dönüştüğünü ve modern Batı kültürünün sürgün, göçmen ve sığınmacıların eseri olduğunu ifade etmiştir (Said, 2001, s. 173). Chambers bu “kesintili var olma durumunun” “geride bıraktığınız yerle bir kavgaya tutuşma biçimine dönüştüğünü” dile getirmiştir (Chambers, 2005, s. 11). Bu ifadeyi sanattaki dönüşümler bağlamında düşündüğümüzde eskiye karşı verilen kavga, sınırları yok ederek yeni bir dil yaratma eylemini ve sınırlar arasındaki geçişliliği bizlere sunmaktadır.

Türkiye’de özsel karşıtlıkların gerilimini yoğun bir şekilde yaşandığı İstanbul şehri, sanatçının kafasındaki soruları üretime dönüştürdüğü önemli bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Barbara Heinrich sanatçının İstanbul şehri ile özdeş bir kimliğe sahip olduğunu söylemektedir (Heinrich, 2007, s. 13). Gülsün Karamustafa İstanbul’da farklı kültürlerin yan yana gelmesi ve etkileşimleri meselesini arabesk kültür üzerinden ele almıştır.

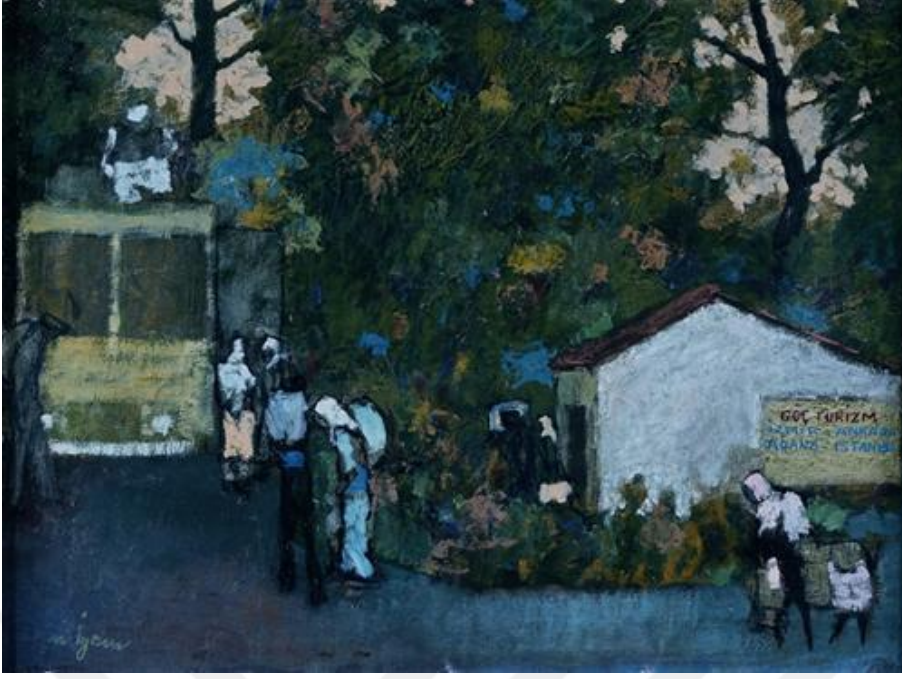
Türk sanatında Anadolu yaşamı ve kültürüne ilişkin üretilmeye yönlendiren ilk etkinlik 1937-1943 yılları arasında gerçekleşen “Yurt Gezileri”dir. Öte yandan toplumsal gerçekçilerin eleştirel bir bakış açısıyla köylü, işçi ve emekçinin yaşamına odaklandığı görülmektedir. Toplumsal gerçekçilik Nedim Günsur, Neş’e Erdok, Turan Erol gibi sanatçıların kırsal kesimdeki yaşama odaklanarak oluşturduğu resimlerle kendini

göstermiştir. 1960'larda köyden kente göçün etkileri üzerine Zahit Büyükişleyen'in yazmış olduğu "Türkiye'de Köyden Kente Göç ve Çarpık Kentleşme-Gecekondu" konulu bir tez bulunmaktadır (Arat, 2014, s. 185). Nuri İyem'in 1950'li yıllarda başlayarak 1980'lerde ivme kazanan göç hareketlerini aktardığı resimleri⁵⁰ (Şekil 5.7) Türk sanatında köyden kente göç konusunu odağa alması açısından önemlidir. Özdemir Altan sanatçıyı farklı kılan özellikleri hakkında şunlar demiştir:

"Gülsün Karamustafa kentlerin gelenek kalıntılarıyla birlikte yaşayan alt sınıfların, bu yeni ortamda meydana getirdiği akıl almaz beraberliğin hicvini yapmaktadır. İlgi alanı diğer toplumsal gerçekçi ressamaların aksine köy değil, köylülerin kentlerdeki yeni durumları, bir anlamda bütün Türkiye'nin gerçek görünümüdür. Bu fenomen, sanatsallaşırken adete konuya kaynaklık eden kimselerin ellerinden çıkmışçasına naif, çocuksu, daha da öteye süslemeci görünümündedir" (Altan, 1984, s. 777).

Karamustafa, köyden kente göçenin yaşam biçimine ve kentteki var oluş biçimine odaklanmıştır. Sinemada ve müzikte kendine yer bulan arabesk, Vasıf Kortun'a göre Çağdaş Türk sanatında "göç olgusunun birincil sinyali" olmasına rağmen değerlendirilememiştir (Kosova & Kortun, 2014, s. 95). Bunun en önemli sebeplerinden biri arabeskin üst kültüre karşı bir alt kültür; yoz beğeni olarak değerlendirilmesidir. 1960'larda başlayan ve 1980'li yıllarda yoğunlaşan köyden kente göç, sanatçı için kaçırılmaması gereken bir olguydu. Karamustafa, çalışmalarında küçük ayrıntıları ele alarak "görünmez olanı göstermeye" çalışmıştır (Kosova, 2020, s. 223). Göçle birlikte gelen kültürel dönüşümler ve kültürlerin yanyanalığından doğan melez oluş, Gülsün Karamustafa'nın önemli bir gözlem alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁵⁰ Nuri İyem'in göç temasındaki resimleri 2007'de Evin Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.



Şekil 5.7: Nuri İyem, *Göç*, 1978, Duralit üzerine yağlıboya, 29x39 cm, Nilüfer-Haldun Cillov Koleksiyonu.

Karamustafa'nın sanat anlayışı, modern üsluba karşıdır. Kimlik olgusu modernizmin de önemli bir temasıdır, ancak Cumhuriyet Türkiye'si'nde "homojen olma hali", yerini 1970'lerde iç hareketliliğe bağlı olarak yeniden biçimlenen kimliklere bırakmıştır. Batı'da 1970'ler itibarıyla gelişmeye başlayan postmodernizmin etkilerini Türkiye'de görmeye başladığımız 1980 ve sonrasında yaşanan sosyokültürel değişim sadece iktidar özelinde olmamış, birey de kendi içinde değişime uğramış, kültürel kimliklerin gündeme gelmesiyle toplumda "bireysellik ve birey olma" söylemi üzerinde durulmaya başlanmıştır (Aliçavuşoğlu, 2005, s. 69-70). Farklı kimliklere, çeperdekine, "ötekinin" hayatına odaklanan Gülsün Karamustafa'nın işlerinde parçalanmaya, hareketliliğe ve çokluğa işaret eden postmodern bir dil görülmektedir. Burcu Pelvanoğlu postmodernitenin kimlik üzerine bir tartışma alanı yarattığını şu sözleriyle ifade etmiştir: "(...) mekanizmaları çözmeye yönelik postmodernite, kimlik ve iktidar olgusu ile bireyin özgürlük alanı sınırlarını tartışmaya açmıştır. Kimlik, birbiriyle ilişkili olmakla birlikte toplumsal ve bireysel olmak üzere iç içe geçmiş iki düzlemde tartışılmaktadır" (Pelvanoğlu, 2016, s. 164). Karamustafa, 1970'li yıllardaki katı devrimcilikten farklı olarak 1980'lerde gelişen postmodern düşüncenin 'öteki'ne daha hümanist bir yaklaşımı olduğunu ve bu yüzden bu düşüncüyü kendine yakın bulduğunu belirtmiştir (Sağır, 2005, s. 26).

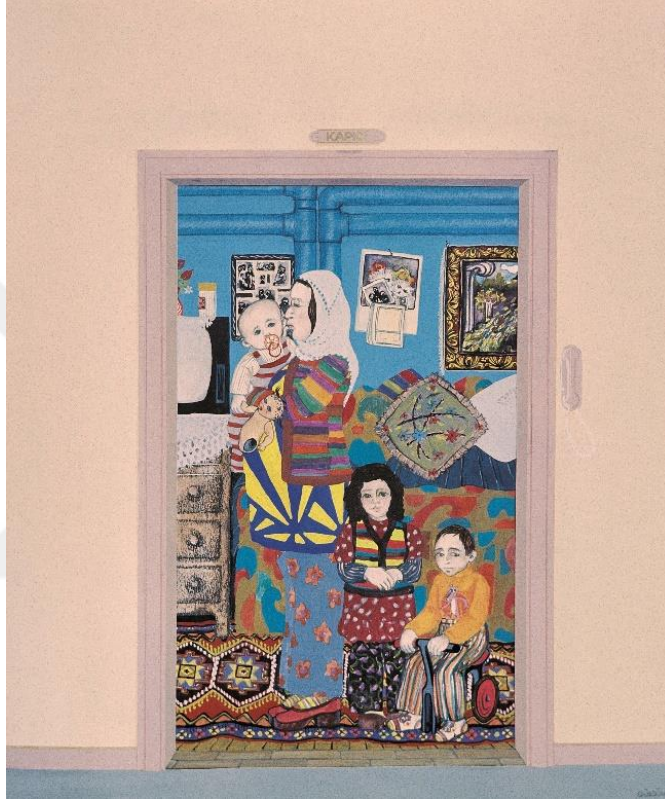
Nermin Saybaşı *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri* başlıklı kitabında göç ve yerinden edilme durumunu, Jacques Derrida'dan hareketle kullandığı “hayalet” ve “musallatbilim” kavramları üzerinden değerlendirmiştir. Göç ve yerinden edilmenin bir sorun olarak üretildiğini söyleyen Saybaşı, bu sorunun “sınır inşası ve sınır sendromlarına, yerinden olmaya ve dışlanmaya, farklılıklara yönelik tahammülsüzlüğe, küresel ekonomi ve sanayinin gerçeklerine nasıl bağlı olduğu”nu ifade ederken “Göç hareketinin içerdiği karmaşıklıklar nasıl değerlendirilebilir?” sorusunu sorar (Saybaşı, 2011, s. 13-14). Gülsün Karamustafa da aynı şekilde göç hareketlerine odaklanmak yerine “görünmeyi göstermeyi”, “musallat olanın” geri gelişini ve geldiğinde de neler getirdiği, resmî olan kültür ile nasıl yan yana geldikleri ve bu kültürlerin birbirlerini ne şekilde etkiledikleriyle ilgilenir.

1978’de Taksim Sanat Galerisi’ndeki sergide yer alan *Kapıcı Dairesi* (1976) (Şekil 5.8), köyden kente göç edenlerin genellikle yaptığı işlerden biri olan kapıcılığın hikâyesine odaklanır. Kapıcılar köyden kente göçmek durumunda kalan ilk aileleri temsil etmektedir (Keyder, 2018, s. 207). Kapıcı dairesini gözlemleyen sanatçı, üst kattakilerle alt kattakinin kültürel çatışmasının farkına varır (Kosova, 2020, s. 223). Tüm kültürel karmaşaya rağmen bir arada yaşamaktadırlar. Bu görselleştirilen hikâyede bir ironi söz konusudur. Kapıcı dairesinin “kapısız oluşu” ise bir sahne yaratma, bir anlamda boyut katma amacını taşımıştır (Karamustafa, 2022). Köyden kente göç etmiş bu insanlar, köydeki yaşam biçimlerini kente sürdürmeye çalışmışlardır. Dairede görünen rengârenk ve geleneksel motifli halılar, el işi dantel örtüler, kanaviçeli yastıklar ve duvar halıları aidiyet sorununa dikkat çekmektedir. Hamile anne ve üç çocuk, giyim kuşam ve geleneksel objelerle kuşatılmış olsalar da mekânla bağlantı kuramazlar. Bu yabancı hissetme hali, duruş ve bakışlardan belli olmaktadır. Yabancılaşmanın ikinci ayağını ise televizyon, bisiklet gibi araçlarla ve popüler kültür öğelerinin gündelik yaşamdaki yansıması olarak değerlendirebileceğimiz *Pembe Panter*⁵¹ karakterli bir kıyafet giymiş çocuk üzerinden gözlemek mümkündür.

Gülsün Karamustafa’nın işlerinde “obje”, insanı anlatan en etkili araçlardan biridir. Sanatçıya göre bu nesneler/objeler yerini yurdunu kaybederek farklı bir yere giden ve

⁵¹ Türkiye’de 70’li yılların ortalarında TRT’de gösterilmeye başlanan Pembe Panter (The Pink Panther) çizgi filminin romanı, aynı yıllarda Milliyet Çocuk Dergisi tarafından ek olarak verilmekteydi.

gittiği yerde yeni kimlik oluşturmak zorunda kalan insanları simgelemektedir (Heinrich, 2007, s. 56). Objelerin gizli yanına değinen Vasıf Kortun’a göre sergideki bu ve diğer işler (objeler) “(...) ‘yabancı, emperyalist kültür’ ile ‘halkımızın geleneksel kültürü’ arasındaki gizli bir anlaşmayı” yansıtıyordu (Kortun, 2019, s. 9). Yine de bu durumun insan üzerindeki etkisi bir anlaşmadan ziyade yabancılaşma olarak görülmektedir. Objeler kır ile kent kültürünün bir sentezini sunmaktadır. Dolayısıyla ikisi arasında kalan bu insanlar şehirde yaşamlarını sürdürmektedirler.



Şekil 5.8: *Kapıcı Dairesi*, 1976, 30x40 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Adını bir Fethiye türküsünden alan *Kıymatlı Gelin* (1975) (Şekil 5.9), geleneksel olan el emeğiyle yapılmış çeyizin yanında tüp, plastik leğen ve hamam tasları gibi kültürel değişimi gösteren endüstriyel ürünleri yanyana getirmiştir. Sanatçının gözlemlerine dayanan bu resim, geleneksel olanın değişimini, tüketim kültürüyle olan ilişkisini yansıtmıştır. Övünülen “kıymatlı” gelin ise bu renkli objeler ortasında tıpkı çeyiz gibi seyirlik hale gelmiştir. Gelin, duruş itibarıyla içkinlik barındırır. Barbara Heinrich resimdeki kadını şöyle betimlemektedir: “Yüz ifadesi düğünde yaşanması beklenen bir mutluluğu değil, ciddiyet ve içine kapanmışlığı yansıtıyor; resme egemen olan renk

Süha Arın'ın yönettiği *Kula'da Üç Gün* (1983)⁵² (Şekil 5.10) belgeseli, köydeki bir düğünün örf ve âdetlerini yansıtan renkli karelerin ve yitip giden geleneklerin üzerinde durmuştur. Arın'ın belgeselinde halı tezgâhı başındaki gelin geleneksel olanı, iş yerinde dokuma makinasını kullanan damat ise moderniyi temsil etmektedir. Gülsün Karamustafa'nın da gözlemleriyle resimlerine aktardığı kültürel değişimler, üst üste binmiş farklı kültürlerin karşılığını yansıtmaktadır. Ancak bu gelenekler, kentte hala bir direniş halinde varlığını sürdürmektedir.



⁵² Süha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1983) belgeselinde Manisa'nın Kula ilçesinde gerçekleşen bir düğün sahnesi canlandırılmıştır. Bu belgesel köylerden göçen geleneklere vurgu yapmaktadır.



Şekil 5.10: Süha Arın, *Kula'da Üç Gün*, 1983, 37:58 dakika, belgeselden iki görüntü.

1981’de Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi’ndeki Arabesk sergisinde yer alan işlerinden *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?* (1981) (Şekil 5.11), adını arabesk bir parçadan almıştır. Sanatçı şarkı ve türkü⁵³ isimlerini işlerine başlık olarak seçme nedenini radyoda her türlü müzikle iç içe olmasına bağlamaktadır (Karamustafa, 2022). Alttan gelen ve popülerleşen arabesk kültürü/yaşam biçimini en iyi şekilde aktarabilmek için müzik ve sinemadan beslenmiştir. Bunun için dönemin ünlü arabesk sanatçısı Orhan Gencebay’la arabesk müzik üzerine röportaj yapmış, evlerden arabesk kültüre dair eşyalar toplamıştır (Kosova, 2020, s. 223).

Figürün yüzü aynaya dönük olmasına rağmen yansımamaktadır. Kadının yüzü yerine çoğaltılmış, bakımlı ve güzel kadın fotoğraflarının asılı olduğu görülmektedir. Bu fotoğraflar çoğaldıkça anlam kaybına uğramaktadırlar. Bireyin kendisi fotoğraftakilerle ve kendisiyle bir ilişki kuramamaktadır. Popüler kültür içerisinde

⁵³ Bkz. Kıymatlı Gelin (1975).

kadının güzellik algısı, kendi gemişı ve gelecekte ne olması gerektiğiyle ilgili bireysel kaygılarla birleşmiştir. Bu durum bir kimlik sorunu olarak yabancılaşmaya işaret etmektedir.



Şekil 5.11 : *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?*, 1981, 62x51 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Nur Koçak'ın kadının nesneleşmesini tüketim kültürü ile ilişkilendirdiği işleri ile Gülsün Karamustafa'nın işleri örtüşür. *Fetiş Nesneler* (1974-1988) (Şekil 5.12) serisinde kadın, sahip olduğu nesneler üzerinden anlatılır. Parfüm şişeleri, rujlar, ojeler anıtlılaştırılmış  l  doğalar olarak kabul edilebilir, ama her bir nesne, nesnellik ve abideleştirilmeleriyle yepyeni bir anlam kazanarak var olmayan kadının kendisinin simgelerine dönüşür (Atagök, 2011, s. 50).



Şekil 5.12: Uluslararası 2. İstanbul Bienali Nur Koçak Resim Sergisi Davetiyesi, Mine Sanat Galerisi, İstanbul, SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi.

Arabesk, Nurdan Gürbilek'e göre iki yönlü okunabilir: "80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma (...) isteğinin adı olduğu kadar, şehrin 'asıl' sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı (Gürbilek, 2014, s. 25). İsmi arabesk parçadan alan resimde de iki yönlü bir ifade bulunmaktadır. Aynada yok olmuş bir silüete rağmen resmin ismi bir isyanı dile getirir: Beni ağlatmaya kimin hakkı var? Sanatçının aynı galeride sergilenen *Yarabbi Sen Bilirsin* (1981), *Dertler Benim* (1981) resimleri de arabesk kültürün parçası olan müzik ve film etkileşimlerinin birer ürünüdür.

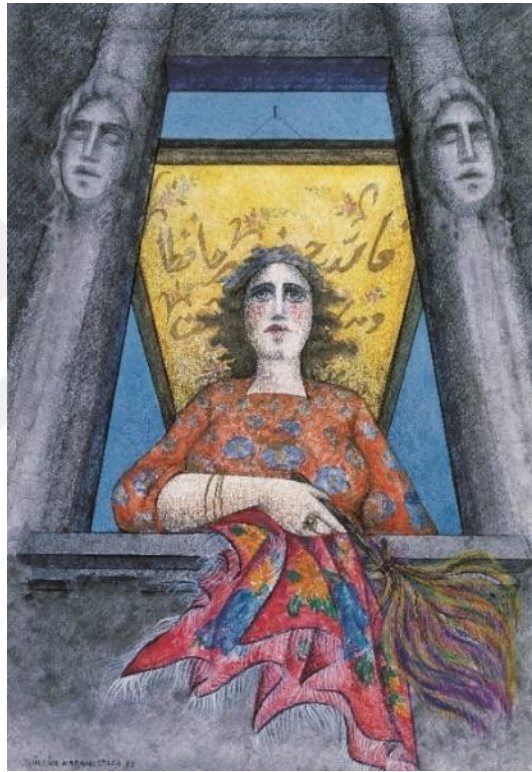
Gülsün Karamustafa'nın 1982'de Ankara Turkuaz Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği kişisel sergisi, güncelliğini koruyan İstanbul'un heterojen ve çok katmanlı yapısını ve bu katmanların/kültürlerin uyumsuz olmalarına rağmen bir arada bulunmasını konu edinmiştir. Çalışmalarında İstanbul'un yapısıyla köyden kente göç etmiş ve şehre yerleşmiş "ötekiler"i bir araya getirmiş, insan ve şehir hikâyesi arasında bir paralellik kurmuştur. Sergilenen işler serigraf ve çinko baskı ile resimlerden oluşmakta, grafik ve illüstratif özellikler, detaycı ve süslemeci bir üslupla birleşerek yine sosyo-kültürel yozlaşmayı yansıtmaktadır (Sarioğlu, 2007, s. 14).

İstanbul Palas (1982) (Şekil 5.13) resminde İstanbul'un çok katmanlı kültürel geçmişine atıfta bulunulmuştur. Tıpkı İstanbul gibi insan da yaşamı boyunca pek çok kültürle karşılaşır, bu kültürleri kendi kültürüne eklemler veya tüm kültürel öğeleri yanyana kullanır. Bu durum arabesk kültür gibi farklı kültürlerden beslenerek yeni bir kültür ortaya çıkartmıştır. Gülsün Karamustafa, İstanbul ile arabesk arasındaki bağlantıyı şöyle açıklamaktadır: "İstanbul bir kültür katmanları şehridir bence. Bizansla Osmanlı, Osmanlıyla arabesk üstüste, birarada, yanyana yaşanıp gider" (Çokluk, 1987, s. 53). İstanbul'un Galata⁵⁴ gibi eski yerlerinde yaşayan "yeni sakinleri", "bugünün bu eklektik palas"ında yaşamaktadır.

Resmin dikkat çeken bir diğer yönü dinsel öğelerin birlikteliğidir. Sanatçı, işindeki dinsel öğeyi şöyle yorumlamıştır: "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 binanın yapısı

⁵⁴ Bkz. Gülsün Karamustafa, *Galata'nın Yeni Müslümanları* (1982).

buluşur” (Karamustafa , 2004). Tüm bu uyumsuzluğa rağmen Art nouveau apartmanının Eski Yunan sütunu biçimindeki iki kadın heykeli, apartmanın yükünü gülümseyerek taşımaktadırlar (Karamustafa, 1982, s. 57). Kadının arka planındaki tezhipli levha, sanatçının gözlemlerini yansıtmaktadır. Bu levhada Türk hat tarihinde birçok hattat tarafından sıkça yazılmış koruyucu mânâdaki bir âyet⁵⁵ bulunmaktadır. Geleneksel öğeler gündelik yaşam pratikleriyle içiçedir. Gidenler ve yeni gelenlerle birlikte ev içindeki kutsal objeler de değişmiştir. Sanatçının birçok resminde esas meselesinin yüz ve yüzün temsiliyeti sorunu olduğunu ifade eden Şengel, taşlaşmış yüzlerin İslam’daki suret yasağına gönderme yaptığını söylemektedir (Şengel, 2015, s. 52).

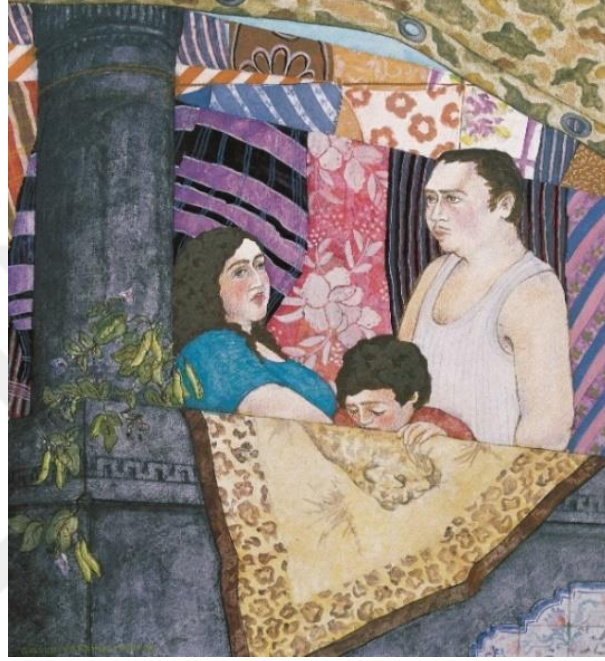


Şekil 5.13: *İstanbul Palas*, 1982, 39,5x56 cm kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Nermin Saybaşıllı İstanbul’daki kültürel değişiminin yeni kentlilerin yaşadığı mekanlardaki balkonlar üzerinden de incelenebileceğine dikkat çekmiştir. Art Nouveau apartmanlarda oturan bu yeni kentlilerin maden işçiliğinin en nadide

⁵⁵ Bu âyet Kur’an-ı Kerim’in Yusuf Suresi’nin 64. âyetidir. Türkçe çevirisi “Fallahü hayrun hafızan ve hüve erhemü’r rahimin” [İmdi Allah Teâlâ’dır en hayırlı saklayıcı ve merhamet edenlerin en merhametlisi] şeklindedir. Bkz. Ömer Nasuhi Bilmen, “Kur’an-ı Kerim’in Türkçe Meâl-i Âlîsi”, Bilmen Basım ve Yayınevi, sayfa 244.

örneklerini görebileceğimiz balkonlarında sardunyalılar yerini üst üste ve katmanlar halinde serili kaplan desenli halılara bırakmıştır (Saybaşı, 2022). Sanatçının bu işlerinden birini oluşturan *Balkon* (1982) (Şekil 5.14) çalışması, belgesel bir nitelik taşıyarak yeni kentlinin yaşamından kesitler sunar ve dönemin değişen kültürel dinamiklerini değerlendirmemize olanak verir.



Şekil 5.14: *Balkon*, 1982, 52x57 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Antik Kentte Sabah Alışverişi (1982) (Şekil 5.15) mekân, din ve giyim-kuşam üzerinden kültürel tezatlıkları vurgulayan bir kurguya sahiptir. Geçmişten bugüne İstanbul'da bir arada yaşayan bu katmanlar, dizilim olarak Bizans ikonografisi geleneğine benzer bir şekilde üst üste istiflenmiştir. Farklı zamanları bir arada barındıran resimde, geçmiş ile bugün karşı karşıya gelmiştir.



Şekil 5.15: *Antik Kentte Sabah Alışverişi*, 1982, 39,5x58 cm karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa'nın toplumsal olgular üzerinden tezatlıkları bir araya getirerek yarattığı ironik üsluba benzer işler üreten Mevlüt Akyıldız da konularını gündelik yaşamdan, sokağın dilinden, arabesk olgusundan, kitsch olandan seçer ve konularını kendi plastik dilinin içinde yoğurur (Pelvanoğlu, 2011, s. 14). Halk dilindeki deyimleri işlerine isim olarak kullanan Mevlüt Akyıldız, arabesk ile birlikte düşünülen Doğulu/Osmanlı yanımızı alegorik ve ironik bir anlatımla karikatürize ederek ele almıştır. Mevlüt Akyıldız *Saraydan Kız Kaçırma* (1988) (Şekil 5.16) işini Doğu-Batı ve mekânsal bir tezatlık üzerinden görselleştirmiştir. Burada “bizim Doğulu/Osmanlı yanımız” ve Batı'nın bize bakış açısı deve, kadınlar, camii ve çalışmasına adını verdiği Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operası⁵⁶, farklı zamanların bir aradalığı ve pek çok öğenin üst üste bindiği bir kent imgesi üzerinden gösterilmiştir. Mevlüt Akyıldız'ın işlerindeki kadınlar, özellikle Gülsün Karamustafa'nın 1990 sonrası oryantalizm üzerinden ele aldığı eril bakış açısını yansıtmıştır⁵⁷.

⁵⁶ W.A.Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasında mekan Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde Akdeniz kıyısında bulunan Selim Paşa'nın yazlık köşküdür. Operada Doğu-Batı kültürünün karşıtlıkları söz konusudur.

⁵⁷ Mevlüt Akyıldız'ın kadınları *Şiş Kebabı*, *Karnıyarık*, *Kadın Budu* gibi yemeklerin veya karpuz, armut, portakal gibi meyvelerin biçimleriyle karşımıza çıkabilmektedir. Bkz. Burcu Pelvanoğlu, “Mevlüt Akyıldız Turkeyland” sergi kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s.16.



Şekil 5.16: Mevlüt Akyıldız, *Saraydan Kız Kaçırma (Mozart Opera)*, 1988, 114x146 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon.

Galata'nın Yeni Müslümanları (1982) (Şekil 5.17), nüfus değişiminin en hızlı olduğu Galata semtinde, köyden kente doğru akan iç göçle birlikte bu bölgedeki “gayrimüslim” nüfus yoğunluğunun azalması ve “eski Müslümanlardan” “yeni Müslümanlara” bırakılışı işlenmektedir. Bu bölgenin kimliği 1950’li yıllar itibariyle Batı simgesinden Doğu simgesine, alafrangalıktan alaturkalığa, gayrimüslimden Müslümanlığa doğru bir dönüşüm yaşamıştır. Galata ve Pera bölgesi, Bizans döneminde Ceneviz kolonileri tarafından özerk bir bölge olarak varlığını sürdürmüştür. Fatih Sultan Mehmet döneminde ise bu bölgedeki Ceneviz kolonileri bir ticaret kolonisi olarak özerkliğini korumuştur (Bartu, 2007). Ancak 16. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet’in vakfiyeleri ile oluşturulan altyapı sayesinde buradaki Müslüman nüfusunda artış olmuştur. 19. yüzyılın başında azınlık olan Rum, Ermeni ve Yahudilerin bu bölgeye yerleşmesi ve 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Levanten ve gayrimüslimlerin kendi kültürel öğelerini buraya taşıması ile burası “Batılı” bir görünüm elde etmiştir. Şehrin Batılı görünümü için bir model olan bu bölge, Osmanlı İmparatorluğu’nun ana bölgesi dışında, ‘öte’de olan yerdir. Erken Cumhuriyet döneminde ise İstanbul modern bir başkent olmaktan ziyade İslami ve Osmanlı kimliği üzerinden değerlendirilmiş, Pera bölgesi bir kısım entelijansiya için hala Batılı ve kozmopolit yanını korusa da kentsel olarak bir ‘öteki’leştirmeye maruz kalmıştır. 6-7

Eylül Olayları'yla⁵⁸ bu bölgedeki gayrimüslim azınlığın nüfusu azalmış, yerlerine başka bir “öteki” olan yeni Müslümanlar yerleşmiştir. Galata semti özellikle gayrimüslim yoğunluğu ile bilinse de Fatih Sultan Mehmet döneminde İspanya'dan göçen Müslüman bir kesimden söz etmek mümkündür⁵⁹. Bu Müslümanları “eski Müslümanlar” olarak değerlendirirsek “yeni Müslümanlar” köyden kente göç eden bu yeni insanlardır. Sanatçı 16. yüzyılda Galata'ya Müslüman yerleştirme planının suya düştüğünü belirtmiştir (Heinrich, 2007, s. 90). Galata'da bir dönem nüfus olarak artış sağlayan bu “eski Müslümanlar” tam olarak kalıcı bir yerleşme sağlayamamıştır. Yüzyıllar sonra Galata semtine köyden kente göç ederek gelen bu “yeni Müslümanlar” bu sefer yoksulluklarından dolayı bu semte taşınmıştır.

Galata'nın Yeni Müslümanları'nda Ceneviz mimarisi içinde (sur veya kule, kale içi) Cenova armasını, vitray sanatını ve yeni Müslümanları bir arada vermiştir. Bu bir aradalık, içinde bir ironi taşırken, farklı kimlikleri temsil eden kültürel öğeleri istif halinde bir arada sunmakta, kolektif tarih bilincine gönderme yapmaktadır. Beral Madra'ya göre bu resimde yer alan iki kadın sanatçının kişiliğinden izler taşır (Madra, 1983, s. 16-17). Görkemli ve anıtsal bir çevrede bulunan kadınlar, bu çevreye yabancı kalacak şekilde betimlenmişlerdir.

⁵⁸ Demokrat Parti döneminde Kıbrıs Meselesi ile Türk-Yunan ilişkilerinin gerginleşmesi ve “Selanik'te Atatürk'ün evinin bombalandığı” haberinin yayılmasıyla 6-7 Eylül 1955 gecesi gerçekleşen ve özellikle azınlıkların bulunduğu Beyoğlu, Kumkapı, Samatya, Yedikule ve Büyükkada'ya yapılan saldırı. Ancak olay büyüyerek sadece Rumlara karşı değil, Ermeni ve Yahudilere karşı da saldırılar gerçekleşmiştir.

⁵⁹Fatih Sultan Mehmet döneminde eski Dominiken kilisesi olan San Domenico'nun camiye dönüştürülerek adının Arap Camii olması bu göçün gerçekliğini kuvvetlendirmektedir. İlber Ortaylı, *Galata*, TDV İslam Ansiklopedisi.



Şekil 5.17: *Galata'nın Yeni Müslümanları*, 1982, 36,5x58 cm, karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Sergide yer alan *Konstantiniyye* (1982), *Pera Birası* (1982), *Sevsem Uyanmaz* (1982), *Saraylar Yaptırdım* (1982), *Pantarella* (1982)'dan oluşan serigraf baskı serisi ve *Balkon* (1982), *Bank* (1982), *Star Wars* (1982), *Mastika Mastika* (1982), *Video Seyreden Turunç Köylüler* (1982), *Galata'nın Yeni Müslümanları* (1982), *İstanbul Kızım* (1982) resimleri zaman-mekân kurgusu, gündelik yaşamın tezatlıklar üzerine kurulu hikâyesini yansıtmaya bakımından benzer özellikler taşırlar.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Bir Yudum Sevgi* (1984) (Şekil 5.18) filminde sanat yönetmenliği yapan sanatçı, köyden kente göçen insanların kentte yaşadığı gecekondu mahallelerini ve oradaki yaşamlarını incelemiş, böylece sanatındaki arabesk kültürü yansıtan öğeleri yakından görme olanağı bulmuştur. Karamustafa, köyden kente göçü ve getirdiği kültürel iklimi yerinde deneyimlemiştir:

“Filmin görsel yapısını oluştururken göçün gerçek dokusuyla temas ettim. (...) Gerçek hayatların yaşandığı alanlarda çekiliyordu film. (...) 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 edemeyeceğini biliyordum” (Kosova, 2004).

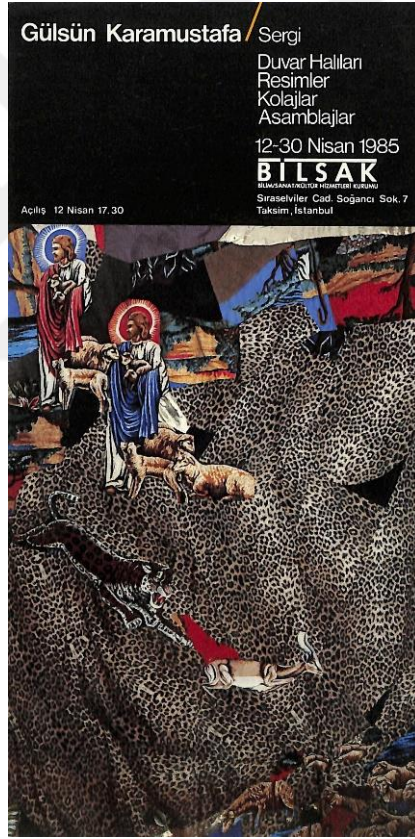
Arabesk kültürle özdeşleştirilen objeler, sanatçının obje üzerinden insanların hayat hikâyesini anlatma kurgusunu destekler niteliktedir. Tüketim kültürüyle de ilişkili olarak ele alınan dekoratif eşyalar arasında duvar halıları köyden kente göçen ailelerin zevklerinin bir ürünü olarak varlık gösterirler.



Şekil 5.18: Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* filminden mekân düzenlemeleri, Yerleşmek (2001) sergi kataloğundan, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

1984'te Ankara'da bulunan Siyah Beyaz Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *Duvar Halıları* sergisinde tekstil kolajlarından oluşan halılar sergilenmiştir. Bu sergi, “Arabesk resimler” sergisindeki üslubunun bir devamı niteliğindedir ve bir arayış çabasını yansıtmaktadır (Şenyapılı, 1984). Tuval dışında farklı bir şeye başvurma ihtiyacının ilk örneklerini görebileceğimiz bu sergideki halılar istenilen ilgiyi görmemiştir (Karamustafa, 2022). 1985'te Bilsak Sanat Galerisi'nde bu halılarla kitsch ve buluntu objelerden oluşan yerleştirmelerini sergilemiştir. Sanatçının *Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan* (1984) (Şekil 5.19) tekstil kolajı, popüler kültür ile dini ve geleneksel öğeleri bir arada vermiştir. Halıda tıpkı *Bir Yudum Sevgi* filminin mekânında kullanılan objelere benzer şekilde kaplan ve leopar desenleri kullanılmış, Anadolu tasvir sanatında önemli bir yeri olan av sahnesine (kaplan-ceylan) yer

verilmiştir. Öte yandan Hristiyan ikonografisinde yer alan İyi Çoban İsa'ya⁶⁰ iki kere yer verilmiştir. Bu çoğaltma işlemi, Hz. İsa'nın kutsallığını anlamsız kılarak tek oluşu yok etmiştir. Sanatçı bu iki halı parçasından oluşan bu tekstil kolajı yaratırken kıraathanede evliya olduğu düşüncesiyle duvara asılan Hz. İsa figüründen esinlenmiş, bazı yorganları ve halıları takas yoluyla almıştır (Karamustafa, 2022). Bilsak'ta sergilenen *Sıradan Bir Aşk* (1984), *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme* (1984), *Kaplaniye* (1983), *Dünya Güzelleri* (1984), *Paket Kağıtlarından Kolajlar* (1985), *Motosiklet* (1985), *Venüs Plastik Otların Arasında* (1985), *Son yemek* (1985), *Aynalı Yıldız Venüs* (1985), *Öpücük* (1985), *Gizli Madonna* (1985) işlerinde de benzer tekrarlamalar, desenler ve bunların bir araya gelmesinden doğan ironik bir üslup görülür.



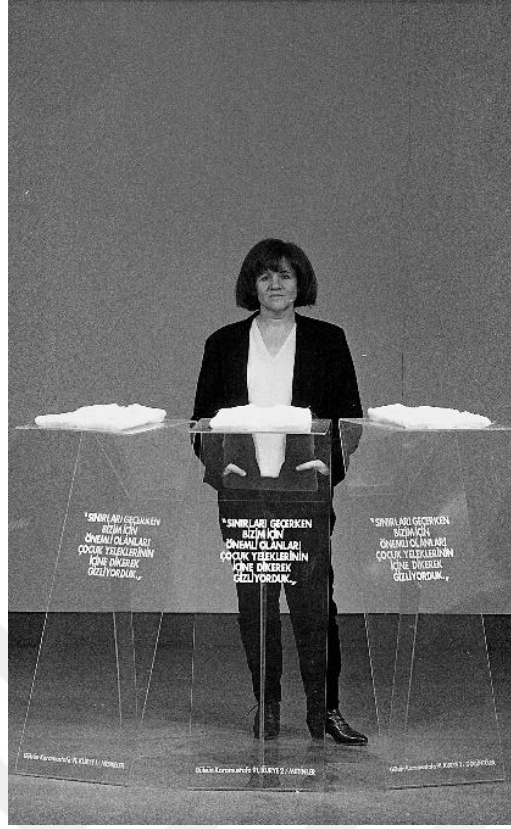
Şekil 5.19: Gülsün Karamustafa'nın 1985'te Bilsak'ta gerçekleşen sergisinin davetiyesi, sergi davetiyesi kapağı *Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan*, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

⁶⁰ İyi Çoban İsa çobanları uğruna canını veren Hz. İsa'yı temsil etmektedir.

Sanatçının sadece köyden kente göçü değil, farklı göç türlerini aktardığı çalışmalarından kısaca söz etmek gerekmektedir. 1990'lı yıllarda Gülsün Karamustafa'nın işlerinde göç olgusunun yerelden evrenselliğe yöneldiği görülmektedir. *Anı Bellek I* sergisi için gerçekleştirdiği kumaş, elyaf ve pleksiglastan oluşan *Kuryeler* (1991) (Şekil 5.20), 93 Harbi⁶¹ ile gerçekleşen zorunlu göçün, kadın ve çocuklar için nasıl bir bellek oluşturduğuna dikkat çeker. Sanatçı bu işi üretirken anneannesinin anlattığı 93 Harbi'nde Bulgaristan'dan Türkiye'ye geliş/göç hikâyelerinden yola çıkmıştır (Sarıoğlu, 2007, s. 26). Sanatçının belleğine başka bir bellekten taşınan, “kuryeliği yapılan” bu anı üzerinden toplumsal bir olaya gönderme yapılmıştır. İnsan aynı zamanda taşıdığı tüm bu anılarla “kendinde ve şimdiki zamanda taşıdığı geçmişlerinin kuryesidir” (Kortun, 2014, s. 89).

Kadın ve çocukların en son saldırıya uğrayacak bedenler olarak düşünülmesinden ötürü göç esnasında değerli olan malzemeler kapitone çocuk yeleklerinin içine dikilmiştir. Nermin Saybaşılı'ya göre bu saydam süt beyazı yelekler, bir sınırdan ötekine giden çocukların “hayalet dönüşmesine” gönderme yapmakta ve yeleklerle birlikte verilen “Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk” (Şekil 5.21) cümlesi “konuşan öznenin” artık olmadığına işaret etmektedir (Saybaşılı, 2011, s. 80). Vasıf Kortun ise kuryeliğin kadının kültür taşıyıcılığı ile ilişkili olduğunu ifade eder (Kortun, 2014, s. 89). Deniz Şengel'e göre hikâyenin daha farklı yorumlanabilecek bir yanı da vardır. Bu hikâyeye korumanın tam tersine kadın ve çocuk bedenlerinin tecavüz edilebilir olduğu düşüncesiyle son bulur (Şengel, 2015, s. 43). Göç meselesine kimlik ve beden ilişkisi üzerinden bakan Karamustafa, belleleği ölümlerin yaşayanlarca devam ettirdiği bir bellekten ziyade, ölümlerle birlikte yok olan bir bellek olarak ele almıştır (Şengel, 2015, s. 46).

⁶¹ 1877-1878 Osmanlı- Rus Savaşı (Doksanüç Harbi), Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilgisi ile sonuçlanmıştır. Bu savaş Osmanlı İmparatorluğu'nu siyasî, askerî, sosyal ve iktisadî olarak oldukça etkilemiştir. Savaşın sonunda Bulgaristan'daki Türk ahali katledilmesi ve göçe zorlanmasıyla yüzyıllarca vatan olarak yaşadıkları topraklarından ayrılmak zorunda kalmışlardır. Mahir Aydın, *Doksanüç Harbi*, TDV İslam Ansiklopedisi.



Şekil 5.20: *Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Gizliyorduk* (Kuryeler) 1991, enstalasyon, Anı/Bellek 1 Sergisi, Taksim Sanat Galerisi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.



Şekil 5.21: *Kuryeler*, 1991, Galeria La Centrale, Montréal, 1994, “*Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk*” SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

1992’de gerçekleşen 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Megalopol teması içerisinde sergilediği *Mistik Nakliye* (1992) (Şekil 5.22) enstalasyonu, 20 adet tekerlekli sepet ve renkli atlas yorganlardan oluşmaktadır. Merkez-evre, sınırlar ve kente zorunlu göç olgularını ele alan Megalopol teması, bu olguları içinde barındıran İstanbul’u temel olarak yeni kapitalist üretim ve tkretim biçimleri üzerine bir söylem geliştirmiştir (Pelvanoğlu, 2013). Bu çalışmada 1980 sonrası Türkiye’nin siyasi ortamındaki ie kapanmaları tam tersi bir şekilde “açılımlara ve hareketliliğe bakmayı tercih ederek” yorumlamıştı (Kosova & Kortun, 2014, s. 98). Gülsün Karamustafa g olgusundaki hareketli oluşu sağa sola hareket edebilen sepetlerle sağlarken, parlak yorganları koruyucu ve bedenimize en yakın nesne olarak ele almış, gn sadece bir yorganla gerçekleşebileceğini ifade etmiştir (Karamustafa, 1992). Sepetler ise hamalların taşıdığı hasır sepetlere benzemektedir. Bu metal sepetler köyden kente göç eden, “her türlü işi yapabilecek” ilk kuşağa gönderme yapmaktadır (Heinrich, 2007, s. 71).



Şekil 5.22: *Mistik Nakliye*, 3. Uluslararası İstanbul Bienali (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi, Feshane), 1992, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Sanatçının *Heimat Ist Wo Man Isst/ Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir* (1994) enstalasyonu, anneannesinden aldığı üç kaşığı kullanarak gerçekleştirmiştir. Bir obje olarak kaşık önemlidir; “bir tencere çevresinde paylaşılan ve çatal gibi seçmeci olmayan kaşık...” (Kosova & Kortun, 2014, s. 108). Aynı zamanda kaşık aş ile ilişkilidir, bu açıdan geçim amacıyla yapılan göçlere işaret eder (Sarıoğlu, 2007, s. 33). Sanatçının *Muhacir* (2004) video enstalasyon projesi, *Kuryeler* gibi temelini savaş ve savaştan ötürü yaşanan zorunlu göçe dayandırır. Balkanlar’dan bugünkü Türkiye’ye göç etmiş bir aileden gelen Karamustafa, iki filminden oluşan video projesinde karşılıklı nüfus değişimleri ve zorunlu göçler üzerinde durmuştur (Kosova & Kortun, 2014, s. 103). Videonun sonu şu sözlerle biter: “Balkan savaşı süreci ve sonrasında insanlar yaşadıkları yerden kopartılarak göç etmek zorunda bırakıldı” (Karamustafa, 2003). İki ekranda yansıyan görüntülerde arka fonda efemera olarak değerlendirilebilecek Bursa kartpostalı göçü anlatan bir araç haline gelmiştir (Şekil 5.23). Bursa, Balkanlardan yoğun olarak göç alan yerlerden biridir ve sanatçı bu göçe gönderme yapmıştır (Karamustafa, 2022). 1950-1953 yıllarına dayanan 60 adet Radyo Haftası dergisinin kapaklarını ve babasının bu dergideki yazılarını çerçeve içine alarak yarattığı *Kronografya* (1994) veya babasının evrakları arasında bulduğu sanatçının okul defterinden yola çıkarak ürettiği *Okul Defteri* (1993), Karamustafa’nın efemerayla olan ilişkisini yansıtmaktadır. Sanatçının kullandığı efemeralar kendine özgü işlevselliğini yitirerek, yeni bir anlam, söylem veya düşünce üretiminin aracına dönüşmüşlerdir (Tokdil, 2021, s. 117).



Şekil 5.23: *Muhacir* işinde kullanılan kartpostal, Bursa Ulu Camii’den Genel Görünüm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa'nın işlerinde kimlik, Doğu-Batı, merkez-çevre, kadın oluş ve yabancılaşmayla ilişkilidir. Göç olgusu ise sınırlar; ülke, şehir ve bedenin sınırları, savaşa ve ekonomiye bağlı olarak köyden kente göç, zorunlu göç ve nüfus mübadeleleriyle bağlantılıdır. Sanatçının ilk çalışmalarında yerel göçün getirdiği kültürel dönüşümler, arabesk kültürü temsil eden çeşitli objelerle ve kültürel öğelerin üst üste verilişiyle anlatılmıştır. Karamustafa'nın 1990 ve sonrasında ele aldığı göç olgusu yerelden küresele doğru bir boyut kazanmıştır.

5.3 Gülsün Karamustafa'nın İşlerinde Estetik

5.3.1 Gülsün Karamustafa'nın işlerinde kitsch olgusu

Gülsün Karamustafa'nın ailesinden başlayarak gözlemlediği ve sanatına taşıdığı göç ve kimlik olgularını toplumsal hareketlilik ve bu hareketlerin sonucu olarak kültürel dönüşümler olarak gözlemek mümkündür. Kitsch kavramı, popüler kültür, kitle kültürü ve tüketim toplumu kavramlarıyla anılırken estetik anlayışın anti-tezi olarak düşünülmüştür. Karamustafa'nın hareketlilik düşüncesine baktığımızda tüketim toplumu ile kitsch arasında bağlantı kurulduğu görülür. Jean Baudrillard'a göre tüketim toplumu hareketli bir toplumdur: “büyük kitleler kendi statülerini yaratabilmek için göstergelere ihtiyaç duyar. Bunun sonucunda sonradan gelen tüm kuşaklar kendi gösteriş eşyalarını talep ederler” (Baudrillard, 2008, s. 136). Farklı yaşam biçimleri olan sınıfların veya toplulukların talebinin bir mekânda veya zamanda buluşması ise yoz sanatı; kitsch'i meydana getirmektedir. Sanatçı daha önceleri devrimci sosyalist hareketlere işlerinde yer verirken, 1980 sonrasında cumhuriyet ideolojisi, iç göç ve bu iç göçle gelen kır-kent kültürü çatışması gibi daha sosyolojik ağırlıklı temalara yönelmiştir (Kosova & Kortun, 2014, s. 16).

Sanatçının gözlemlerini aktardığı bu temalar yerelden küresele sosyo-kültürel değişimlerin izlerini yansıtmakta ve resimden videoya; anlatmak istediğini en iyi şekilde aktarabildiği malzemede kendini göstermiştir. Bu açıdan sanatçının 1980'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal ve siyasal dönüşümlerini belli bir kanona ve estetiğe bağlı kalmadan kendi üslubunu yaratarak aktarma çabasında olduğu görülmüştür.

Ailesiyle başlayarak gözlemlediği göç olgusunu, köyden kente göçerlerin; “yeni kentlilerin” hayatını görselleştirdiği bir noktaya taşımıştır. Bu çalışmalar, Akademi’deki resim boyutlarına göre küçük ve illüstratif üsluptadır. Dolayısıyla sanatçının akademik (modern) dilin dışına çıktığı ve daha sonra kullandığı farklı malzemelerle postmodern dil oluşturduğunu söylemek mümkündür. Fredric Jameson’a göre postmodernizm kopuşların ve yeni bir dünyanın peşinde değildir, aynı olmayan “an”daki şeyleri temsil eden değişikliklerin ve tersine çevrilemeyen değişimlerin peşindedir (Jameson, 2011, s. 9). Sanatçı içinde bulunduğu kültürel değişimleri “an” içinde değerlendirmiş, bu değişim ve dönüşümleri izleyiciyle buluşturmuştur. Köyden kente göçle gelen farklı kültürler ve bu kültürlerin kenttekiyle etkileşimi, melez malzeme bolluğu yaratmıştır: “Seksenlerin ortalarına gelindiğinde *kitsch* kavramı artık kafamda somutlaşmıştı, çünkü inanılmaz bir kırma/ hibrid malzeme bolluğu vardı değerlendirilebilecek” (Kosova, 2020, s. 223).

Toplumsal gerçekçi anlayışa sahip olan sanatçı, Anadolu insanının kentteki yaşantısıyla; güncel durumla ilgili işler üretmiştir. Bu açıdan sanatçının işlerinde alt kültür- üst kültür ilişkisi bir karşıtlık ilişkisi değildir, birbiri içinde eklemlenmiştir. Çalışmalarında “uyumsuz” pek çok şeyi (farklı dinsel ve kültürel öğeleri) birbiri içinde bütünsellik arayışında olmadan bir araya getirir. Köyden kente göçen yeni kentlilerin “kentli olabilmek adına” ürettikleri ve tükettikleri estetik beğenin işlerinde yer bulması, bu işlerin *kitsch* olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Kötü veya yoz beğeni işleri üzerinden yücelttiğine dair eleştiriler almıştır. Bu düşünceleri “Kötü beğeni yadsımak kolay değil, yoz beğeni yücelttiğim şekilde eleştiriler geldi bana. Kesinlikle böyle bir tavır içinde değilim” sözleriyle açıklamıştır (Ulusay, 1984). Ancak resimlerinin arabesk sanat olarak nitelendirilmesine kızmadığını, çünkü bu yoz beğenin insanları yabancılaşmaya götürerek amacına ulaştırdığını söylemiştir (Karabey, 1983).

Sanatçı, 1980’li yıllarda İstanbul’da değişen kültürel dinamikleri aktarabilmek için bir malzeme olarak kullandığı *kitsch* olgusunu şöyle tanımlamıştır:

“Gerçek yaşamda geçmişle şimdi aynı zaman diliminde yaşanamayacağı kadar, farklı kültürler de aynı mekânda yaşanamaz. Yaşanırsa kiç doğar. İki nedenle doğar: Birincisi her zaman dilimi kendi tarihsel sürecini, oluşumunu ve olgularını yaşar, olguların bir başka zaman dilimine aktarılmak istenmesi koşullar değiştiğinden yozlaşmayı getirir. İkincisi (aynı zaman diliminde de olsa) kültürlerin kendi alanları

dışında bir başka mekâna taşınması hem taşınan kültürün kökeninden uzaklaşması hem de taşındığı yerde önceden varolan bir başka kültüre eklenmesi sonucu anlam ve değer kaybına uğrar, varoluş nedenini yitirir, dolayısıyla yine kiçi yaratır” (Özayten, 1994, s. 40).

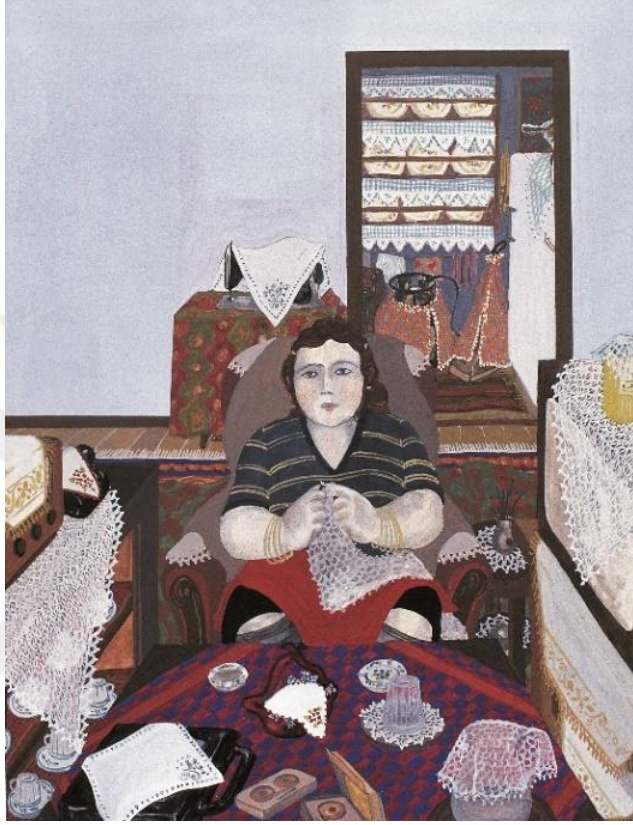
1980’li yıllar itibariyle farklı zamanların birbirine eklenmesi ve mekânların değişimiyle ortaya çıkan sosyokültürel etkileşimler kitsch’i ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan 1980’li yılların değişimini ve dönüşümünü en iyi anlatan olgulardan biridir. Kitsch olgusunu arabesk kültür üzerinden aktarmaya çalışan sanatçı, dönemi içinde bu kültürü yadsıyan bir çevreye sahip olduğunu ifade etmiştir (Küpçüoğlu, 2019, s. 166). Arabesk kültürü anlamaya ve aktarmaya çalışan işlerinden ötürü tepkiyle karşılaşmıştır. Karamustafa’ya göre kitsch’ten nefret etme veya hoşlanma imkânı vardır, ancak sanatçı olarak bir konu karşısında objektif olarak durmak ince bir çizgidir (Hürriyet, 1985). Arabesk kültürü objektif bir şekilde incelemek, “çevresine yabancılaşmadan bakma” ihtiyacına cevap vermektedir. Ancak yine de kitschleşme tehlikesine karşı kendisini korumaya çalışmıştır (Küpçüoğlu, 2019, s. 166).

1980 darbesi sonrasında, Turgut Özal’la birlikte serbest piyasa ekonomisine bağlı olarak gelişen aşırı tüketim kültürünün arabesk ile iç içe geçmeye başladığı bir süreci kapsamaktadır. Bu sürecin devamında arabesk kültür popüler kültürden kitle kültürüne doğru bir yayılım gösterir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının işlerindeki kitsch olgusu, gelip geçici olanı vurgulamamaktadır. Çalışmalarında gözlemlere dayalı bir süreklilik söz konusudur.

Jean Baudrillard’a göre folklorik, egzotik ve geçmişle ilişkili temalara sahip, endüstriyel olarak çoğalan kitsch nesneler kitle kültüründe temellenir (Baudrillard, 2008, s. 136). Bu açıdan sanatçının vurguladığı metalar evreninde nesneler, bize insanın kültürel dönüşümü hakkında bilgi verme özelliği taşımaktadır.

1978’de Taksim Sanat Galerisi’nde yer alan *Örtülü Medeniyet* (1976) (Şekil 5.24) işinde bu metalar evrenine yer verilmiştir. Ancak buradaki farklılık, modernlikle ve medeniyetle özdeşleşen Batı uygarlığının araçları olan TV, radyo gibi kitle iletişim araçlarının evdeki tüm nesnelerle birlikte dantel örtüler altında kalmasıdır. Bu örtüler etrafını kendini güvende hissettiği nesnelerle donatan göçerlerin yeni duruma alışamadığına ve direndiğine işaret etmiştir. Evrensellikten küreselliğe doğru giden yeni dünyaya ait tüm nesnelerin örtülmesi söz konusudur. Hâlâ geleneksel olan moderne karşı üstün durumdadır. Bu açıdan bakıldığında dantel örtü ve nesneler

üzerinden vurgulanan ilişki geleneksel-modern arasında kalana odaklanmaktadır. Bize örtülü nesneler üzerinden evdekinin/evin dönüşümünü anlatan bu çalışma, adının aksine örtünün kalktığına da işaret eder. Nermin Saybaşı'ın ifadesiyle bu örtü açılır ve “yerinden etme, şiddet, baskı, yoksulluk, yoksunluk, eşitsizlik ayan olur” (Saybaşı, 2022).



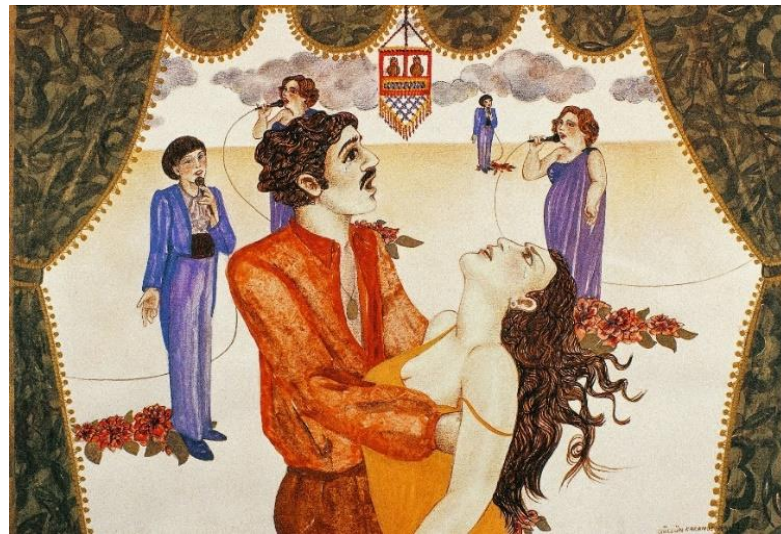
Şekil 5.24: *Örtülü Medeniyet*, 1976, kâğıt üzerine karışık teknik, 30x45 cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Kezban Arca Batıbeki'nin *Kitsch Oda Projesi/Kitsch Room Project*, "Where to...?" (2005) (Şekil 5.25) enstalasyonunda da Karamustafa'nın yansıttığı köyden kente göç edenlerin yeni nesnelerinden oluşan bir mekân düzenlemesi görülmektedir. Kitsch'e özgü doğa manzaraları içeren resimler, film yıldızlarının, duvarlara asılı tabaklar ve Marilyn Monroe ve Sibel Can'ın fotoğrafları, dantel örtüler, tüllü objeler ve nazar boncukları birbiriyle bütünlük oluşturmeyen ve *Örtülü Medeniyet*'e göre kır ve kent kültürünün daha fazla içe içe geçtiği, içselleştirilmiş bir nesneler dünyasını yansıtmıştır.



Şekil 5.25: Kezban Arca Batıbeki, *Kitsch Oda Projesi/Kitsch Room Project, Where to...?* 2005, enstalasyon, Özel Koleksiyon.

Sanatçının 1981’de Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi’nde gerçekleştirdiği *Arabesk* başlıklı sergisinde yer alan *Yarabbi Sen Bilirsin* (1981) (Şekil 5.26) işi, 1980’lerde gündeme gelen cinsiyet tartışmalarını yansıtmıştır. Burcu Pelvanoğlu’na göre sanatçı, popüler kültürün sansasyonel isimlerinden Bülent Ersoy’u yüksek kültürden sayılan pentür geleneğinin içine eklemiştir (Pelvanoğlu, 2016, s. 224). Sanatçı bu çalışmasında erillik-dişilik arasındaki geleneksel kategorilerin değişimine gönderme yapmıştır (Heinrich, 2007, s. 24). Sahnede arabesk kültüre gönderme yapan, minibüslerde görülen bir obje yer almaktadır. En öndeki kadın ve erkek, olayı dramatize edilmiş bir şekilde yansıtmaktadırlar.



Şekil 5.26: *Yarabbi Sen Bilirsin*, 1981, kâğıt üzerine karışık teknik, 66x48 cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi. (Bu iş 1985’te Sezen Aksu müzikal projesi için kullanılmıştır)

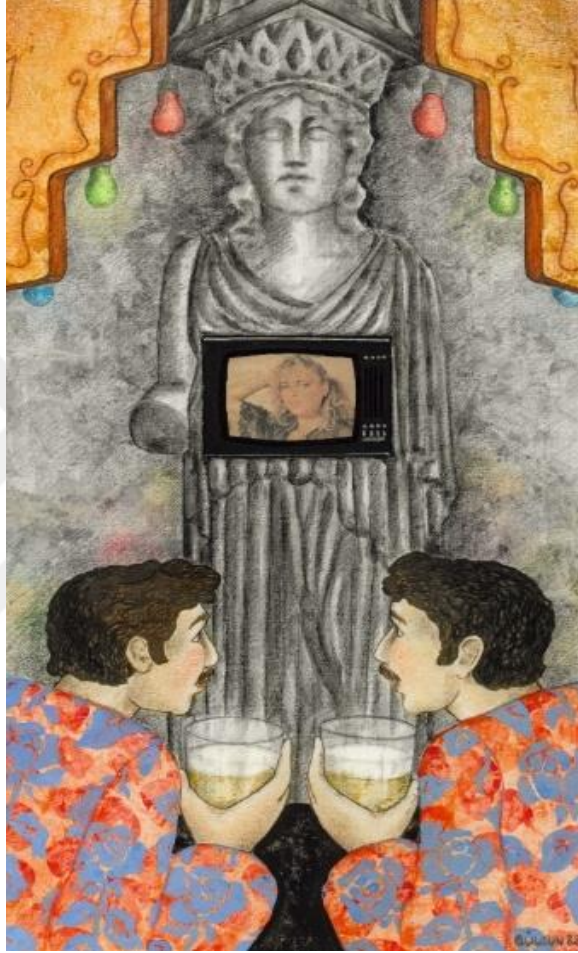
Sanatçının aynı sergide yer alan *Dertler Benim* (1981) (Şekil 5.27), arabesk kültür ile özdeşleşen arabesk müzik ve Yeşilçam sinemasına göndermeler içerir. Kadın ve erkek figürleri, Yeşilçam sinemasında görülen abartılı hareketler içindedirler. Arkada bir şarkıcı şaşaalı giyimiyle ortamı dramatize etmektedir. Yanlardan çıkan güller ve çimler ortama uygun olmaması bakımından kitsch öğeleri temsil etmektedirler. Sanatçının gayesi her yerde yaşayan; canlı bir olayı yansıtmaktır. Kendi içindeki uyumsuzlukları nedeniyle ironiye sahip olan arabesk olgusunu inceleyen sanatçı, arabesk kültürün şarkısıyla, şarkıcısıyla, posteriyile, filmiyle her yerde yaşayan bir kültür olduğunu ifade etmiştir (İnal, 1981, s. 57).



Şekil 5.27: *Dertler Benim*, 1981, 43x63 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Sanatçı Ankara Turkuaz Sanat Galerisi'nde sergilenen *Pera Birası* (1982) (Şekil 5.28) serigrafî baskısında, Pera'daki kültürel değişimin izleri görülmektedir. Karamustafa, eski Beyoğlu'yla kıyaslama yapmadan Pera'nın değişen insanları ve eğlence kültürü hakkında şöyle demektedir: "Çevrede ayakta bira içilen yüksek masalar, birbirine benzeyen erkekler ve video. İşte şimdi Pera'da bira böyle içiliyor" (Karamustafa, 1982, s. 57). Tektipleşmiş giyim-kuşam ve eğlence tarzına sahip bu temsili iki figür, renkli ışıklarla çevrili televizyondan dönemin yıldızlarından Ahu Tuğba'yı, tıpkı

tavernadaymış gibi izlemektedirler. Bu iki figür, aynı renk ve basma kumaştan oluşan gömlekleriyle Anadolu geleneklerini gizliden de olsa sürdürmektedirler. Art nouveau sütunun ortasında duran televizyon, mihrap içine alınarak uyumsuzluğu sembolize etmektedir. Mihrap bu sütun ile buluşmuş ve dönemin en önemli kitle iletişim aracı olan televizyon için yer oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında üst üste binen bu öğeler, işlevselliğinden ve anlamlarından bir şeyler yitirmiştir.



Şekil 5.28: *Pera Birası*, 1982, serigrafi baskı, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Pera Birası'yla benzer ironi içeren *Mastika Mastika* (1982) (Şekil 5.29), adını 1980'lerin popüler Roman oyun havasından alır. Bu parça Bulgarların sakız rakısı ile Amerikan sigarasını bir araya getiren sözlere sahiptir ve bu açıdan içinde ironi barındırır. *Mastika Mastika*, önde iki benzer giyim-kuşam ve tavra sahip göbek atan figürlerin Trakya'nın gelenekselleşmiş yağlı güreşleri karşısında eğlenmesini; şehirde değişen eğlence kültürünü konu ediniyor. Eğlence kültürü, dışarıdan içeriye hapsedilmiş ve çerçeve içine alınarak sınırları belirlenmiştir. Gelenekler kendine has

renklerini ve toplumla olan bağlarını yitirerek sadece duvarda asılı bir şeye dönüşmüştür. Toplu eğlenceler ise yerini köklerinden kopmaya başlayan ve anonimleşen tiplerin tekil eğlencelerine bırakmıştır. Ancak bu dönüşen eğlence kültürü geleneksel köklerinden de bir şeyleri anımsatmaktadır. *Mastika Mastika*, gelenekleriyle direnmeye çalışan ama kitle toplumu içerisinde anonimleşen insanlara ve insan ilişkilerine gönderme yapmaktadır.



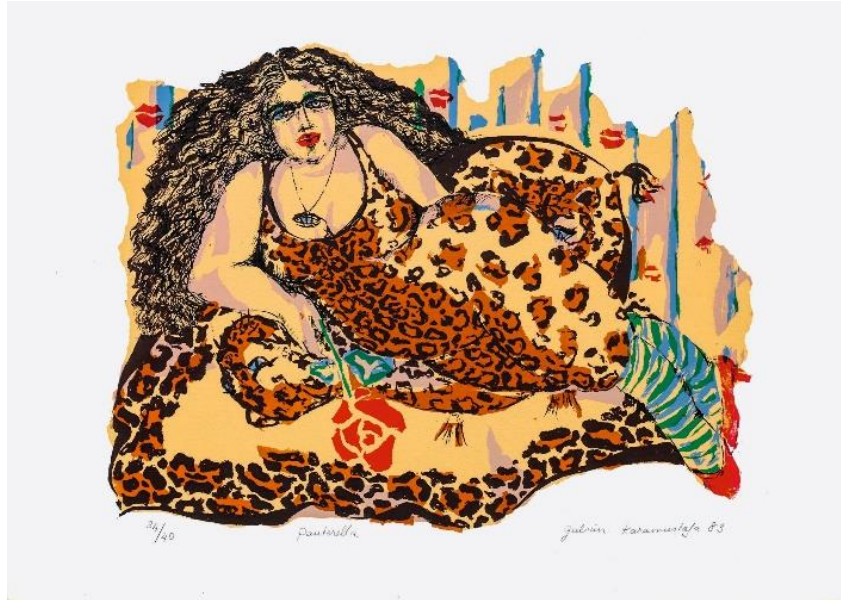
Şekil 5.29: *Mastika Mastika*, 1982, 32,5x45 cm, karışık teknik, SALT Araştırma, Gülşün Karamustafa Arşivi.

Aynı sergide yer alan *Star Wars* (1982) (Şekil 5.30), sanatçının *Mastika Mastika* ve *Pera Birası*'nda da görüldüğü üzere geleneklere referans veren ancak kitle kültürüyle iç içe geçmiş bilinçsiz tüketim ilişkilerini yansıtmıştır. Sanatçının yaz tatillerinde gittikleri Marmaris'in el değmemiş köylerinden olan Turunç köy, tüketimdeki dönüşümü gözlemlediği önemli bir yerdir. Bu köyün tüketim ilişkilerinin “dönüşüm” sembollerinden biri, *Star Wars* tişörtü ile yerel kıyafetleri bir arada giymiş Turunç köylü kadın figürüdür. Küreselleşmeyle birlikte yerel olan da merkezdeki kültüre eklenmiştir. Batı kültürünün sembolleri küreselleşerek gündelik yaşama dahil olmuştur (Friedman, 1994, s. 100). Turunç köylülerin bilinçsizce “dönüşüme yenik düşerek” giydiği bu kıyafetler yazının/anlamın yok olduğu, rengin ve formun popülerlik kazandığı bir modayı yansıtmıştır (Karamustafa , 2016, s. 59).



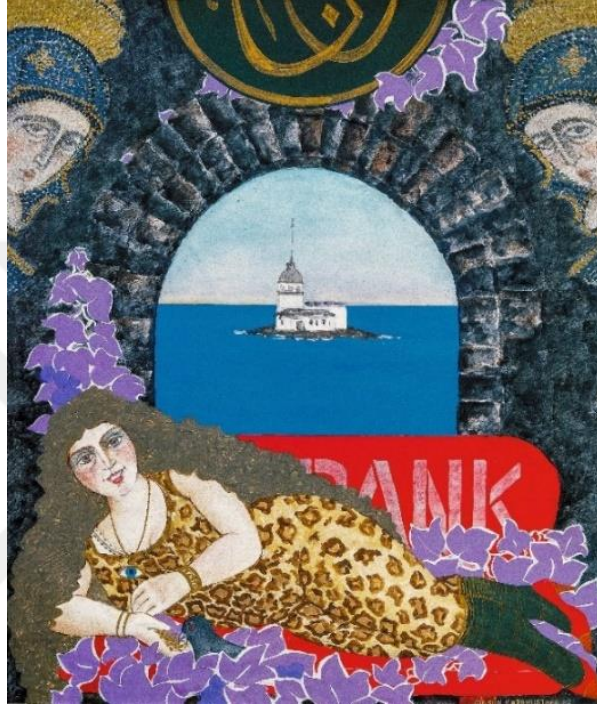
Şekil 5.30: *Star Wars*, 1982, 32,5x45 cm, kâğıt üzerine karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

“Arabesk” sergisinde yer alan *Panterella* (1983) (Şekil 5.31) serigrafi baskı, dönemin modası olan panter/kaplan deseni üzerine yoğunlaşmıştır. Bir kadının elbisesi üzerinde görülen bu desen, panterin vahşiliğini kadının elbisesine ve duruşuna aktarılmıştır. Vahşi ve güçlü olan panter değil, tüm ihtişamıyla uzanan gül tutmuş bu kadın figürüdür.



Şekil 5.31: *Panterella*, 1983, serigrafi baskı, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Karamustafa, *Bank* (1982) (Şekil 5.32) çalışmasını Bebek sahilinde karşılaştığı bir kadından esinlenerek ortaya çıkarmıştır (Karamustafa , 2022). Farklılıkların üst üste bindiği bu mekânda kadın figürü, panter desenli elbisesi içinde yatmaktadır. Bu çalışma, *Panterella* ile benzer bir kurguya sahiptir.



Şekil 5.32: *Bank*, 1982, 57x66 cm, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Gülsün Karamustafa, *Bir Yudum Sevgi* filmi için gecekondu mahallelerini ziyaret etmiştir. Sosyokültürel değişimin birebir yansıdığı gecekondulardaki yaşam tarzı sanatçının çalışmalarıyla kayıt altına alınmıştır. Film setinde gözlem alanına giren gecekondulardan topladığı malzemeleri bir araya getirmiştir (Hürriyet, 1985). Bu malzemeler arabesk kültür ve kitsch ilişkisini çalışmalarına aktaracağı malzemelerdir. Milan Kundera'nın "İnsanların yeryüzündeki kardeşliği ancak kitsch üzeninden mümkündür" sözü Gülsün Karamustafa'nın sanatı için de söylemek mümkündür (Kundera, 2014, s. 251). Karamustafa yoz beğenin/kitsch'in toplumlararası ve dinlerarası ilişkileri olduğunu dile getirmiştir (Hürriyet, 1985). Dolayısıyla kitsch olgusu, yerel boyutları yanında enternasyonal boyutları da olan bir olgudur. Sanatçı bu durumun bilincinde olarak arabesk kültürü gözlemlemiş ve erken dönem işlerini arabesk kültür olgusu üzerine kurgulamıştır.

Karamustafa, “hiçbir şeyi daha önce tarif edildiği gibi olmayan” bu kültürü ve kültürel öğeleri film için ziyaret ettiği evler vasıtasıyla tanımaya çalışmıştır (Karamustafa, 2006). Kitsch kavramı ile özdeşleşen yapaylık derecesine varan aşırı duygusallıktan kaçınmak amacıyla; bir anlamda işlerinin kitschleşme tehlikesine karşı melez imgelerden oluşan, saldırganlık, dini öğeler ve cinsellik barındıran duvar halılarına yoğunlaşmıştır (Heinrich, 2007, s. 39). Resimlerde de rastladığımız duvar halıları, farklı bir malzeme olarak sanat gelişimine yeni bir imkân sağlamıştır. Ancak sanatçı için duvar halıları da aslında birer resimdir (Hürriyet, 1985).

Kitsch malzemelerden biri olan duvar halısı, göz alıcı renkler içinde popüler kültürle ilişkili desenler, figürler ve yerel unsurlardan oluşmuştur. Bilsak'ta sergilenen *Kaplaniye/Tigerella* (1983) (Şekil 5.33), Anadolu hikâyelerine gönderme yapan istiflenmiş kaplanların biraraya gelmesinden oluşmuştur. Kaplan ile battaniyenin birleşimi ile oluşan *Kaplaniye* ismi bu birleşimlerin tezatlığına ironik bir dille cevap vermektedir. Bu hikâyenin ana kahramanları kaplanlar, şimdi bir battaniyede veya giyside, gündelik yaşam içerisinde var olmaktadır.



Şekil 5.33: *Kaplaniye/ Tigerella*, 1983, 250x190 cm, tekstil kolaj, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Çarpıcı renklerle reklam panolarını hatırlatan ve tüketim kültürüne gönderme yapan “resimli” halılar, kullanılan motiflerden de anlaşılacağı üzere küresel bir müşteri tabanına hitap etmektedir. *Motorsiklet* (1986) (Şekil 5.34) duvar halısı, gösterişli motosikletiyle özgürce yola çıkan hafif giyimli bir kadının vücudunu bir tüketim objesi olarak adeta sergilemektedir. Bu sahne altın renkli bir çerçeve içine alınarak vurgulanmakta, altın rengin verdiği ‘kutsiyet’ ile gündelik ve popüler olanın içiçeliği bir araya gelmiştir.



Şekil 5.34: *Motorsiklet*, 1986, 110x75 cm, tekstil kolaj, SALT Araştırma, Gülşün Karamustafa Arşivi.

Barbara Heinrich’e göre sanatçının duvar halıları veya resimleri daha farklı ve iyi bir hayata duyulan özlemin, arzu ve hayallerin yansıması olarak düşünülmelidir (Heinrich, 2007, s. 43). Pop Art’ın öncülerinden Richard Hamilton’ın *Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir? /Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956)⁶² (Şekil 5.35) işinde, nesnelerle çevrelenmiş tüketim toplumu dünyasından bir kesit sunmuştur. Gülşün Karamustafa’nın işlerinde aynı şekilde tüketim çılgınlığının yaşandığı dünya ‘ev’ üzerinden gösterilmiş, insanlar ise nesneler tarafından temsil edilmiştir.

⁶² *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956), Londra’daki Whitechapel Gallery’de gerçekleşen *This is Tomorrow*’da sergilenmiştir.



Şekil 5.35: Richard Hamilton, *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* 1956, kolaj, 26x24,8 cm Kunsthalle Tübingen.

Karamustafa, bir fotoğrafta İstanbul'da da sıkça rastladığı Elvis Presley'li halıların Bağdat sokaklarında da satıldığını belgelemiştir (Hürriyet, 1985). Sanatçı bu örnekten yola çıkarak dini bir objeyi popüler kültürün öncü sanatçılarından Elvis Presley'yi birarada vererek *Elvisli Seccade* (1986) (Şekil 5.36) tekstil kolajını oluşturmuştur. Bu çalışmasıyla yüceltilen değerlerdeki değişime dikkat çekmiştir. Elvis Presley çoğaltılarak biricikliğini yitirmiştir. Halıda farklı açılarda çoğaltılmış, belki de parçalanmış bir figür olarak verilen Elvis Presley 'küresel'liğiyle tüketilebilir bir metaya dönüşmüştür.



Şekil 5.36: *Elvisli Seccade/ Prayer Rug with Elvis*, 1986, 180x105 cm, tekstil kolaj, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Yeni Eğilimler sergisi için üretilen *Uçuş Halısı* (1985) (Şekil 5.37), çeşitli renk ve modeldeki elbiselerin bütünlük yaratmayacak şekilde birbirine eklenmesinden oluşur. Heinrich'e göre bu seyahat evlerin içinden aldığı nesnelere yüklenen hayallere seyahati temsil etmekteydi (Heinrich, 2007, s. 48). Evlerin içinde bulunan çeşitli manzara resimlerinden derlediği bu hayali manzaralar, objelerin insan hayatı içinde ne kadar önemli olduğuna işaret etmektedir.



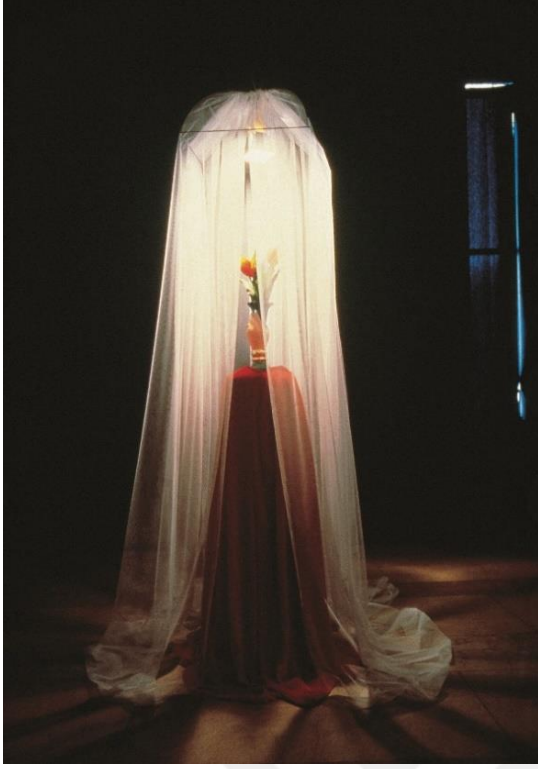
Şekil 5.37: *Uçuş Halısı/Flying Carpet*, 1985, 245x135x10 cm, tekstil kolaj, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

1984-1988 yılları arasında gerçekleşen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergileri, farklı malzeme kullanımı ve yerel ölçekte ele alınan işlerden oluşmaktadır. 15. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde gerçekleşen “4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’te” sergilenen *Abide I* (1987) (Şekil 5.38) enstalasyonu, sanatçının daha önceki işlerinde gözlem alanına giren objelerin bir devamı niteliğindedir. Resme yansıyan kitsch, duvar halılarıyla ve heykellerle (yerleştirme) devam etmiştir. Karamustafa *Abide I*’in ortaya çıkışını şöyle anlatır:

Bir pazar günü Taksim’in arka sokaklarından birinde ucuz renkli heykelcikler sergileyen adamın tezgahında objemi buluyorum. ‘Vazo tutan bir hanımeliinden vazo’. Aynı form çok eski ve kıymetli bir porselen de olabilirdi. Uzun süredir yaptığım gibi yine bir ‘Kitsch’ obje sergileyeceğim. Ona içinde rahat edebileceği bir ortam hazırlamam gerek. Annanemin evinden kalma bir çiçek sehpası, durabileceği gerekli yüksekliği sağlayacak ama pırıltısına layık bir örtü ile gizlenmeli. İçine konabilecek çiçekler beni epey zorluyor. Uyum mu yoksa gerilim mi sağlamalı? Uyumda karar veriyorum. Biraz da sırlı bir görünüm...Tüller ve ışık hüzmeleri bunun için yardımcı olacak. Artık ‘monument’ sergilenebilir (Karamustafa, 1987).

Alt kültürün kitsch malzemelerinden oluşan abide, üst kültürü temsil eden bir güç simgesi olmaktan çıkarak sanata yeni bir bakış açısı ve eleştiri getirmiştir.

Dolmabahçe Sarayı 1. Hareket Köşkü’nde gerçekleşen 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde yer alan *Abide II* (1988) (Şekil 5.39) mekâna özgü yerleştirmesi, *Abide I* ile benzerlik taşır. Sadece mekanla anlam bulan bu abidenin altındaki plastik çimler, 1. Hareket Köşkü’nün kırmızı halısı ve parkeleri ile bir tezatlık oluşturur. Şeffaf tülünden dikilmiş pembe ve mavi renkli çocuk elbisesinden oluşan *Abide II*, pleksiglas malzemeye koruma altına alınmıştır. İnsan bedenini andıran abidenin üst kısmında kitsch bir malzeme olan plastik güller çıkmaktadır. Karamustafa’nın ifadesiyle bu iş, eski Osmanlı mekânının zarifliğine karşı bir kitsch oluşturma amacıyla idi” (Boynudelik, 1998, s. 113).



Şekil 5.38: *Abide I*, 1987, karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.



Şekil 5.39: *Abide II*, 1988, karışık teknik, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Sanatçının hem obje hem de afiş⁶³ için görselini kullandığı *Kavanozda Venüs* (1988) (Şekil 5.39), gecekondularda görülen süs eşyalarından biriydi. Yeni göçerlerin zevkine cevap veren bu kitsch heykelcik, bir turşu kavanozuna hapsedilmiştir. Sanatçının gündelik objeleri vakanüvis tavrıyla veri olarak ele aldığı işlerinden *Kavanozda Venüs*, kitsch estetiği anlamak açısından güncel bir görsel pratik sunmaktadır.

⁶³ *Kavanozda Venüs Afişi*, 12. Afiş Bienali, Galeri CWBA, Varşova. (1988)



Şekil 5.40: *Kavanozda Venüs*, 1988, Vadedilmiş Bir Sergi, SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleşen Türkiye'deki ilk küratörlü sergilerden olan *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*'te (1995) halılarla oluşturduğu enstalasyon, melezlik, merkez-çevre ilişkilerini tekrar gündeme getirmiştir (Şekil 5.40). Gülsün Karamustafa'nın ikonlaşmış pop halıları, göç hareketleri, medya ile oluşan kirlilik ve ekonomik hareketlilikle İstanbul'daki varoşlarda oluşan melez imajlara gönderme yapmaktadır (Uçar, 1995).



Şekil 5.41: “Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet” sergisi , Geçici Sergi Alanı, İstanbul, (1995), SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.

Arzu Nesneleri 100 Dolar Limit (1998'ten 2003'e kadar devam eden performans dizisi) sanat projesi, Avrupa Birliği ve Doğu Bloğu'nun dışındaki yeni ekonomik politikalara; formel ekonomi yerine enformel ekonominin yeniden değerlendirilmesi üzerineydi (Karamustafa, 2002, s. 139). Karamustafa Türkiye'de oluşan yeni ekonomik koşulları İstanbul'da yoğun bir şekilde karşılaştığı bavul ticareti üzerinden incelemiştir. Laleli bu performansın gerçekleştiği yerd, çünkü buradan Bulgaristan, Rusya ve Romanya'ya giden otobüslerin kalktığı bir terminal ve terminaldeki yolcuların ihtiyaçlarına yönelik dükkanlar bulunmaktaydı. 1998'de Rusya'daki ekonomik kriz Türkiye'yi de etkilemiş, satılan ürünlerin niteliği de bu ölçüde düşmüştü. İstanbul'a bavul ticareti için gelen Rus, Romen ve Moldovyalı kadınlar fuhuşa da yönelmiştir. Bir saatlik ücret olan 100 dolar, sanatçının arzu nesnelerini alması için belirlediği fiyattır. Bavulu Rus pazarı için üretilmiş ilgi çekebilecek envai çeşit ürünlerle; kadın erkek iç çamaşırı, plastik çerçeveler, naylon örtüler, makyaj malzemeleri, tabak, bardakla doldurmuştur. Bu performansın belki de en tehlikeli kısmı ürünlerin havaalanından geçtiği süreçtir. Karamustafa bavul ticaretini deneyimleyerek serginin yapılacağı yere varır. Sanatçı uzun bir dönem farklı alanlarda gerçekleşen bu performanslar esnasında karşılaştırma yapma imkânı bulur: “Burada performansımı gerçekleştirirken, hepsi Avrupalı olmayan çeşitli tüketici gruplarıyla karşılaştım. Tüketim alışkanlıkları ve tercihleri farklıydı. Alman bir müşterinin kayıtsız kaldığı bir mal karşısında, onu evinde kullanabilecek Afrikalı veya Asyalı bir kadının heyecanı değişti” (Karamustafa, 2002, s. 142).

Sanatçının kitsch malzemelerle yarattığı melez işler, herhangi bir olumsuz eleştiri taşımamaktadır. Bu işler “sanat-dışı bir gerçekliği alıntılanmaktaydı” (Heinrich, 2007, s. 53). Karamustafa bu gerçekliği İstanbul'daki dualiteyi belirleyen melez/kırma kültürler ve bu kültürlerin bir parçası olan kitsch objeler üzerinden hem yaşanan deneyim hem de iletimin sunuluş biçimleri olarak aktarmıştır (Stepken, 2001).

Sanatçının 1970'lerin sonundan 1990'ların başına kadar iç göç ve değişen kimliklerle bağlantılı olarak kullandığı kitsch olgusu, 1990 sonrası işlerinde dışa yönelik bir anlatıma evrilerek evrensel boyut kazanmıştır.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu tez neticesinde, arabeskin 1980 sonrası Çağdaş Türk sanatındaki potansiyeli ve Gülsün Karamustafa'nın sanatındaki yeri tespit edilmiştir. 1980-1990 yıllarını kapsayan bu işlerin, kültür, estetik ve kimlik olgularının sosyokültürel zemindeki değişimlerini görmek adına önem arz ettiği anlaşılmıştır.

Karamustafa'nın biyografisi incelendiğinde müzikle ilişkisinin ve siyasi düşüncelerinin akrabalarıyla ilişkili olduğu görülmüştür. Türkân-Hikmet Münir Ebcioğlu çiftinin radyoda çalıştığı yıllarda sanatçı da radyoda vakit geçirmiş, pek çok müzisyenle tanışmıştır. Öte yandan amcası Fecri Ebcioğlu ilk dönem “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” olarak anılan Türk popunun öncü isimlerindendir. Sanatçı sonraki yıllarda TRT İstanbul Radyosu'nda sunuculuk yapmıştır. Tüm bu çevre ve deneyimleri sonucu sanatçının müzikle olan ilişkisinin sanatına yansıdığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte Karamustafa'nın sanatında yer verdiği “göç” olgusunun da aile kökenlerine dayandığı görülmüştür. Sanatçının ailesinden başlayarak gözlemlediği ve sanatına taşıdığı göç ve kimlik olgularını, toplumsal hareketlerin sonucunda ortaya çıkan kültürel dönüşümler olarak gözlemlediği tespit edilmiştir.

Sanatçının “fonksiyona dayalı”; hikâyesel anlatı biçimi, “picture”; resimleme olarak değerlendirdiği işleriyle bağlantı kurmuştur. Güncel olanı hikâyesel bir yolla kaydetme amacındaki amacıyla işlerini “vakanüvis” bakış açısıyla ele almıştır. Karamustafa'nın sanatında belirleyici bir unsur olarak değerlendirilebilecek olan “vakanüvis” bakış açısı, resmî tarihyazımının tersini ifade eden, bu açıdan sadece resmî ideolojinin değil, “muhalif entelektüel, kültürel çevredeki egemen söylemlerin” de dışında, gözlem alanı sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Karamustafa'nın genel bir tarihyazımına değil, ayrıntıda ve güncel olana odaklanmasıyla “vakanüvis” kavramını yeniden tanımladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bakış açısı, 1980-1990 aralığında arabeskin sanatçı özelinde nasıl değerlendirildiği konusunda bilgi vermiştir. Karamustafa'nın arabeske antropolojik bağlamda bir “yaşam biçimi” olarak yaklaştığı tespit edilmiştir. *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmi için gecekondulardaki yaşamı inceleyen sanatçının farklı bir alan olan sinemayla kurduğu ilişkinin arabesk kültürle daha yakın bir ilişki kurmasını sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçının gecekondulardaki

yaşamı bir saha araştırması gibi kayıt altına aldığı görülmüştür. Bu gözlemleri sırasında anlatacağı konu için bir süre sonra yetersiz kalan tuval yerine farklı bir malzeme olarak “kitsch” objeleri kullanmaya başlamıştır.

Tezde karşılaşılan zorluklardan biri, 1980’lerde “söz patlaması”yla ve kutuplaşmanın artmasıyla birlikte adlandırılan arabesk temasının plastik sanatlarda kullanımının yeteri kadar olmamasıdır. Vasıf Kortun’a göre arabesk köyden kente göçün ilk sinyali olmasına rağmen plastik sanatlarda yeterince değerlendirilmemiştir. Bu zorluk arabeskin farklı alanlardaki tanımlarının incelenmesini gerekli kılmıştır. Çağdaş Türk sanatındaki dönüşümün arabeskle eş zamanlı olarak görülmesi, iki yönlü bir okumayı gerekli kılmıştır. Tezin ilk iki bölümü arabeskin müzik, sinema, edebiyat alanlarındaki yerini göstermiştir. Bu açıdan tezde, farklı disiplinler üzerinden ilerleyerek arabeskin tüm yönleri incelenmeye çalışılmış, bu olgunun plastik sanatlardaki yerinin yeniden düşünülmesi amaçlanmıştır.

Sanatçının illüstratif bir üslup geliştirdiği, farklı malzemeler yoluyla anlatacağı konuyu aktarma ihtiyacında olduğu, anti-estetik olarak görülen “kitsch”ten beslendiği ve “an”daki siyasi ve kültürel dönüşümleri “gözlemci” olarak aktaran bir anlayışa sahip olduğu anlaşılmıştır. Bu anlamda akademi dışında gelişen bir sanat anlayışına sahip olduğu görülmüştür. Postmodern üsluptaki “arabesk” ile şekillenen figüratif işlerinin, Akademi’deki üslubun dışındaki üretimlere örnek oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Karamustafa’nın 1970’lerde sol düşünceye dayalı resmettiği işler, 1970 sonuna doğru toplumcu gerçekçilerin “köycü söyleminden” farklı olarak köyden kente göçenin, “yeni kentlilerin” yaşam biçimlerine odaklanmıştır. Arabesk bu açıdan Karamustafa’nın sanatındaki ilk geçiş dönemidir. Sanatçı, arabeski “değişen kentli manzarasının” en belirgin örneği olduğu ve kırma/ hibrid malzeme bolluğu yarattığı için resmetme gerekliliği duymuştur.

Sanatçının 1978’de Taksim Sanat Galerisi’nde profesyonel anlamda gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinin arabesk kültür üzerine olduğu görülmüştür. Karamustafa’nın gözlemlerine dayalı olarak resmettiği işleri, bize arabesk kültürü benimseyen insanların yaşamları hakkında bilgi veren tasvirlerle sahiptir. “Yeni kentlilerin” mesleklerinden biri olan kapıcılık, sanatçının *Kapıcı Dairesi* (1976) adlı çalışmasında görselleşmiştir. Adını bir Fethiye türküsünden alan ve sanatçının müzikle olan ilişkisini gösteren *Kıymathı Gelin* (1975), geleneksel olanla modernin tüketim kültürü içerisinde karıştığına işaret etmiştir. *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var?* (1981), yeni

tüketim biçimlerine ayak uydurmaya çalışan “yeni kentlilerin” yabancılaşmasını ele almıştır. Köyden kente göçenlerin kentte yaşadıkları bölgeleri, mekânları ve bu mekânları nasıl değerlendirdikleri *İstanbul Palas* (1982), *Balkon* (1982), *Galata’nın Yeni Müslümanları* (1982) işlerinde görselleştirilmiştir. Karamustafa, değişen zevk ve eğlence anlayışını kitsch’i kullanarak anlatmıştır. *Pera Birası* (1982), *Mastika Mastika* (1982) dönüşen eğlence kültürünü yansıtırken *Panterella* (1983), *Star Wars* (1983) ve *Bank* (1982) işlerinde desenden yola çıkarak farklı kültürel öğelerin yanyana veya üst üste gelişini görselleştirmiştir. Sanatçı arabeskin popüler kültürle olan ilişkisini *Elvisli Seccade* (1986), *Kaplaniye* (1983), *Motorsiklet* (1986) ve *Çifte İsalat ve de Yavru Ceylan* (1985) işlerinde göstermiştir. *Yarabbi Sen Bilirsin* (1981) ise gözlemlerine dayalı olarak aktardığı tüketim kültürü ve cinsiyet tartışmalarını bir arada verdiği işlerinden biridir. Bu işlerde farklı mekânların ve dini öğelerin bir arada, bilinçli ve bütünlüksüz bir şekilde verildiği gözlemlenmiştir. Bununla birlikte sanatçının 1978’de Taksim Sanat Galerisi’ndeki işleri, köyden kente göçenin hâlâ kendi kültürlerinirettiğini göstermiştir. Ancak sonraki işlerinde “yeni kentlilerin” arabesk kültür üzerinden zevk ve beğenilerini göstermeye başladığı görülmüştür. Arabesk kültürün gelişimini gösteren bu işler, sosyolojik bir okumaya da imkân vermektedir. Karamustafa’nın işlerinde kentte varlığını sürdüren arabesk kültürün bir panoramasını sunduğu tespit edilmiştir.

Gülsün Karamustafa’nın işleriyle paralel üsluba ve ortak olgulara sahip üç sanatçı tespit edilmiştir. Nur Koçak, kadın ve tüketim ilişkisini objeler üzerinden anlatmış, Mevlüt Akyıldız, üretimlerinde gündelik yaşamdan, kitsch estetikten ve arabesken beslenerek ironik bir üslup yaratmış, Kezban Arca Batıbeki ise kitsch estetik üzerinde durmuş, işlerinde birbiriyle bütünlük oluşturmamayan bir nesneler dünyasını yansıtmıştır. Bu sanatçılar ortak yönleri en belirgin olanlar arasından seçilmiştir. Bu bağlantılar, sanatçının Çağdaş Türk sanatındaki yeri ve öncü konumu açısından örnek oluşturmuştur. Benzer bağlantılara sahip sanatçılar işleri üzerinden dördüncü bölümde anlatılmıştır.

Günümüze dek varlığını sürdüren arabeskleşme eğilimi hakkında ipuçları veren bu işler, sanatçının sonraki dönemlerde üzerinde duracağı “öteki”, “oryantalizm”, “post-kolonyalizm” konularının zeminini oluşturmuştur. Sanatçının bu dönemde yoğun bir şekilde arabesk ile ilgilenmesinden yola çıkarak “arabeskin” uzun bir süre güncel olanda yer edindiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, tezde incelenen Gülsün Karamustafa'nın 1980-1990 arasındaki işleri, 80'li yılların değişen sosyokültürel ve ekonomik iklimini aktaran görsel bir kaynak olarak değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Bu işler, Çağdaş Türk sanatında arabesk kültür etrafında şekillenen ilk işler olarak arabeskin neyi/nasıl ifade ettiğine yönelik ipuçları sunmuştur. Sanatçının dünyadaki değişimlerin bir sonucu olarak “sınır, göç, estetik ve kimlik” meselelerinin tekrar gündeme geldiği 1990'lı yılların öncesinde görülen “arabeski, ötekiyi, göçeni” merkeze aldığı görülmüştür. Bu bağlamda Karamustafa'nın 1980-1990 yıllarında gerçekleştirdiği işlerinin yerelden evrensele geçişi kolaylaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır.



KAYNAKLAR

- Acil, Ş.** (2019). *Kadının Sosyal Psikolojisinin Sanat Düzleminde Yorumlanması*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Adıgüzel, Y.** (2016). *Göç Sosyolojisi*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ahmad, F.** (2019). *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (17. b.). (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, A.** (1991). *Konu-m-lar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A.** (1996, Haziran 4). 1990'ların Sanat Ortamı. (A. Akay, Dü.) *Toplumbilim Dergisi*, s. 9-14.
- Akay, A.** (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A.** (2008). Ali Akay. L. Çalıkoğlu (Dü.) içinde, *Çağdaş Sanat Konuşmaları - 3 90lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (s. 17-48). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, A.** (2017). *Birleşmeyen Sentez* (2. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aksoy, B.** (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5., s. 1214). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aliçavuşoğlu, E.** (2005). *1980 Sonrası Türk Sanatında Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili* (Cilt 1). (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altan, Ö.** (1984). *Kadın Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Althusser, L.** (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (2. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altındere, H., & Evren, S.** (2007). *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*. Art-İst.
- Antmen, A.** (1994, Mayıs 31). "Günümüz Türk Sanatı" Berlin'de. *Cumhuriyet Gazetesi Kültür Eki*.
- Antmen, A.** (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*. (Doktora Tezi): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Antmen, A.** (2007). *Hale Tenger: İçerideki Yabancı / Stranger Within*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arat, G. B.** (2014). *1970 - 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
- Arsan, Y.** (2019). Defterler III 1980-1986 Etkiler ve 'Autoarture'lar- Arture Nedir? A. Artun (Dü.) içinde, *Yüksel Arsan Defterler / Cahiers de Travail 1965-1994* (s. 121-208). Ankara: Dost Yayınevi- Galeri Nev.
- Artun, A.** (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2017, Nisan 18). Kitsch'in Sanatı Zehirlemesi: Jeff Koons Vakası.

- Atagök, T.** (2011). *Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atagök, T.** (2019). Mutlu Mıydık O Zamanlar? Galiba Evet! - Sanatçılar-. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Paylaşımlar* (s. 50-72). içinde İstanbul: Corpus Yayınları.
- Avşar, V.** (2022, Mart 10). Zamanın donduğu bir sergi: Müdahaleler üzerine. (Ö. Altunok, Röportaj Yapan) <https://argonotlar.com/zamanin-dondugu-bir-sergi-mudahaleler-uzerine/> adresinden alındı
- Ayas, G.** (2019). Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi*, s. 2091-2121.
- Balaban, O.** (2013). Neoliberal Yeniden Yapılanmanın Türkiye Kentleşmesine Bir Armağanı: Kentsel Dönüşümde Güncelin Gerisinde Kalmak. A. Çavdar, & P. Tan içinde, *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* (s. 51-78). İstanbul: Sel Yayınları.
- Bartu, A.** (2018). Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Tarihi Yeniden Yazmak. Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ve Yerel Arasında* (s. 43-59). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudelaire, C.** (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2008). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları* (3. b.). (H. Deliceçaylı, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baykam, B.** (1996, Haziran 4). Türk Resim Piyasası ve Çağdaş Sanatımız. *Toplumbilim Dergisi*(4), s. 101-105.
- Behar, C.** (1985). Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt V, s. 1226). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M.** (1983). Kültür. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt V). içinde İletişim Yayınları.
- Belge, M.** (2017). *Tarihten Güncelliğe* (5. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bengi, D.** (2020). *70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Görececek Günler Var Daha"* (1. b.). (M. Yalçın, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W.** (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin, & B. Tut (Dü.) içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 54). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M.** (2011). Araçsal Akıl ve Kültür Endüstrisi. T. W. Adorno, & A. Artun (Dü.) içinde, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (E. Gen, Çev., 6. b., s. 15). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bocaccio, G.** (2011). *The Decameron Selected Tales/Decameron Novelle Scelte*. New York: Dover Publications.
- Boynudelik, Z. İ.** (1998). *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Bozdoğan, S.** (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (3. b.). (M. G. Sökmen, Dü., & T. Birkan, Çev.) Metis Yayınları.
- Chambers, I.** (2005). *Göç, Kültür, Kimlik* (1. b.). (İ. Türkmen, & M. Beşikçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, Z.** (2019). Tarihin Çizgileri Yoktur! -Dönüşümler-. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Paylaşımlar*, 25-48. Corpus Yayınları.

- Coşkun, Z.** (2019, Haziran). Oryantalizm, Edward Said ve Sanat Tarihinde Değişimler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, s. 216-247.
- Çağdaş, H.** (1994, Ekim). Çağdaş sanatımız Almanyadaydı. *Hürriyet Gösteri*, s. 52-56.
- Çağdaş, H.** (2019). Ah O Güzel Günler! -Yayıncılık-. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar ve Paylaşımlar* (s. 159-168). içinde İstanbul: Corpus Yayınları.
- Çapa, R.** (2020). İlkler. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar ve Paylaşımlar* (s. 139-168). içinde İstanbul: Corpus Yayınları.
- Çalıkoglu, L.** (2008). *90lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışkan, S.** (2016). *Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.
- Çavdar, T.** (1983). İşsizlik/İşsizliğin Toplumsal Etkileri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt V, s. 1171). içinde İletişim Yayınları.
- Çelebi, Y. M.** (2006). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. (Ş. Rado, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çokluk, D.** (1987). Söyleşi: Gülsün Karamustafa Resimde Kitch Estetiği Üzerine. *Nokta*, 52-53.
- Çubukçu, A.** (2020). Arabesk. İ. A. Sibel Öz içinde, *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 26). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Doğan, İ.** (2019). Paradigmalar -Sanatçılar-. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar ve Paylaşımlar* (s. 173-232). içinde İstanbul: Corpus Yayınları.
- Doğaner, Y.** (tarih yok). Halkevleri. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/halkevleri/> adresinden alındı
- Duben, İ., & Yıldız, E.** (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ebcioğlu, H. M.** (1952). Mikrofona Mektup. *Radyo Haftası* (s. 14-15, 38). içinde
- Friedman, J.** (1994). *Cultural Identity and Global Process*. Londra: SAGE Publications.
- Gökalp, Z.** (1968). *Türkçülüğün Esasları* (7. b.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Graf, M.** (2016). Görsel Arşivci. *igara viski kolileri denizlerde, ferâre sevgilim, Sergi Kataloğu*. içinde
- Greenberg, C.** (1989). Avant-Garde and Kitsch. C. Greenberg içinde, *Art and Culture Critical Essays* (s. 9). Boston: Beacon Press.
- Güngör, N.** (1993). *Arabesk Soyokültürel Açından Arabesk Müzik* (2. b.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N.** (2014). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güvemli, Z.** (1960). *Varlık Yıllığı 1961*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hall, S.** (1981). Notes on Deconstructing 'The Popular'. R. Samuel (Dü.) içinde, *People's History and Socialist Theory* (s. 234). Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Heinrich, B.** (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim* (1. b.). (R. Block, Dü., E. Kosova, B. Saunders, & B. Tut, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hitzel, F.** (2010). Önsöz. A. O. Gültekin (Dü.) içinde, *Pera Ressamları- Pera Sergileri: 1845-1916 Sergisi Kataloğu* (S. Atam, & O. Türkay, Çev., s. 5). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Hürriyet, G.** (1985). "Duvar Halıları Aslında Resimdir". *Hürriyet Gazetesi*.
- İhtiyar, T.** (2012, Eylül). Gülsün Karamustafa ile Röportaj. *rh+ magazine*, 32-40.
- İnal, G.** (1981). Sergi Nedeniyle Gülsün Karamustafa Anlatıyor. *Sanat Olayı*, 56-57.
- Jameson, F.** (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (A. G. Nuri Plümer, Çev.) İstanbul: Nirengi Kitap.
- Karabey, Z. A.** (1983). İki Sanatçı, İki Üslup, İki Görüş, Bir Sergi... Gülsün Karamustafa ve Tomur Atagök. *Somut Haftalık Sanat ve Kültür Gazetesi*.
- Karamustafa, G.** (1978). Resim Sergisi Üzerine Açıklama. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.
- Karamustafa, G.** (1982). Pera'dan Biraya İstanbul. *Sanat Edebiyat '81 Aylık Siyasi Dergi*, 56-57.
- Karamustafa, G.** (1987). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi katalog metni.
- Karamustafa, G.** (1992). Mistik Nakliye (1992) için Notlar. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi, Kod KARW1781. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/209487> adresinden alındı
- Karamustafa, G.** (1993). Gülsün Karamustafa'nın Akademi öğrenciliğinden bu yana sanat faaliyetlerini anlatan yazısı. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi.
- Karamustafa, G.** (2001, Eylül 4). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. (E. Kosova, Röportaj Yapan) art-ist Güncel Sanat Dergisi.
- Karamustafa, G.** (2002, Mayıs 15). Gülsün Karamustafa'dan Bir Sanat Projesi Arzu Nesneleri/Bavul Ticareti (Limit 100 Dolar). *Toplumbilim*(15), s. 139-142.
- Karamustafa, G.** (2003). "Muhacir" senaryo. SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi, Kod: KARW005. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189659> adresinden alındı
- Karamustafa, G.** (2004). Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme. (Ç. Sağır, Röportaj Yapan)
- Karamustafa, G.** (2006). Gülsün Karamustafayla Söyleşi. *Routes*, Christian Kravagna. (E. Kosova, Röportaj Yapan) Avusturya.
- Karamustafa, G.** (2007). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. (M. Fereli, Röportaj Yapan)
- Karamustafa, G.** (2016, Temmuz-Ağustos). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi. *Sanat Dünyamız*, 54-68. (H. Rf, Röportaj Yapan) Yapı Kredi Yayınları.
- Karamustafa, G.** (2018, Mayıs 4). Gülsün Karamustafa ile yapılan mülakat, video. (M. N. Doksatlı, Röportaj Yapan, & P. D. Yayınoğlu, Editör) <https://www.youtube.com/watch?v=t9sVSHb6wao> adresinden alındı
- Karamustafa, G.** (2022, 05 13). kişisel görüşme.
- Karamustafa, G.** (t.y.). Oda Projesi afiş yazısı.
- Karamustafa, G., & Karamustafa, S.** (2021, Ekim 5). Renkli DYÖloglar #7: Gülsün Karamustafa & Sadık Karamustafa. <https://www.youtube.com/watch?v=gZkP3tx-ppE> adresinden alındı
- Karamustafa, S.** (2020, Nisan 27). Sadık Karamustafa ile Sol'un 70'lerdeki Görsel Serüveni Üzerine. (F. Aksoy, Röportaj Yapan) <https://saltonline.org/tr/2238/sadik-karamustafa-ile-solun-70lerdeki-gorsel-seruveni-uzerine> adresinden alındı
- Keyder, Ç.** (2018). İki Semtin Hikayesi. Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (s. 206-221). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kongar, E.** (2007). *21.yy'da Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (39 b.). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Kortun, V.** (2014). Anı/Bellek I. 10 (s. 81-92). içinde İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ E-yayın.
- Kortun, V.** (2019). Gülsün Karamustafa: A Life of Care. V. Kortun içinde, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* (s. 5-17). Chicago: University of Chicago Press.
- Kortun, V., & Kosova, E.** (2014). *Ofsayt Ama Gol!* İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ E-yayın.
- Kosova, E.** (2004). Gülsün Karamustafa. *Varlık Edebiyat ve Kültür Dergisi*(1154), 67-71.
- Kosova, E.** (2020). Gülsün Karamustafa: Geçiciliğin Belleği. *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, 220-225.
- Kundera, M.** (2014). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçük Kaplan, U.** (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küpçüoğlu, H.** (2019). *Çağdaş Sanat Söyleşileri*. İstanbul: Anima Yayınları.
- Madra, B.** (1983). İki Serginin Çözümlemesi. *Sanat Çevresi*, 16-17.
- Madra, B.** (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*. İstanbul: Galeri BM Yayını.
- Mardin, Ş.** (2015). *Türk Modernleşmesi Makale 4* (24. b.). (M. Türköne, & T. Önder, Dü) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mülayim, S.** (1983). TÜRK SÜSLEME SANATINDA "ARABESK" PROBLEMİ. *Sanat Tarihi Dergisi*.
- Oktay, A.** (1987). *Toplumsal Değişme ve Basın*. İstanbul: B/F/S Yayınları.
- Öncü, A.** (2018). İstanbullular ve Ötekiler, Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi. Ç. Keyder (Dü.) içinde, *İstanbul, Küresel ve Yerel Arasında* (5 b., s. 117). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öndin, N.** (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği (1850-1950)* (1. b.). İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öz, S.** (2019, Ocak 17). *Arabeskle mi barışıyoruz yoksa popüler kültürle mi?* Evrensel Web sitesi: <https://www.evrensel.net/haber/371242/arabeskle-mi-barisiyoruz-yoksa-populer-kulturle-mi> adresinden alındı
- Öz, S.** (2020). Küskünlükleri, Travmaları ve Ümitsizlikleriyle... 'Bizim' Anti-Kahramanlar. S. Öz, & İ. Afacan (Dü) içinde, *Müzikte, Sinemada, Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 181). İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Öz, S., & Afacan, İ.** (2020). "2000 Sonrası" Arabesk Yeniden Neden? S. Öz, & İ. Afacan içinde, *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 5-10). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Özayten, N.** (1994, Şubat). Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları. *Hürriyet Gösteri*, s. 40-42.
- Özbek, M.** (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (13. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pektaş, N.** (2021, Mart-Nisan). Gülsün Karamustafa Atölyesi: Buluntu Nesnelerle Yitirilmiş Hayatlar Arasında Bir Tahayyül. *Art Unlimited*(62), 52-63.
- Pelvanoğlu, B.** (2011). *Mevlüt Akyıldız Turkeyland* (1. b.). (N. U. Burcu Pelvanoğlu, Dü., & A. Hatay, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pelvanoğlu, B.** (2013, Ekim 22). *Lebriz*. <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=0&articleID=1145&bh> cp=1 adresinden alındı

- Pelvanoğlu, B.** (2016). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat Dönüşümler*. Türk Alim Kitapları.
- Pelvanoğlu, B.** (2016). Antonio Cosentino: Asi Şehrin Belleği. *cigara viski kolileri denizlerde, ferâre sevgilim Sergi Kataloğu*. içinde
- Pelvanoğlu, B.** (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* (1. b.). (E. Zeytinoğlu, Dü.) İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pelvanoğlu, B.** (2019). Tarihin Çizgileri Yoktur! Dönüşümler. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Paylaşımlar*. içinde Corpus Yayınları.
- Procter, J.** (2004). *Stuart Hall*. (R. H. Robert Eaglestone, Dü.) London: Routledge.
- Rado, Ş.** (2019). Çelebi'nin Hayatı. Y. M. Çelebi, & E. Yalçın (Dü.) içinde, *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi* (Ş. Rado, Çev., 9. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rancière, J.** (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika* (3. b.). (A. Artun, Dü., & A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağır, Ç.** (2005). *1980 Sonrası Türkiye'deki Sanatın Dönüşümünde Gülsün Karamustafa'nın Yeri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Said, E. W.** (2001). *Reflections on Exile and Other Essays* (2. b.). Cambridge: Harvard University Press.
- Said, E. W.** (2013). *Batı'nın Şark Anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarioğlu, S.** (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sayan, A.** (2020). Merkez- Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk. S. Öz, & İ. Afacan içinde, *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* (s. 89-102). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Saybaşı, N.** (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saybaşı, N.** (2022, Ağustos 18). *ATLAS-ÇOCUK/LUK: Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında sanat ile hatıra(t)*. Argonotlar: <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat/> adresinden alındı
- Stallabrass, J.** (2021). *Çağdaş Sanat Bir Tarihçe*. (A. Artun, Dü., & E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stepken, A.** (2001, Eylül). "Iskorpit Aktuelle Kunst aus Istanbul" *Sergi Kataloğu. Trellis of My Mind Works Gülsün Karamustafa 1998-2000*, 100-103. (G. Karamustafa, Dü., & F. Özgüven, Çev.)
- Stokes, M.** (2018). Kültür Endüstrileri ve İstanbul'un Küreselleşmesi. Ç. Keyder içinde, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında* (S. Savran, Çev., s. 145-168). İstanbul: Metis Yayınları.
- Stokes, M.** (2020). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (5. b.). (H. Eryılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şengel, D.** (2015). *Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992*. İstanbul: SALT.
- Şenyapılı, Ö.** (1984, Kasım 13). Gülsün, Türk Resmine "Yeni Ufuklar" Açma Çabasında. *Ulus Gazetesi*.
- Tenger, H.** (2008). Hale Tenger. L. Çalikoğlu (Dü.) içinde, *Çağdaş Sanat Konuşmaları - 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (s. 241-292). Yapı Kredi Yayınları.

- Tokdil, E.** (2021). Post-Truth Çağında Efemeranın Çağdaş Sanatta Kullanımı: Christian Boltanski ve Gülsün Karamustafa. *Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler* (s. 95-126). içinde İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Toprak, Z.** (2019). *Türkiye'de Yeni Hayat İnkılap ve Travma 1908-1928*. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Tör, V. N.** (1976). *Yıllar Böyle Geçti* (1. b.). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Uçar, Ö.** (1995). Devlet Sefalet Şiddet. *X Kritik*.
- Ulusay, N.** (1984). Karamustafa:"Arabeski dosyalıyorum". *Güneş Gazetesi*.
- Uslu, S. S.** (2010). XIX. Yüzyılda Pera. S. S. Uslu, & A. O. Gültekin (Dü.) içinde, *Pera Ressamları-Pera Sergileri:1845-1916* (s. 9). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Üzümkesici, B.** (2016, Mayıs 3). *Köksüz Bir Estetiğe Karşı: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu*. E-Skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/koksuz-bir-estetige-karsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/2931#_edn62 adresinden alındı
- Yavuz, H.** (1987). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yıldız, E.** (2019). Tarihın Çizgileri Yoktur! - Dönüşümler-. *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani? 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar Tanıklıklar Paylaşımlar* (s. 25-48). içinde İstanbul: Corpus Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

2016'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. 2019'da aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Fakültesi Batı ve Çağdaş Sanat yüksek lisans programına kabul edildi. Öğrenciliği esnasında kısmi zamanlı olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde çalışmaya başladı. 2019'da Kare Sanat Galerisi'nin "Bir Galerî, Bir Dönem, Dört Sanatçı Kuşağı, Kare Sanat Galerisi'nin 28 Yılı" kitabın hazırlanması için sanat galerisinin arşivinde görev aldı. Çeşitli kültür sanat kurumlarında çalışmaya devam etmektedir.