

DÜŞKÜN İKONA



GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SANATINA
RETORİK YAKLAŞIM

1981 - 1992

İÇİNDEKİLER

6

ÖNSÖZ
BİR NAKİS TEŞEBBÜS

20

DÜŞKÜN İKONA:
GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SANATINA RETORİK YAKLAŞIM
1981 - 1992

65

BİYO/KRONO/GRAFİ



Bu yayının hikâyesi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali bağlamında, Gülsün Karamustafa'nın sanat pratiğine ilişkin bir kitapçık hazırlama fikriyle başlar. Deniz Şengel tarafından kaleme alınan yazının kapsamı, 1992-1993 yıllarında, sanatçıyla iş birliği içerisinde geliştirilir. Ancak, en ince detayına kadar titizlikle yürütülen bu çalışma hiçbir zaman kitaplaşamaz.

2013-2014'te SALT'ta gerçekleştirilen *Vadedilmiş Bir Sergi* ile yeniden gündeme getirilen çalışma, 2009'da kaybettiğimiz Şengel'in yıllar önce hazırlamış olduğu düzene sadık kalınarak e-yayına dönüştürüldü. Bu süreçteki önemli katkılarından dolayı, Deniz Şengel'in kız kardeşi Mine Şengel'e teşekkür ederiz.



Deniz Şengel (1956-2009)

Orta öğrenimini İzmir Amerikan Kız Koleji'nde tamamladı, 1978'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Eğitimini, Fulbright bursuyla gittiği ABD'de sürdürdü. 1983'ten itibaren New York University, Trinity College, The Catholic University of America ile Mimar Sinan Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nin çeşitli bölümlerinde dersler verdi. 1996'da New York University Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde doktorasını tamamladı. 2002'de İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyeliğine başladı, ertesi yıl doçent oldu. Rönesans kültürü ve edebiyatı, hümanizma, antikiteden 1700'e poetika ve retorik, 19. yüzyıl tarih yazımında Orta Çağ ve Rönesans kültürleri, Shakespeare, erken Batı

edebiyatlarında Türk algısı, şiir-resim ilişkisi, edebiyat ile hukuk, etik, sanat kuramı, sone, dilbilim, filoloji tarihi ve mimarlık tarihi ilişkileri, Türk edebiyatının karşılaştırmalı inceleme yöntemleri ve edebiyat tarihçiliğinde metodoloji alanlarında araştırma yaptı. Makaleleri ve bildirileri *Arredamento Mimarlık*, *Cumhuriyet*, *Fol*, *Hürriyet Gösteri*, *Milliyet Sanat*, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* ve *Parşömen*'de yayımlandı. İpek Aksüğüdür Duben ile *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (1991), Gülsün Karamustafa ile *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları* (1992) ve *Bilgi Olarak Sanat / Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji* (1992) adlı kitapları yayına hazırladı. *Dickens ve Sidney: İngiltere'de Ulusal Edebiyatın Kuruluşu* kitabı, 2002'de İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları tarafından basılmıştır.





Gülsün Karamustafa İtalyan Avlusu'nda, Galata, 1981.

Fotoğraf: İsa Çelik



ÖNSÖZ

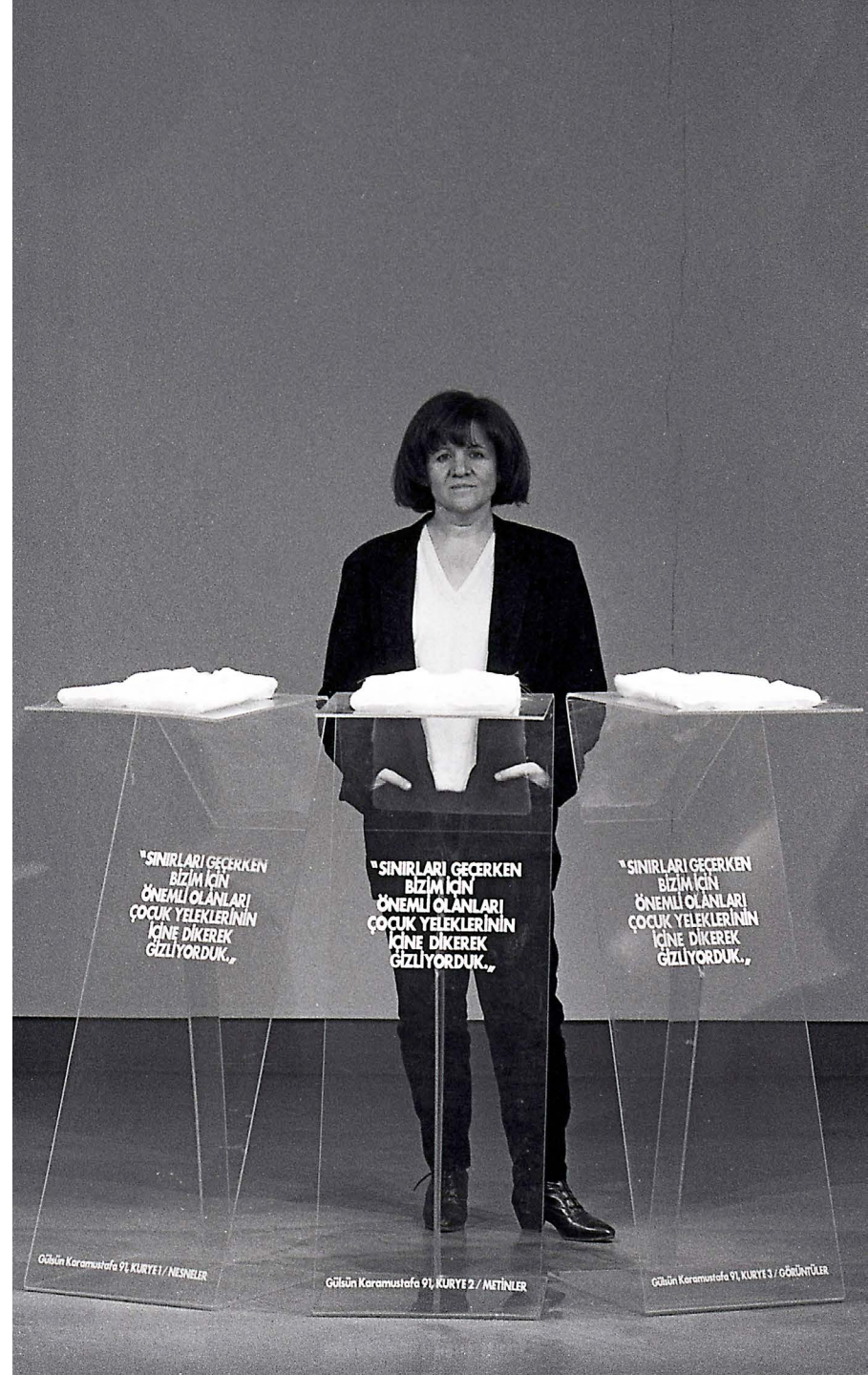
BİR NAKİS TEŞEBBÜS

Gülsün Karamustafa

Elimde, kapağında “Deniz’in Kitabı” yazılı, epeyce kalın bir dosya var. İçinde, 1994 yılından bu yana çeşitli nedenlerle tamamlanamayıp bir kenara bırakılmış, o zamandan beri dokunmaktan çekindiğim bir kitap taslağı yer alıyor. Ana metin 1992 yılında, 3. Uluslararası İstanbul Bienali vesilesiyle yazılmaya başlanmış. Daha sonra içerik zenginleştirilmiş, farklı bir yapıya dönüştürülmüş, başka malzemeler de eklenerek bir kitap hazırlama fikriyle geliştirilmiş ve yazarının hayatını kaybettiği 2009 yılına dek bir daha bu dosyaya dokunulmamış. Her anlamda tamamlanması çok güç olan bu kitabın ilk düşüncesinin üzerinden 22 yıl geçti ve onu artık hayata kazandırma zamanı geldi.

Kitabın yazarı Deniz Şengel ile ilk kez ne zaman derinlemesine sohbet ettik, çok net hatırlamıyorum. New York Üniversitesi’nde Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmaları yaptığı dönemde bir süreliğine Amerika’dan dönmüştü; sanat çevrelerini yeni tanımaya başlıyordu.

Gülsün Karamustafa, *Anı/Bellek I* (Taksim Sanat Galerisi, İstanbul, 1991) sergisi için ürettiği *Kuryeler* işiyle.



Bizi gerçek anlamda buluşturan, birlikte uzun ve yoğun bir çalışma sürecine girmemizi sağlayan ise Vasıf Kortun oldu. Vasıf, 1991 yılının Aralık ayında beni, küratörlüğünü yaptığı *Anı/Bellek I* sergisine davet etmişti. Bir tema etrafında hazırlanan, İstanbul'daki bu ilk küratörlü sergi, yeni tanıştığımız kavramları farklı bir yaklaşımla gündeme getiriyordu. Serginin bütçesi çok düşüktü ve küratörümüz, kişisel imkânlarıyla küçük bir broşür bastırmıştı. İleriye belge bırakmak önemliydi.

3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne çağrı aldığım da, kendi adıma böyle bir belgeye ihtiyaç duyabileceğimi hatırlatan yine Vasıf oldu. Her ne kadar kendi

yazmak istese de, küratörlüğünü yaptığı bienalin yükü altında bunun mümkün olmadığını ve Deniz Şengel'in bu konuda çok iyi yazabileceğini belirtti.

Bienalde sergilenecek olan işimi yeni bitirmiş ve mekâna taşımıştım. Deniz işi gördü, etkilendi ve yazıyı mümkün olduğu kadar kısa sürede yazacağını söyledi. Kitapçığın boyutları tespit edildi. Bienal mekânı henüz hazır değildi ama işi müsait bir köşede kurduk ve fotoğraflarını çektirdik. Sadık Karamustafa, kısıtlı zamanı göz önüne alarak hemen tasarıma başladı. O dönemin bilgisayar öncesi koşullarında renk ayrımları yapıldı, maket hazırlandı ve yazıyı beklemeye başladık.



Anı/Bellek I, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul, 1991.

11/13/92 14:54

NO. 428 P001

19. 5. 92

GÜLSÜN KARAMUSTAFA DİKKATİNE

gön: Vasıf Kortun

Sevgili Gülsün:

Dün akşam konuşmalarımızdan anladığım senin geç kalmış ya da artık zamanın bulmuş ciddi bir tanıtım ve anlatım nesnesi oluşturman.

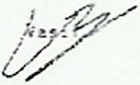
Bu işin etkisini dağıtmamak ve emoşi gereksiz yere harcamamak için sanırım gerekli olan bir katalogdur. İngilizce-Türkçe çıkacak olan ve işlerinin tarihi bir dokümanı kapsamak gereken bir katalog. Buna hem resimler, hem hatılar hem de son yıllardaki işler dahil olmalı.

En azından iki yazı olmalı. Bunlardan birini bence sen yazmalısın. Yani bu bireysel bir serüvenin dokümanıdır ve bu serüveni o tarih içinde yaşayan sensin. Bence burada, araya bir diğer anlatıcı girmemeli ve söyleşi de olmamalı. Sanatçılar kimi zaman yazarlarını buluyorlar. Belki bugün buna yakın olan insanlar çıkıyor ve 'kimyaların' birleşmesi ve dolayısıyla açılımların anlamlandırılması daha mümkün ancak sen bunları yaptığın zaman bunların artikülasyonu bugün yaptığımız gibi mümkün değildi. Bu da hedefini bulmamış belki de sen yaptığın zaman bile ortaya çıktığı an senin farkettiğin ama adını böyle koymadığın bir dünyaydı. Bu da başlıbaşına bir hikaye. Hem sen yalekleri naçiz bedenlere giydirip taşıırken işte o taşıdıklarını bildiğin için bu taşımayı herkesden iyi anlatabilirsin. İkinci yazıyı ben yazmak çok isterdim ve benim yazacağım muhakkak başka yazılardan çok farklı olacaktı. Ama buns vakit yok. Bu yazıyı ve tabiki epayrı bir yazıyı herhalde ancak ve ancak Deniz yazabilir. Onun da programı ağır ama iki ayda bunu hazırlayabilir.

Ayrıca zamana dağılmış işlerden 20şer dialık poşetlere konmak üzere bir seçim yapılırsa bu da bağımsız bir tanıtım nesnesi olabilir. Bunları ise Biensl'den önce kullanabiliriz.

Mekanın aramızda kurgulanması üzerine de hafta sonundan itibaren konuşmaya başlayabiliriz. Peşinen söylüyorum, lütfen kuzuruma bakma çünkü çalışma tempom jarip derecede yoğunlaşıyor. Ben özen gösteremediğim zaman sen beni uyar ve hatırlat.

Seçimler



Vasıf Kortun'un Gülsün Karamustafa'ya gönderdiği 19.05.1992 tarihli faks.

21.5.1992

Vasıf Kortun'un Dikkatine

Sevgili Vasıf

Meseleme ince ve dikkatli yaklaşımın beni çok sevindirdi. Katalog fikrine tamamen katılıyorum. Yazılardan birini benim yazmam düşüncesi de iyi ama bu her zamanki gibi sahyürek ve kişisel serüvenin tekrarından öteye gidemeyen bir yanı olacak biliyorum. Oysa en önemli ihtiyacım, özellikle bugün, nasıl olması gerektiğini çok iyi farkettiğin öteki yasıdır ki onu da herhalde gerçekleştireceğiz.

Denize bu konuyu ne şekilde açabiliriz?

20 lik poşet olabilecek diaları, alternatifli hazırlıyorum . Son kararı birlikte veririz.

Cuma günüm son derece yoğun. Cumartesi haberleşebilirsek ve çok kısa bir görüşme yapabilirsek iyi olur.

Sevgiler , selamlar.

Gülsün Karamustafa



Yazarımızla zaman konusunda uzlaşamadığımız nokta, belki de işe başlama biçimimizden kaynaklanıyordu. Deniz, kitapçıkta profesyonel anlamda bir özgeçmiş bölümü yer almasını şart koşuyordu. Ne yazık ki, o günlerde hiçbir sanatçının derli toplu bir özgeçmiş oluşturma alışkanlığı yoktu. Bu konuları konuşmak üzere atölyemde buluştuğumuzda, karşılaştığı manzara her açıdan modernist bir mezbelelikti. Deniz, büyük bir çabayla bu kargaşayı düzene koyup kayıp bilgileri derleyip toparlayarak çok kapsamlı bir özgeçmiş hazırladı. Bu süreç de beklediğimizden çok daha uzun bir süreye yayıldı, ama o güne kadar eksik bıraktığım pek çok şeyi bir araya getirdi ve tamamladı.

Yazı gecikince kitapçık bienale yetişemedi. Öte yandan, “Kültürel Farklılıkların Üretimi” alt başlığını taşıyan 3. Uluslararası İstanbul Bienali, hepimiz için o kadar büyük bir heyecan yarattı ve önümüzdeki günlere yönelik öyle ilginç ipuçları verdi ki, kitapçığın çıkmaması beni fazla etkilemedi, çünkü onsuz da dünyayla iletişim kurmayı başarabiliştik.

3. Uluslararası İstanbul Bienali’nin artılarından biri, Hollanda’nın Schiedam Stedelijk

Müzesi’nde 1993 yılında, Vasıf Kortun ve Paul Donker Duyvis küratörlüğünde düzenlenen sergi oldu. Vahap Avşar, Bedri Baykam, Hüseyin Alptekin ile Michael Morris, Mehmet İleri ve Hale Tenger’le katıldığımız *A Foreigner=A Traveler*, birçoğumuzun ilk yurt dışı deneyimiydi ve Hollandalı ve Türkiyeli sanatçılar arasında yeni bir iletişim başlatmıştı. Deniz, konuyla ilgili basın ilişkilerini yürütmek ve bir yazı hazırlamak üzere bu yolculukta bize eşlik etti. Bu sergide, 1984-1990 yıllarından işlerimi sergiledim. Böylece, söz konusu döneme ait işleri bir sergi ortamında birlikte görme ve tartışma olanağımız oldu; geriye döndüğümüzde bambaşka bir fikirle baş başaydık: 1992’de bienal için düşündüğümüz kitapçık, daha geniş çaplı bir yayına dönüşebilir ve 1980’li yılların üretimini de kapsayabilirdi. Yeniden çalışmaya başladık.

Deniz, döneme ait üç boyutlu işlerin yanı sıra, yine aynı tarihlerde ortaya çıkan ve bu işlerle birlikte sergilemiş olduğum resimlere de gönderme yapmak istiyor ve yazıyı bu birliktelik üzerine inşa etmeyi düşünüyordu. Aramızda yaptığımız tartışmalar, yeni bir detayın keşfi veya yeni eklenen bir düşünce ve görselle içerik sürekli genişliyordu. Hararetli bir diyalog sürdürüyorduk. Yazımı

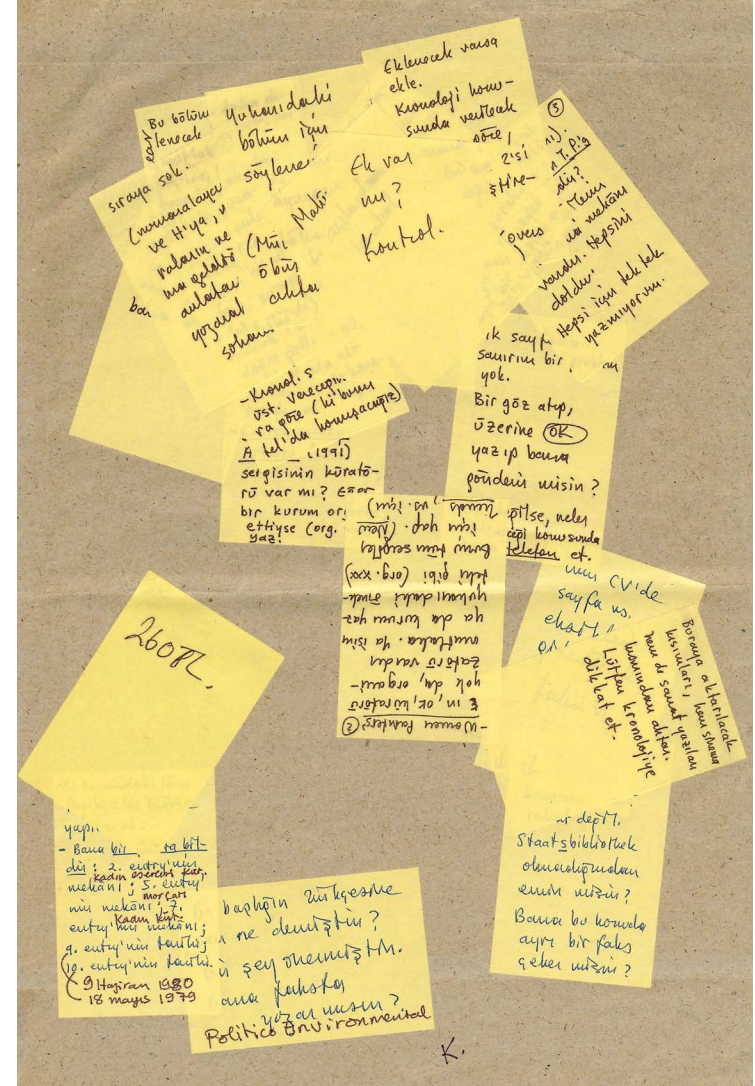
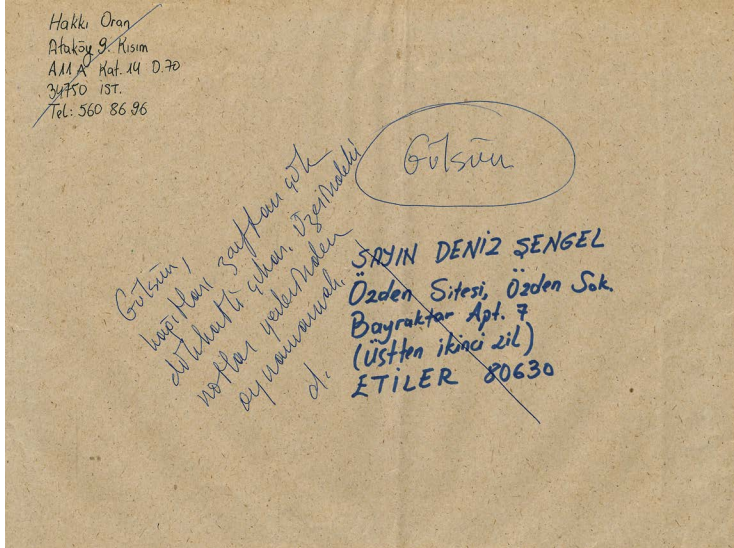




Vasıf Kortun, Deniz Şengel ve Gülsün Karamustafa, *A Foreigner=A Traveler*, Stedelijk Museum, Schiedam, Hollanda, 1993.

uzun tartışmalara yol açan metin, bazen posta yoluyla, bazen uzun kâğıt ruloları hâlinde faksla aramızda gidip geliyordu. Bir an oluyor, bunlar da yetmiyor, bir tashihi çıktığında veya yeni bir ekleme yapıldığında hemen mahalle durağından emniyet edebileceğimiz bir taksi çağırıyor ve metni birbirimize bu şekilde ulaştırıyorduk. E-posta öncesi epey zahmetli iletişim biçimleriydi bunlar.

Bu süreçte Deniz bir fikir daha ortaya attı. Bu kitap, 80'ler ve 90'ların başındaki üretimimi anlatıyordu ama bunun öncesinde ne vardı? Bu



1992-1993 yılları arasında Deniz Şengel ve Gölsün Karamustafa arasında geçen notlar.

işlerin ortaya çıkmasına nasıl bir ortam yardımcı olmuştu? Deniz, bir temele oturtulması gerektiğine inandığı bu konu hakkında ancak benim yazabileceğimi düşünüyordu. Bense bunun sadece duygusal bir hikâyeleme olacağını ve bu kitapta pek doğru bir yerde durmayacağını savunuyordum. Sonunda beni ikna etti; kişisel geçmişim ve aynı zamanda, 70’li ve 80’li yıllardaki Türkiye sanat ortamıyla ilgili -zorla da olsa- iki kanallı bir yazı yazdırdı. Hâlâ aşırı duygusal bir yazı olduğunu düşünüyorum, ama o dönemle ilgili doğruları barındırması açısından, henüz hiçbir şeyle doğru dürüst yüzleşilmemiş bir dönemde birinci elden tanıklık olduğu için önemli bir hikâye bu. Bir de, o dönemlere dair elimizde o kadar az belge var ki... Çoktan unuttuğum o yazıyı dosyada bulduğumda çok memnun oldum. İyi ki bana yazdırmış, diye düşünüyorum.

Deniz, aldığımız kararlar doğrultusunda kapsamı genişletilmiş yazı üzerinde çalışırken, bizi çok farklı bir biçimde bir araya getirecek yeni bir durum gündeme geldi. Sanatçılar arasındaki örgütlenmeye katkıda bulunmak ve uluslararası açılımı desteklemek amacıyla 1989 yılında İstanbul’da kurulan ve sanat ortamında günceli yakalamak adına gösterdiği çabalarla görünürlük

kazanan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD), 1993’te yayımlayacağı iki kitaba editörlük yapmamızı istedi.

Serinin ilk kitabı 1991’de yayımlanmıştı ve editörü, o sıralar derneğin genel sekreteri olan İpek Duben’di. İpek, uzunca bir süreliğine New York’a gitmişti. Sonraki seçimde, dernek başkanlığına Hüsamettin Koçan seçilmiş ve ben de genel sekreter olarak sorumluluklar almıştım.

Bu yeni öneri, bizim açımızdan birçok değişikliğe neden oldu. Bir süreliğine kendi kitabımızdan ve bunun yanı sıra pek çok şeyden vazgeçip yetişmesi için söz verdiğimiz yayınlar¹ üzerinde yoğunlaşmamız gerekiyordu. Deniz’in titiz yaklaşımı en ufak bir hata yapılmasına izin vermiyor, İngilizce yayımlanacak metinler defalarca redaksiyondan geçiriliyordu.

UPSD’nin devamı gelmeyen dört kitaplık yayın dizisinin, 90’ların başına ışık tutan, o yıllarda gündemdeki en önemli tartışmalara gönderi yapan içerikleriyle hâlâ tarihsel bir önem taşıdığına inanıyorum.

¹ Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları, PSD Yayın Dizisi 3, 1992 ve Bilgi Olarak Sanat / Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji, PSD Yayın Dizisi 4, 1992.



13.7.93

Gölsün'ün,

1. yazma başlık bolmak gerekiyor.

- Başlığı bulunca, hem yazının başına, hem de kitap
- mabette S. 3'te, ing. + türkçe olarak girilecek.
- S. 5'teki içindekiler tablosuna, Ek II'ye girecek.

Şöyle: Benim Gölsün Karamustafa, yazdığını yerin
hemem ~~adına~~ gelecek. İngilizce ve Türkçe, aynı
ayrı. (Senin yazıyı, o önceden yazılmış olduğunu
kronolojiden önceki, sonra mı yazmak sonunu
çok düşündüm. ~~Yazdığını~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~
~~sonunda~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~ ~~sonunda~~
sonunda - sonu bulmazsanı açıklayalı-
lıcağına nekinden - ardından gelmesini iyi
olacağını düşündüm. Aynı şekilde de olsa
da konuşalım.

- S. 10'da, Ek kısmının tablosuna, ing + tür, yine
senin tsuniden önce girecek

2. Gölsün, Ali Hany filmi çok iyiymiş. Ancak, şu
düşünüyor: a. Kitap dolmuş. Başka bir şeye
geçerken Tıkıyaq yok.
b. Kitap, ayrıca, iki kadının (yazar + sanatçı)
diyalogu gibi bir şey, birbirini anlaması gibi
bir şey olduğunu düşünüyorsa kapılmış,
çok güçlü bir şekilde, şu son halıyla bakiyinde.
Yani, ben seni küçük küçük yazıyorum; sen de oraya

yazını yaparak beni affını etmişsin. Bu mahremet-
yetin ortasına bir başkasını, hele bu ekteki
Sohmanın her şeyi bozacağını denim hissettin.
Hıs, yani, bu. Öncelik. Ama idolojik olarak da
doğru olduğunu sanıyorum. Bir kadın sosyolojik
olsaydı (Nüfus), OK'di. Ama şu tür tür, kitaben
çok önemli bir boyutu ve mesajı, yitirilmiş
gibi geliyor. — Ne düşün?

d.

Deniz Şengel'in Gölsün Karamustafa'ya gönderdiği 13.07.1993 tarihli faks.

17.2.93

Denizciğim,

Sana kapayı ve copyright sayfasını
gönderiyorum. Sen denetledikten sonra diğerleri
ile birlikte düğmeye göndereceğim. Bir de
CV'yi istemiştin, onu ulaştırıyorum. Akşan
ma doğru bir fırsat bulın bulmaz araya -
cağım ama son derece zor bir gün geçire -
ceğim muhakkak. Sen bana fax çekersen
her halükârda akşam elime geçer.

Sevgiler.

Gülün.

Ayrıntılı bir koleksiyon listesi
hazırlıyorum. Bir iki eksik var tamam
layınca ulaştıracağım.

Yayıma hazırladığımız iki kitap, 1992 yılının Aralık ayındaki kongrede dağıtıldı; biz de, bu solumsuz maraton sonucu o yılı çok yorgun bitirdik.

Yeniden toparlanıp kendi kitabımıza devam etmek istiyorduk ama araya durmadan başka şeyler girmeye başlamıştı. Deniz'in üniversitedeki dersleri, benim yeni ürettiğim işler, onların sergilenmesi ve yolculuklar, yeniden yoğunlaşp kitap çalışmalarına tam manasıyla dönmemizi engelliyordu.

Bu arada garip bir şey oldu. O yıllarda yayımlanmakta olan *İstanbul* dergisinin editörü, arabesk olgusuyla ilgili bir sayı² çıkaracaklarını ve 80'lerde konu bağlamında yaptığım resimler ve üç boyutlu işlerin görüntülerini bu sayıda kullanmak istediklerini söyledi. Herhâlde tecrübesizliğimden olacak, bu görselleri ne şekilde yayımlayacaklarını hiç sormadım. Dergi basılıp da elime geçtiğinde büyük bir sürprizle karşılaştım. Her biri somut bir işi gösteren görseller, işlerin bağlamından kopuk şekilde derginin farklı sayfalarına bir "süsleme" edasıyla serpiştirilmişti. Öyle ki, belirli konular çerçevesinde dergiye katkıda bulunmuş olan yazarlar, sayfa-
larında yazdıklarıyla hiç alakası

² *İstanbul*, sayı: 6, Temmuz 1993.

bulunmayan görseller olmasına şiddetle itiraz etmişlerdi. Sonuçta, bir sonraki sayıda meseleyi açıklamak üzere cevap hakkım doğdu.

Böyle bir durumda en iyi cevap, görsellerdeki işler üzerine nitelikli bir yazı yayımlamak olabilirdi ve aslında o tür bir yazı elimizde vardı. Deniz'in bienal kitapçığı için yazmaya başladığı ve gitgide içeriğini geliştirdiği inceleme konuyu çok iyi açıklayabilecekti. Deniz, yazıyı dergi formatına uygun olarak tekrar elden geçirdi ve yayımlanma nedenine dair bir ekle basıma sundu. Neredeyse o dönemki tüm işlerimin ruhunu en iyi anlatan "Düşkün İkona" adı, işte bu noktada gündeme geldi ve yazının başlığı olarak yerini buldu. *İstanbul* dergisinde altı sayfadan uzun şekilde yer alan yazı, bu kayıp kitabın temel başvuru kaynaklarındanr.

Kitaba devam ediyorduk; bu arada, Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde *Okul Defteri*'ni sergilemişim. 1994 yılında, zamanın kısıtlı sayıda-ki sergi alanından biri olan Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde (eski Beyoğlu Evlendirme Dairesi), *Kronografya* adlı işimi sergilediğimde neyle uğraştığım biraz daha anlaşılır olmuştu. Basın, sanatta yeni eğilimlere daha çok yer ayırıyor,

düzgün ve açıklayıcı yazılara yer vermek istiyordu. Bu sefer talep *Arredamento*³ dergisinden geldi. Deniz, o sıralar *Okul Defteri* işimi, 1991'deki *Anı/Bellek I* sergisi için gerçekleştirdiğim *Kuryeler* ile yan yana getirerek yeni bir bölüm başlatmıştı. Buna *Kronografya* da eklendiğinde, “Kitabeler, Anıtlar ve Yazı” başlıklı devam yazısı hazırlanmış oldu. Konuyu çok iyi ele alan ve *Kronografya* üzerinde yoğunlaşan yazıyı *Arredamento*'da yayımlamak iyi bir fikirdi. Böylece, sürdürülen kitap çalışmasından iki ayrı bölüm dergilerde paylaşarak tescillenmiş oldu.

3 *Arredamento*,
sayı: 57, Mart
1994, ss. 142-146.

3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen *Mistik Nakliye*'ye odaklanan, kitabın üçüncü bölümünü oluşturacak yazıysa hiçbir zaman yazılamadı.

Bunu izleyen yıllar nasıl gelişti, ince ayrıntılarıyla hatırlamıyorum ama kendimi çok yoğun bir yurt dışı sergi trafiği içerisinde bulduğum bir gerçek. Deniz'in ders trafiğinin de benim gündemimden aşağı kalmadığını biliyoruz. Bir süre Amerika'ya, daha sonra İzmir'e gittiğini de... Bu koşullarda iletişimimiz hâliyle azaldı.

Yazının İngilizcesini, “İleride yayımlanacak olan bir kitaba aittir” notuyla çoğaltıp, onun izniyle 1998 yılına kadar ilgilenenlerle paylaşmakta sakınca görmedim. Çünkü, her ne kadar basılmamış olsa da, işlerim hakkındaki en kapsamlı ve nitelikli yazılardandı.

Sonraları diyalogumuz devam etse de, nedenini bilmediğim bir biçimde bu kitaptan hiç bahsetmemeye başladık ve kitap, kendi kendine görünmezlik kazandı.

Deniz'in ölüm haberini aldığımda duyduğum üzüntü, beni onunla birlikte kitabı gömdüğüme inandırdı ama hayatta bazı şeyler varlığını ısrarlı bir biçimde koruyor.

SALT Beyoğlu ve SALT Ulus'ta düzenlenen *Vadedilmiş Bir Sergi* ortaya çıktığı zaman, bu serginin temelini oluşturan işler üzerine yıllar önce konuştuğumuz fikirler ve yürüttüğümüz tartışmalar ile yazılar için gösterdiği ısrarlı özen ve mücadeleyi hatırladım. Dahası, tüm yaşadıklarımızın bugünün güncel sanat üretimi ve mücadelesiyle ne denli örtüştüğünü fark ettim. O günlerde gerçekleştirmeyi başaramadığımız bu “nakıs teşebbüs”ün gün yüzüne çıkması için doğru zamanının geldiğine inandım.

Deniz’den özür dileyerek dosyayı açtım. Çabının büyüklüğü karşısında tekrar şaşırdım ve dosyadakilerin özel bir dikkatle bir araya getirilmesi gerektiğinden emin oldum. Bu, ne kadar tamamlamaya çalışsak da, hep eksik ama önü açık bir çalışma olarak kalacak.

E-yayının hazırlanış biçimi, Deniz’in de çok heyecan duyabileceği bir arkeolojik çalışmaya dönüştü. Deniz’in çalışma dokümanları ve aramızda geçen yazışmaların yer aldığı dosyadan çıkan ve o zamanların “en ileri teknolojisi” diye güvendiğimiz, işimizi bir hayli kolaylaştırabilecek disketi, bütün olanakları denememize rağmen açamadık. Yazarı tarafından son hâli verilmiş

İngilizce yazı ile iki ayrı dergide yayımlanmış olan Türkçe yazıları yol göstericimiz olarak belirledik. İçerik, yazarın belirlediği biçimde sıralandı; görsel bilgileri de onun çalıştığı şekilde düzenlendi. Öte yandan, bana ait yazı için o dönemi tarif eden ek görsellere ihtiyaç duydum. Bunlar üzerine konuşmamıştık ama görseydi onaylardı diye düşünüyorum. Ayrıca, hararetli tartışmalar ile sonsuz yazışmalarımızın olduğu, artık sararmaya yüz tutmuş faks sayfalarından bir kısmını yayına eklemeyi uygun bulduk.

Bu yeni düzenleme konusunda, üretimiyle ilgili son derece titiz olan Deniz’in bizi affedeceğini ümit ediyorum.



DÜŞKÜN İKONA:

GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN SANATINA RETORİK YAKLAŞIM

1981 - 1992

Deniz Şengel



[1]

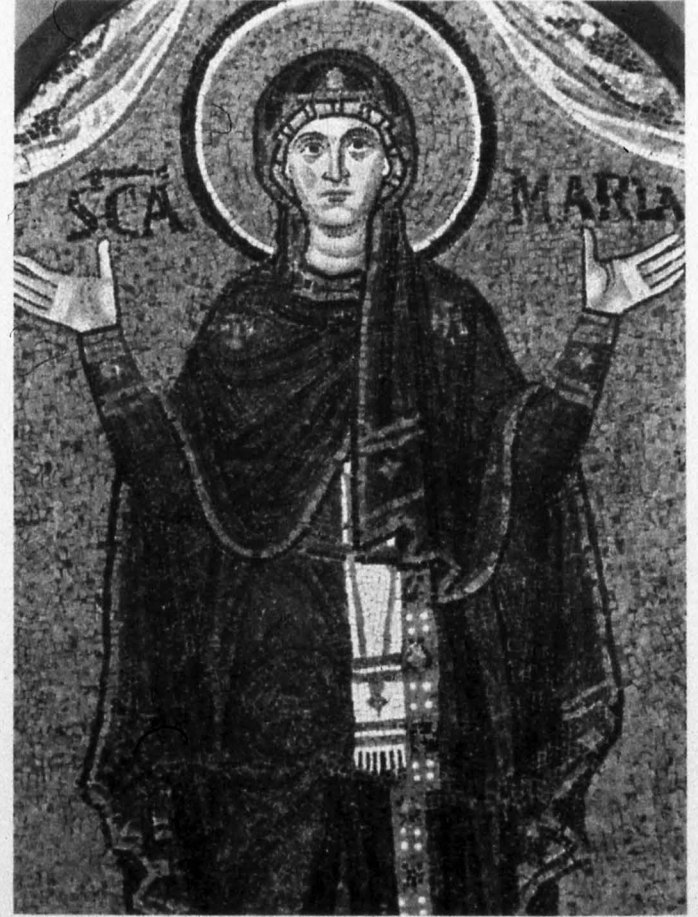


DÜŞKÜN İKONA

Yılana Karşı adlı resimdeki simetrik ve stilize figürde doğada eşi bulunmayan bir ölçülülük var¹. Meryem'in en eski tasvirlerini, yani *acheiropoietes*'i, bunlar arasında ise *Virgo Orans* (dua eden Meryem) tipini anımsatıyor. Dua eden Meryem mozaiklerinde olduğu gibi, mutlak bir simetriyle kollarını dirsekten kaldırmış, aynı ölçülülükle ellerini iki yana açmış. Törensel hareket, on ikinci yüzyılın başlarından kalma Ravenna mozağindeki veya daha sonraki bir döneme ait olmasına rağmen, Blakerna ikonasındaki Meryem'in hareketinin aynısı [2,3].

Yılana Karşı'daki figürü tarihsel emsallerinden ayıran başlıca özellik, dimdik izleyiciye bakmaması. Başka bir deyişle, cephesel simetri gereklerinin aksine, figürün bakış hattı resim yüzeyiyle dik açı oluşturmuyor, tasvire dikey olarak uzanmıyor. Figür yüzünü yukarı kaldırmış; gözleri, kendisinin dışında ve üzerinde bulunan bir me-

PLATE 5



Virgo Orans (Our Lady in Prayer), mosaic,
Ravenna, Beginning of 12th century, detail
Archiepiscopal Museum



tafizik varlığa yönelmiş. Nazarın yönü, kutsallık alanını tasvirin dışına kaydırarak figürün ikonografik atalarının sahip olduğu metafizik güçle tüm bağlarını koparıyor. Fakat monokrom ve cephesel



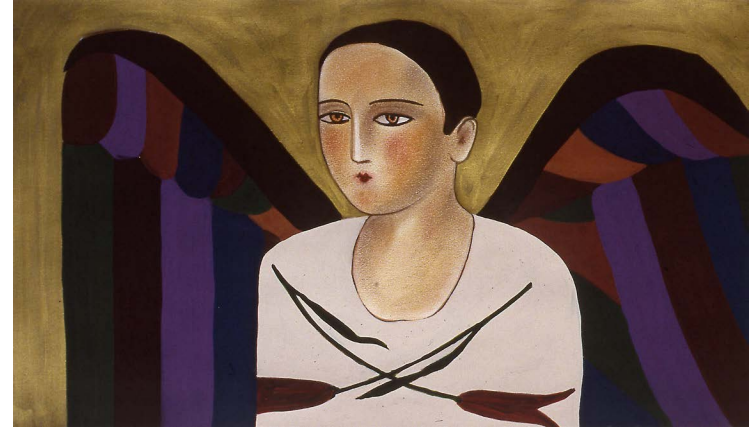
[3]

perspektifle verilmiş saç alanı ile, yukarı çevrilmiş yüz birbirine uymuyor. Saç, tam karşıya, doğru izleyiciye bakan bir figürün saç, ama yüzün kendisi yukarı dönük. Altı ile on üçüncü yüzyıl arasının, üç boyutlu perspektif öncesi Meryem tasvirlerinin hâle ile çehre arasında kurdukları sınımsız koşutluğu izlercesine, burada da başı hâleleyen saç, yüzün taslağını belirliyor. Aslında *Yılana Karşı*'daki yüz sanki tümüyle izleyiciye dönükmüş gibi yapılanmış. Gözleri, kaşları, burnu ve ağzı örtün: Yüzün yukarı kaldırılmasıyla şimdi resmin soluna gelen saç ayırımının girintisi, resmin sağına düşen elmacık kemiğinin kıvrımına tekabül ediyor. Bu iki girinti ise, oval saç alanına koşut bir çizgi izleyen çehrenin bakış yönünü yeniden belirliyor. Resmin sağ tarafına gelen çene ucu, solda çene kemiğinin biraz üstünde yer alan şakağın tam karşısına düşüyor. Gözleri, kaşları, burnu ve ağzı örtün: Karşınızdaki yüzün yapısı dimdik izleyiciye bakan bir yüzün yapısı. Yukarıdaki kaşın dış kenarından aşağı doğru dümdüz çizilecek bir hayalî hat, resim yüzeyini olduğu gibi figür ile yüzü de iki eşit parçaya bölüyor. Köşeleri kaşların dış uçları ile ağız tarafından belirlenen üçgen, tabanını iki elin parmak uçları arasında çizilecek hattın oluşturduğu, tepesini ise giysideki amblemin kalın çizgisinin resmin alt bölümünde kaybolduğu

noktada bulunan bir başka üçgende tekrarlanıyor. Bir diğer üçgenin tabanı da yılan figürlerinin kafaları arasında uzanan çizgiden oluşuyor. Üçgenleri çoğaltmak mümkün. Kasten veya öyle kılı kırk yararak hesaplanmamış, aksine, kendiliğinden, bu coğrafyada yetişmiş bir sanatçının neredeyse iliklerine, parmak uçlarına, nazarına sinmiş bir duyunun tezahürü olan bu simetri -üçgenlerin bu tekrarı, bu oranlar ve her şeyden önce bu cephesel simetri- kutsal ikonanın kanununa işaret ediyor.

İslâm'ın suret yasağı olsun Bizans'ın ikonoklazmı olsun, kutsalın ve insanın resmedilmesini öncelikle yasaklayan, en sınırsız anlarında ise kanuna bağlayan bu gelenek üzerine düşünen sanatçı, yüzü bir maske gibi ele alıp, onu kanuna göre yapılmış bir resme bir maskenin eğretiliğiyle oturtuyor². Baş ve bedenın resim yüzeyine bu yerleştirilişi, *Yılana Karşı*'daki figürü -yüzü yukarı dönük olmasına rağmen- izleyiciye baktırıp, idole olan ilişkimizi tersine döndürüp bizi sanki tüm insanî mekânı denetim altında tutan, her köşe ve bucağı görüp kavrayan bir cephesel nazarın karşısına yerleştiriyor. Bir başka deyişle, kutsalın *Yılana Karşı*'da içten içe işleyen cephesel nazarı, insanî mekânı bir tebaiyet ve nezaret alanı olarak betimleyip, böylece ilk bakışta o yukarı

dönük yüzün izleyiciye tanıdığı gözlem hakkını ters yüz edip, Jean Paris'in gösterdiği gibi, izleyiciyi kutsal nazarın nesnesi haline dönüştürüyor³. Resme böyle bakıldığında, resim yüzeyi üçüncü boyutun imgenin arkasında değil önünde, tam bizim durduğumuz yerde bulunduğunu işaret eder; kendisine ise, figürün göğe yönelen bakış hattını izleyerek ulaşabileceğimiz doğa üstü bir alanın eşliğini müjdeleme görevini saklar. O zaman, perspektif resminde olduğu gibi algı kurallarına göre Tanrı'nın insanın bakış açısından betimlenmesi değil, hiçbir insanî veya doğal tekabüliyeti olmayan kutsalın tasviri söz konusu olur⁴. Kutsal duvar resimlerinin, ikona ve minyatürlerin (ve Karamustafa'nın *Erkek Melek* [13], *İki Melek* [6],



[13]



[6]

Melek [7], *Yılan Kadın* [14], *Sıradan Bir Aşk* [15], *Motosiklet I* [16], *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme I* [17], *İkramiyeli Padişah Portreleri* [18], *Elvisli Seccade* [22] adlı işlerinin) ayrılmaz parçası olan varağın burada yeşile dönüşmüş olması da bu gerçeği değiştirmez, çünkü gölgesiz, nüanssız, tam bir cephesel dörtgen oluşturan yalın, som yeşil -her ne kadar bu renk yaprak ve ot gibi doğal varlıkların rengi ise de- hiçbir deneyimsel bağlamı çağrıştırmayan katılığıyla varağın insanî mekân ve insanî idrakin karşısına çektiği duvarın bir eşini oluşturur⁵.



[14]



[16]



[15]



[7]





[17]



[22]

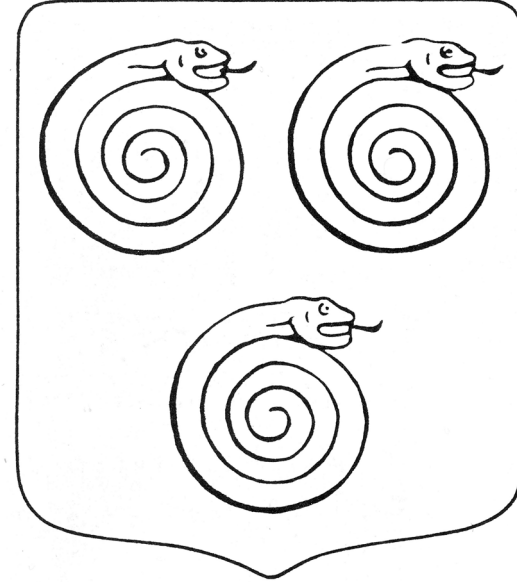


[18]

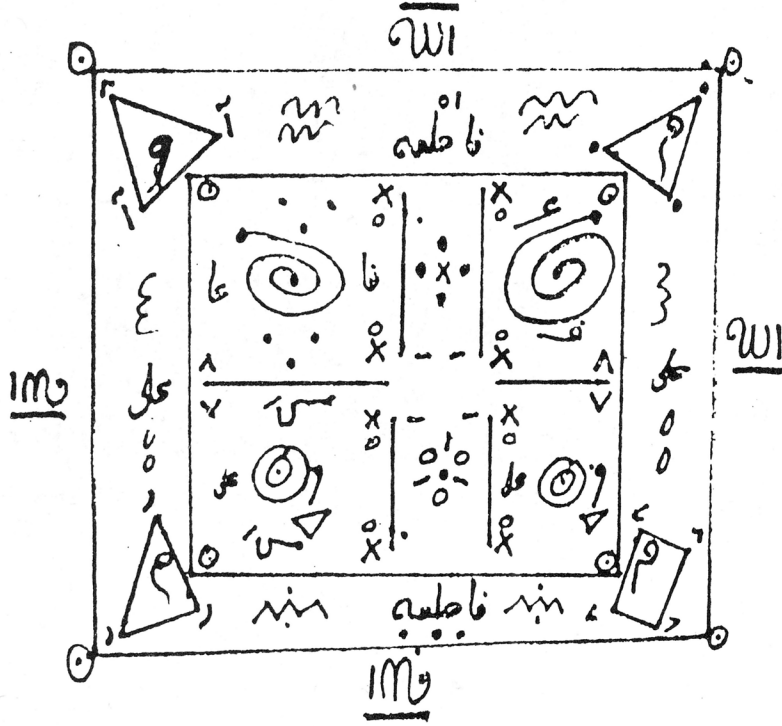


Ama bu figürün önünde durduğu zemin altın değil. Giysisine nakşedilmiş sarı amblem ise altının daha sessiz, hattâ sahte bir türü. Amblemin kendisi, ortaçağın veya Rönesans'ın amblem kataloglarında ya da tüm zamanların büyü risalelerinde bulabileceğimiz bir amblem değil, ama bildiğimiz tüm amblemleri çağrıştırıyor: Amblemin amblemi. O hâle ise hâle değil saç, kıl -Platon'a göre idea' ya tekabül etmeyen, tırnak ve çamur ile birlikte kutsallık dışı ve düşkün yegâne üç şeyden biri. Giysinin beden kısmındaki renk de -mor- resim kanununda dinî ve siyasî gücü temsil eden bir alana, daha doğrusu, bir semantik alana dahil, ama buradaki, morun açık bir tonu ve kanunî rengin ancak bir benzeri veya taklidi. Ortodoks kutsal kaftanın brokar ya da ona benzer zengin dokusu kollarda Sümerbank basmasına dönüşmüş. Kutsalın çöküşü ya da tarihin ataleti? Söz konusu olan sanatsal mekanizma eğer ikame ise, yani renklerin, dokuların, perspektif sistemlerinin birbirinin yerine geçirilmesi ise, cevabın bu kadar basit veya zararsız olması pek mümkün değildir. Bir imgenin -herhangi bir imgenin- otantikliği sorgulandığında, özellikle bu sorgulama kanunun vazgeçilebilir, değiştirilebilir öğelerden oluştuğunu gösteren (ve bu, sadece *ikonopoiesis* için değil herhangi bir alanın kanunu için geçer-

lidir) bir ikame yoluyla gerçekleşiyorsa, bu hiç de masum olmayan bir yola girildiğini gösterir. Süreç, kanunun öngördüğü altın yerine sarının, mor yerine pembenin, brokar yerine basmanın ikame edilmesi gibi küçük çarpıtmalarla başlayabilir, fakat çok geçmeden tarihsel kumaşın bütün dokusu başdöndürücü bir hızla çözülüp sökülmeğe başlar. Giderek, kıvrılmış yılanlar -duasıyla tehlikeli yılanları taşa çevirebilen Azize Hilda'nın amblemi [19]- büyücü kadınların kara muskalarına [20], kutsalın resmi şeytanın suretine [21] dönüşür.

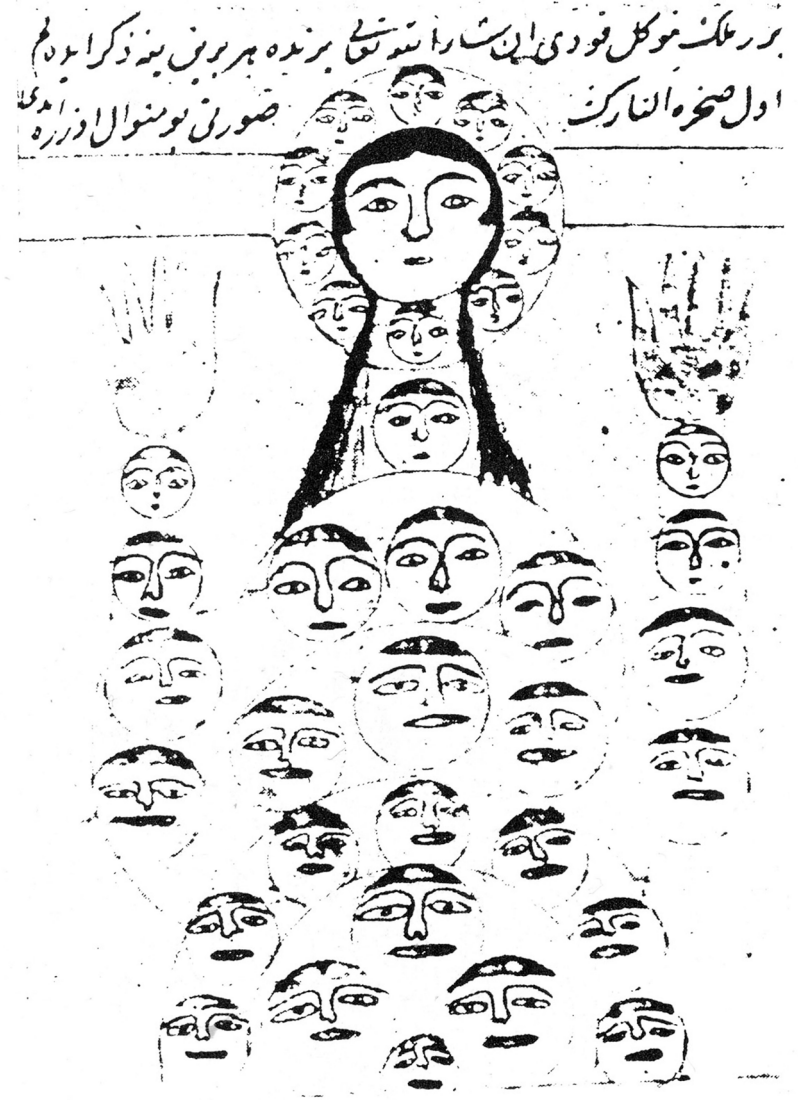


[19]



[20]

İtaatkâr bir adanmışlıkla göğе çevrilmiş ve cephesel bir başın yüzeyine kaydedilmiş yüzün bir maske olduğu ortaya çıktığında ise, dua eden Meryem'in göğе açılan elleri bir kuklanın jest ve mimiğine dönüşür. Eğer (*litotes* -azaltma, küçültme, küçüğü ve aşağıyı büyüğün ve yukarının yerine koyma- adı verilen mecaz türünde olduğu gibi) alçak yüksekte ikame edilebiliyorsa,

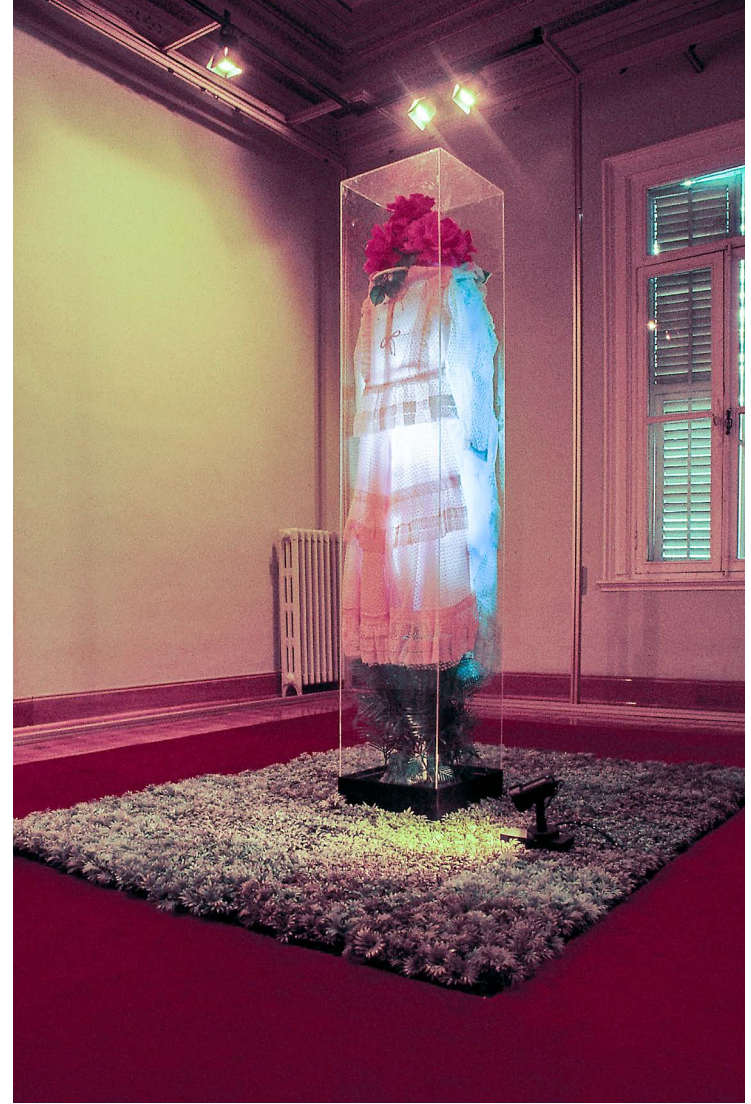


[21]



[26]

(*hyperbole* veya abartma -büyüğü ve üstünü küçüğün ve alçağın yerine koyma- sanatında olduğu gibi) yüksek de alçakta ikame edilir ve kukla belki doğaüstünün iplerini de elinde tutan kuklacıyla yer değiştirir. Denetim hattının yönü kaygandır, her an değişebilir veya göğe yönelen o müjdecî bakış artık yüksek bir görünmez gizli varlığını müjdelemeyip, kendisinin bir çukurun ta dibinde durduğunu işaret etmeye başlar. Ya da kutsal ikonografinin melekleri çift resmetme geleneği [26] neredeyse Ortodoks bir devamlılıkla *İki Melek* [6] gibi bir resmi üretebileceği gibi, yüksek bir geleneğin meleklerle veya Adem-Havva (ka-



[9]



[27]





[31]

dın-erkek) ikilisine sakladığı ‘rasyonel’ ve ‘doğal’ çift figüründe *Çifte Hakikat*’teki [27] gibi iki kez çerçevelenmiş tek bir travesti figür veya *Elvisli Seccade* [22], *Çifte İsalat* ve de *Yavru Ceylan* [23] ya da *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme II* [31], *Abide II* [9], *24 Saat İçin Birer Mask* [32], *Hançer* [28], *Üzüm* [29], *Karpuz II* [30] adlı işlerdeki sapkın bölünme, parçalanma ve tekrarlar ikame edilebilir. Kanunî rengin açık tonunun kullanılması olduğu gibi (resimde *litotes*’in başlıca örneği), *litotes*, yani küçültme olarak başlayan mekanizma kendi içinde, abartma veya yüceltme-ye dönüşme gücünü de taşır. Fakat bir mecazın kendi karşıtına dönüşme erkinden de önemlisi, bu

tür mecazî mübadelelerin, figürün kullanımıyla öne sürülen gerçeklik tezini feshetme gücünü de taşımalarıdır. Her mecaz, yapıtın görünürde önerdiği otantiklik savını kırarak bir diğeri tarafından üretilen evreni yok eder. Gerçi altın yerine sarının, mor yerine pembenin, brokar yerine basmanın ikamesi ayrıca, *synecdoche* adı verilen ve bir bütünün, parçası veya uzantısı yoluyla anlatıldığını ifade eden bir mecazın alanına da girer-ki, genelde bu tür mecazın, tam da parça yoluyla bütünü anlatması nedeniyle, geçmişte kalan bir bütünselliğin, yitik bir hakikat ve otantikliğin temsili için en uygun figür olduğu düşünülür. Bundan yola çıkarak, *synecdoche*’nin, geçmişte bir noktada bütün olan, moral ve estetik olarak daha iyi olan bir şeyin parçalanmış, harap olmuş yozlaşmış şeklinin gösterilmesinde (ya da, dua eden figür *geçmişin* ikonu olduğuna göre zamansal bir sözcük kullanabiliriz: hatırlanmasında) kullanılabilecek en mükemmel figür, başka bir deyişle, arkeolojik kalıntının figürü olduğu söylenebilir. Çünkü *synecdoche*, Karamustafa’nın işlerinde olduğu gibi, Bizans’ı basmayla temsil edip, ortaçağ halısının Meryem’ini rock’çı kızlarla [16], seccadenin kültürlü doku ve desenini Elvisli hazır-yapımlarla [22] değiştirebilen bir figürdür.







Nitekim, sergi ve enstalasyonları geniş ilgi uyandıran Gülsün Karamustafa'nın işleri değişmez biçimde, psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşma, çürüme ve düşme kavramlarıyla ele alınmıştır. Eleştirmenlere göre bu işler “sığ”, “kaderci” ve “arabesk... bir duygusallık” ile bezenmiş, “bugünkü yozlaşmış sanat anlayışının belgelendirilmesi” ya da “yoz beğenin yüceltilmesi”nden oluşan, fakat her halükârda “yaygın bir yoz kiç estetiği”nde temellenen, izleyiciye tarihsel kimliğin, bütünlüğün ve yüksek kültürün yitişini anımsattıkları için “hüzün” ve “keder” veren işlerdir⁶. İster sosyoloji kaynaklı olsun, ister psikoloji veya estetik, bu yorumların paylaştığı hata, görsel sanat yapısının temelde zamansal bir oluşum olduğu, yani, anlamının diakronik (dia-kronik: zaman içinde, süreç halinde) bir eksen üzerinde izlenebilecek bir kültürel evrim içinde gerçekleştiği görüşüdür. Başka bir deyişle, söz konusu yorumlar, aslında birbirini hiçleyen senkronik mecazlardan oluşmuş bir mekanizmayı, o mecazlardan her birine farklı bir kültürü, daha doğrusu, farklı bir kültürel *dönem*i temsil etme görevini yükleyerek ele alıp, mecazı zaman olarak nesneleştirmişlerdir. Kadercilik (gelecek zaman), nostalji (geçmiş zaman), yozlaşma (şimdiki zaman) ve bunlara ait sosyo-estetik kategoriler (kitsch, arabesk vs.) zamansal



[23]



[12 detay]

kategorilerdir; ve tüm zamansal kategoriler gibi doğrudan doğaya ve bilince aittirler; sanata ait değildirler. Örneğin, “yoz” ve “çürüme” sözcükleri doğal ve bilinçli nesneleri tanımlar, fakat sanatı tanımlamaz. Ağaçlar ve diğer bitkilerle doğal, organik maddeler çürürler ve bilinç, doğadan ödünç aldığı bir mecazla, zamanın belki de bir çürümeye veya yozlaşmaya doğru ilerlediğini hissedebilir. Fakat *sanat yapıtları* duygun değildirler ve belki de tam bu nedenle o müthiş ikame gücüne, yani bir şeyi başka bir şeyin yerine koyuverme gücüne sahiptirler. İkame söz konusu olduğu anda, yani *synecdoche*, *hyperbole*, *litotes*, *askesis* (dışarıyı yerine içerisi), *metalepsis* (şimdiki zaman yeri-

ne geçmiş zaman) söz konusu olduğu anda, artık (*aesthesis* olarak estetik, onmaz biçimde psikolojik bir kategori olduğundan), estetik de dahil olmak üzere, doğal veya psikolojik modellerle hiçbir ilgisi olmayan salt sanatsal bir meseleyle uğraşmaya başlarız:⁷ Acıyı zevkin, mutluluğu mutsuzluğun, geceyi gündüzün, nehri ise okyanusun yerinde ikame edemeyiz, ama istediğimiz an bir rengi bir başkasının yerine koyabilir, kelimeleri, formları, hattâ Elvis ve İsa [22, 23] ikonlarını birbirine ikame edebiliriz. Ya da -Karamustafa’nın duvar halılarında olduğu gibi- boyanın yerine kumaş, resmin yerine metin [12, 35], tuvalin yerine tel sepetler [24] koyabiliriz. Ancak, bunları sanata özgü, bilinç ve doğa mekanizmalarıyla açıklanamayan bir alanda gerçekleştirebiliriz. Dolayısıyla, altın yaldız ile Elvis ikonunun bir seccade üzerinde birlikte var olmaları [22], senkronik bir kullanımı zamansal (diakronik) bir sıralamaya (Bizans’ın yaldızı-Osmanlı’nın halısı-modern Elvis) ya da ‘yüksek’ ve ‘alçak’ kültürler ayrımının hiyerarşik terimlerine tercüme edilmesini gerektirmez ve doğrulamaz. Seccadenin üzerindeki Elvis, bir kez daha sanatta *litotes*’in bir örneği ve kutsallığı sorunsallaştıran bir ikamedir, çünkü bütün mecazlar gibi *litotes* de, orijinale (kutsal seccadeye) içkin bir zaafı gözler önüne seren bir okuma biçimidir. Ama bu, oriji-



nalın kutsallığını yitirmesi anlamına gelmez; seccade, onu tapınma mekânının sınırlarını çizmede kullanmak isteyen herkes için kutsallık ifadesini sürdürür. Yani, seccade, kutsallığını pragmatik olarak değil, daha asal bir düzeyde, seccadenin veya ikonun, özünde, aslen kanunî olamadığının gösterildiği düzeyde yitirir. Ve seccadeler hakikatte ve pratikte üretilmeye ve ibadet araçları olarak kullanılmaya devam ediyorsa da, bu asal düzeyde Karamustafa'nın çalışmasından kutsal orijinale dönüş mümkün değildir. Sanatın mecazî edimlerinin yer aldığı bu asal düzeyin geri dönüşü yoktur. Sanatın tarihsel boyutu ya da, dilerseniz, tarihselliği de, işte bu noktada yer alır. Bunu başka bir biçimde söylemenin yolu da, inançlı bir kanunlulukla dokunmuş hiçbir seccadenin artık sanat teşkil etmesinin mümkün olmayacağına işaret etmektir. Karamustafa'nın seccadesine baktığınız anda -fakat ona eğer gerçekten bakıyorsanız, nostaljik bir nazarın zamansallaştırma eğiliminin dışına çıkıp o mecazlarını gerçekten görüyorsanız- kendinizi bir kitsch ya da pop-art nesnesiyle veya arkeolojik kalıntılardan üretilivermiş bir modern mitle değil, kutsal ile karşı karşıya bulursunuz. Bu kutsal, kaynağındaki zaafı, yani kendi tarihselliğiyle (veya bağlamsallığıyla) yüz yüze gelmiş ve yerini sanata bırakmıştır.

Eğer alçak yüksek ile yan yana konulabilirse, yüksek de alçağın yanında yerini alabilir. Ama burada seccadeye Elvis figürünün yerleştirilmesiyle gerçekleşen abartı Elvis'i kutsallaştırmaktan epey uzaktır. Yani, Karamustafa'nın seccadesinin geçmişin, kutsalın ve yükseğin kanun dışılığını göstermesi, modern, küfrü ve alçağı kanunlaştırmak amacıyla yapılmamaktadır. Çünkü en başta, o seccadenin üzerinde bir değil üç Elvis vardır. Üç adet, daha doğrusu üç kopya halinde var olan hiçbir şey kutsal olamaz. Çoğaltılması, suretinin çıkarılması mümkün olan hiçbir şey hiçbir zaman kutsallığın veya kanunun sınırları dahiline kabul edilmemiştir. (Bu, Tanrı'nın tekliği düşüncesinden devletin veya anayasanın dilinin tekliğine kadar pek değişmediğini gördüğümüz kültürel bir ilkedir.) Aynı şekilde, Karamustafa'nın İsa halısında öldükten sonra dirilen İsa bir değil iki tanedir [23]. Kısacası burada gerçekleşen, yaklaşımı ne kadar avangard olursa olsun, örneğin bir Elvis portresinde olup bitenle uzaktan bile ilişkili değildir. Öte yanda, Karamustafa'nın Kapalıçarşı'dan bir değil üç adet satın aldığı, bir pop yıldızını resmeden Elvisli halıların her birinde söz konusu olan sosyolojik meseleyle de ilişkili değildir⁸. Kısacası, burada ne "arabesk...bir duygusallık" ne de "yozluk," "kadercilik" veya "kiç" vardır;



bunların ne “belgelendirilmesi” ne de “yüceltilmesi” söz konusudur. Görkemli bir geçmişin, tarihin ve o güzelim İstanbul’un yitişini ve de saygısız gecekondulu işgalcilerin şehri istilâsını böylesine “keskin bir somutlukla” anlattığını görüp de Karamustafa’nın işlerine bakarken “kaçınılmaz keder” duyan eleştirmenler gözyaşlarını dindirebilirler. Gerçi Karamustafa’nın işlerinin, sanatın kutsal mülkünü ayaktakımının düşük ifade araçlarından koruduğu pek söylenemez. Ama yine de eleştirmenler, bir sanat görüşünden çok ideoloji ile yüklü nüfus araştırmalarını alıp, Karamustafa’nın atölyesine değil, iç mekânları Kâbe’yi, Elvis Presley’i, İsa ve Michael Jackson’ı aynı şekil ve düzeyde putlaştıran duvar halılarıyla süslenmiş gecekondulara doğru ilerlemek isteyebilirler. O mekânlarda, aradıklarının, sanatçının elinde suret değiştirip tecelli etmeden önceki halini, Karamustafa’nın işlerine bakarken görmek istedikleri Kapalıçarşı orijinallerini bulabilirler. Fakat, sair vatandaşın değer verdiği o ikon ve halılarda, grotesk bir aynadaki gibi, kendi geçmişe olan düşkünlüklerinin karanlık, cumhuriyetçi⁹ ve veçhesini görebilirler. Tarihin ve sanat yapıtlarının sunduğu bütün kanıtlar, geçmişle şimdinin, sanatla hayatın örtüşmesine veya aynılığına duyulan özlemin mutlaka düş kırıklığıyla sonuç-

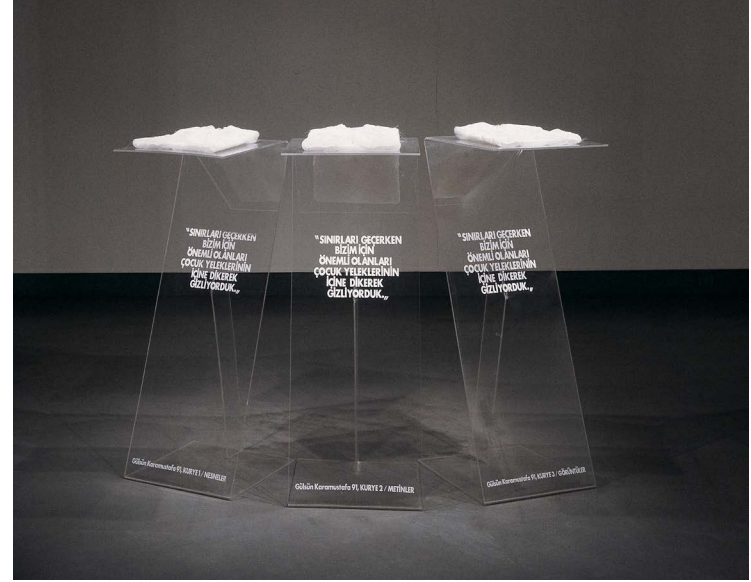
lanacağına işaret eder. Sanat ile hayatın birbirinden en uzak oldukları an, tam da örtüşmüş *gibi* göründükleri andır. Ve umut dayanağını anıda, özellikle, şimdi’nin hep bir yozlaşma getirdiği anlayışıyla dönüp bakıldığında salt görkem ifade ettiği sanılan bir geçmişin anısında buluyorsa, şiddetin ve umutsuz bir siyasetin yolu açılmış olur. Bu siyasetin bizi kaçınılmaz olarak neye doğru götüreceğini ise yirminci yüzyılda gayet iyi öğrenmiş bulunuyoruz. Öte yanda, Karamustafa’nın işlerindeki ironik dönüşümler ile zengin bir sanatsal malzeme yelpazesinin çok-anamlı ikameleri, son derece belli, dikkatli ve müspet bir anlamda, varlığı inkâr ederler, nihilisttirler: Tüm yaygın görüşlerin tersi bir yönde devinip, yaygın ideolojinin söylediği her şeyi iptal ederek, olumlu ifadeleri telâffuz etmeyi mümkün kılan bir direnişi ve eleştirel bir tavrı temsil ederler.

Eleştirmenlerin Karamustafa’nın işlerine yaklaşımını ise tarih boyunca bütün alegorik yapıtların başına gelen bir olguyla açıklamak mümkündür. Yukarıda, her mecazın, yapıtın ilk bakışta sunduğu görüntüyü kırarak bir diğeri tarafından üretilen evreni yok ettiğini söyledik. Bu kırılma, yapıta atfedilebilecek bir anlatının zamansal, lineer hattının parçalanması anlamına gelir ki, bu

tüm alegorilerin özelliğidir. Alegorinin en yaygın tanımını alegorik yapıtın söylemek istediği şey ile anlattığı şeyin aynı şey olmadığı, demek istediği ile dediği arasında radikal bir fark bulunduğu şeklidir. Söylediği şey, yani göstergenin temsilî alanında ifade ettiği şey, Karamustafa'nın eleştirmenlerinin hemen kavradıkları gibi, temsilî bir anlatı olarak kurgulanabilir ve *Elvisli Seccade* -eleştirmenin ideolojik konumuna göre- geçmişe ait iki kültürün modernde temellük edilmesinin veya modernin, yani şimdinin geçmişi yitirmesinin hikâyesi olarak ele alınabilir. Hegel okurun, alegorinin kurduğu bu tuzığa tekrar tekrar düşmesini, alegorinin, tüm diğer tarzların aksine, mümkün olan en saydam göstergeyi kullanmasıyla açıklar¹⁰. Alegorik yapıtla uğraşmanın güçlüğü göstergenin bu basitliğinde, anlatısının bu açık seçkinliğindedir. Her göstergeyi alıp onun etrafında herhangi bir anlatı kurmak, hattâ birbiriyle çelişecek anlatılar kurmak mümkündür. Ancak, alegorik yapıtta, o nesne, yani o varak veya o Elvis figürü, temsilî bir alana açılan bir gösterge değil, göstergenin işaret ettiği anlatısal sahayla aslen hiçbir mimetik bağlantısı olmayan bir mecazdır¹¹. Ve o mecazı 'görmek' ne anlatısal yoldan mümkündür ne de yine zamana ve arzuya dayanan bir psikolojik yoldan. Elvis'in ikonik bütünselliğini

kırıp paramparça, seccadenin dokusuna dağıtan ve böylece tüm seccadelerin sembolik anlamını, nesnel varlığını delip geçen bu bakışı ancak bir "şimşek" anına benzetebiliriz¹². Burada darma-dağın edilen, anlatının, temsilî göstergenin, o tarihsel nesnenin apaçık, görsel, estetik ve dünyevî anlaşılabilirliğidir. Alegorinin söylemek istediği şey temsil edilemez bir şeydir. Hayatın, ölümün, özlemin, yitirmenin, tüm insanî deneyimin en keskin, en derin, en önemli doğrularının adının konulmadığı, hikâyesinin doğrudan, apaçık anlatılamadığı gibi, alegorinin de söylemek istediği şeyin semantiği ve anlatısı yoktur¹³. Onun için alegori hep *başka bir şey* anlatır. Ama yine de anlatır; yani gösterge düzeyinde zamansallaştırmaya elverir. Fakat o söylemek istediği *başka şeyin* yolu, hikâyeyi kıran figür, mecaz ve diğer dolaylı ifade biçimlerinden geçtiğinden, hayat hakkında ne söylerse söylesin, alegorinin sanat üzerine tezi ikonoklastiktir. Bir başka deyişle, bütün kanununu kullanırken bile, ikonayı yadsır. Bir yanda, görsel, ikonik veçhesi alegorinin şekil alma zorunluluğunun sonucudur¹⁴. Hegelyen anlamda, görselliğe "düşüşü" zorunludur. Öte yanda, salt teknik-sanatsal bir nedenden ötürü ikona zaten hep düşkündür: Alegori, tanımsal olarak, zaman içinde kendinden önce gelen bir başka

göstergeyi tekrarlar. *Yılana Karşı*'daki figürün [1] Ravenna mozaigindeki [2], Firdevsî'deki [21] veya Blakerna ikonasındaki [3] figürü tekrarladığı, *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme II*'de [31] arkadaki aynaya düşmüş Son Yemek'in öndeki (hazır-yapım) Son Yemek'i tekrarladığı gibi. Bu tekrar söz konusu olduğu anda, göstergenin anlamının ne olduğu sorunu, alegorik göstergenin gecikmişliği-nin (*Nachträglichkeit*) yanında ikincil bir mesele haline gelir. Tekrarlananın anlamı salt öncelik iken, tekrarın kendisi artık 'Son Yemek' olayının çağrıştırdığı ve önce gelen bir Son Yemek yapıtının anlamı olabilecek, örneğin, 'ihamet' gibi bir temayı üstlenemez. Kapalıçarşı'daki Elvis halısının da, Sultan Ahmet'teki seccadenin de, Leonardo'nun *Son Yemek*'inin de -üzerinde düşünmekte olduğumuz yapıt Karamustafa'nın *Elvisli Seccade*'si veya *Son Yemek*'i olduğu sürece- anlamı vardır. Ama Karamustafa'nın işinin anlamı, hiçbir zaman kavuşamayacağı, zaman içinde kendinden önce gelen bir göstergenin tekrarı olmasıdır. Alegorinin anlamı, kendi kaynağına olan uzaklığı olup, dili, nostaljiye veya kaynağıyla özdeşlik arzusu-na kapılmadan, bu zamansal farkın boşluğunda kurulmuş bir dildir.



[12]

KİTABELER, ANITLAR VE YAZI

“Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk.”¹⁵ İlk bakışta cümle söylemek istediğini apaçık, dolambaçsız yoldan söylüyor. Pleksiglas standların üzerinde sergilenen çocuk yeleklerinin nesnelleştirdiği, geçmişe ait bir edimi yalın bir biçimde ifade ediyor: Yazılı kağıtlar ufacık katlanarak yeleklerin içine, kumaş katlarının aralarına dikilmiş. Becerikli bir elin diktiği teyel basit, sargı bezi

gibi yarı saydam kumaş ve bez katmanlarından oluşan küçük yeleklerin üzerinde hatlar çiziyor. İnsanın aklına bir anda Kafkas Savaşı'nın, Balkan Savaşı'nın ve Birinci Dünya Savaşı'nın sözlü tarihinden anekdotlar geliyor. İmparatorluğun sınırları silindikçe insanlar hızla Balkanlaşan bir coğrafyada, birdenbire ortaya çıkan yeni sınırlarla düşünüleebilecek her üniformanın temsil edildiği askeri denetim noktalarının arasında göçe başlıyorlar. Yer yerinden oynuyor ve artık nereye ait olduklarını yegâne bilenler, üniformalılar. Yüzyıllardır tek bir yere, aynı yere, o toprağa mihlanmış insanlar yerlerinden sökülüyorlar. Ancak bedende, giysilerde taşınabilen şeyler birlikte götürülüyor. Kadınlar bu şeyleri -saldırıya en son uğrayacak bedenler olduklarını düşünüldüklerinden olacak- kendilerinin ve çocuklarının üzerlerine dikip bağlıyorlar. Hikâyeler vahşet ve parçalanma episodlarıyla son buluyor. Kadınların da çocukların da bedenlerinin tecavüz edilebilir oldukları ortaya çıkıyor ve önemli olanlar, onları taşıyan beden parçalarıyla birlikte yitiriliyor. Dede yadigârı yüzük el ile birlikte, kötülüğü ve karanlığı kovması için takılan muska boyun ile birlikte yitiyor. Karamustafa'nın çocuk yelekleri ise bedensiz.

İçinde yaşadığımız kültürün kolektif bilinçaltını oluşturan sözlü tarih bağlamında ve bu bağlamın ayrılmaz uzantıları olan İkinci Dünya Savaşı'nın Direnişçi kuryesi, Demir Perde'nin her iki yanında da aynı şiddetle sürdürülen Soğuk Savaş ve Türkiye'nin geçirdiği askeri rejimlerle birlikte düşünüldüğünde, Karamustafa'nın işi tüm rasyonel düşünce ve bilinci hiçleyip, izleyiciyi, o yeleklerin yokluğunu ifade ettiği, yüzeyinde hapishane, savaş ve sınır anılarının yazıldığı bütün bedenlerin, dayanma eşiğinin ötesinin tüm deneyimlerinin duyumsandığı tek ve salt bir bedene dönüştürüyor. Cümlelerin kolektif öznesi "biz," bu birleşmeyi çağırıyor. Çocuk yeleği, bedenincinebilirliğini ve çaresizliğini ifade ediyor. "Bizim için önemli olanlar" sözcükleri, nesnel karşılıklarını yeleklerin içine gizlenmiş el yazılı ve basılı malzemede buluyor ve bir anda -yine bir askeri darbenin arifesinde- insanın kendi elleriyle gömdüğü veya yaktığı kitapları hatırlatıyor: Kitabın gayri meşrulaştırılması ve yitirilişi karşısında, kültürde hâlâ canlı kalışının şaşırtıcı bir yanı olmayan, belleğin sözlü geleneği burada da yardıma geliyordu. Bilmeyenlere öğretmek veya bilenleri birbirine daha da yakınlaştırmak için metinler ezberden okunuyor, yeterince tekrarlanırsa belki hakikat büyülenip metne öykünür diye dua gibi mırıldanılıyordu. Yasak metinlerden





[10]



kutsal kitap etkinliği bekleniyordu. Ufacık katlanıp tene ve kalbe yakın bir yerde taşınan şifreli muskalar gibi kalkan görevi yapmaları bekleniyordu. Konuşulduğu zaman ise, baskı ve takibât altında yapılan, demek istediğini açıkça söyleyemeyen her konuşmanın izlediği o dolaylı, ima, mecaz ve fısıltı yüklü yol izleniyordu. Toplumsal telâffuz, baskı altında tutulan bir mesaj gizliyordu. Anlatmak istediğini söylemiyor, söyleneni anlatmıyordu. Artık hürriyet ilân edildiğine göre, insan bu deneyimi ve deneyimle birlikte, dilin bu işleyiş tarzını da, ait olduğu siyasal koşullarla birlikte geçmişte kalan bir döngü olarak unutmak isteyebilir.

Bir yapıtın yorumlanma süreci bir toplumun tarihsel deneyimiyle örtüştüğü ölçüde, hakikatle sanat, hayatla kurmaca birbiriyle karşılaşmış, aralarında sımsıkı bir mimetik bağ oluşmuş görünür. Takibâta uğrayan konuşma veya şifreli mesaj durumunda olduğu gibi, anlama edimi, göstergeyle nesne arasındaki bağı deşifre edecek bir dış noktanın, bu durumda, sanat nesnesinin dışındaki bir biz'in toplumsal belleğine başvurduğu ölçüde başarıya ulaşacakmış gibi görünür. Ancak, yapıtın dışındaki bir odak tarafından aktarıldığı düşünülen böyle bir bağın varlığı da tözel olmaktan çok, yapıtın kendisi tarafından, yani,



[35]

Gülsün Karamustafa'nın o standlara nakşettiği cümle tarafından mecazî olarak önerilen bir şeydir. Yapıtın dışında, ona heterojen bir nesnel nokta olarak böyle bir odak aslen yoktur. Kaldı ki, standlara nakşedilmiş o cümle, ölümler tarafından söylenmiştir. Bilindiği gibi, ölümler konuşmaz. Dahası, cümleyi çerçeveleyen tırnak işaretleri ancak konuşan bir öznenin veya öznel topluluğunun yokluğunun, daha doğrusu, bu konuşmanın sanrısız niteliğinin altını çizerler. Çünkü alıntının olduğu yerde, konuşan yoktur. *Kuryeler*'in ifade

ettiği belleğin mahali, o yeleklerin yokluğunu işaret ettikleri bedenlerdir: Bu bellek, ölümlerin yaşayanlar tarafından hatırlanmasını içeren bir bellek değil, ölümlere ait, onlarla birlikte yiten bir bellek ve bilgidir. *Kuryeler* bu aktarım noktasını -kolektif bir edim ve onun kolektif anısını- açıkça bir kitabe, bir mezar yazıtı olarak verir. Referans noktaları, o toplumsal belleğin mahali, var olmayanlar, yani ölümlerdir. Anıtlar ve kitabeler Karamustafa'nın işlerinin yer aldığı alana yabancı değildirler. *Kuryeler*'den başka *Abide I* ve *II* [25, 9] ile *İstanbul'a Ait Örtüşen Dört Metin* [35], anıt ve kitabe formlarını açık biçimde ele alırken, başka birtakım işler, örneğin iki *Son Yemek* [17, 31] çalışması da dolaylı şekilde ele alır.

Kuryeler'deki pleksiglas standların üzerinde yazı olmasaydı, o standlar ilkin yeleklerin salt teşhiri için kullanılan saydam birer alan oluşturlar, ikinci olarak da, bu durumda okunmazlıklarını ve bedeninin anısını temel sorunlar olarak sundukları yelekleri, bu anının metinsel gömülmesi olarak betimlerlerdi. Bir başka deyişle karşımızda, yalın bir şekilde, yeleklerin içine dikilmiş yazılarda nesnelleşen Metin'i anının mahali olarak ele alan, yeleklerin parça veya uzantı yoluyla temsil ettikleri bedeni de metinle özdeşleştiren



[25]

bir iş duruyor olurdu. Fakat standların üzerindeki yazı meseleyi karmaşıktırıyor. Sorunu, anı olmaktan çıkarıp, bellek olarak ele alıyor.¹⁶ Yazı ile resim veya başka bir görsel sanat nesnesi birarada bulunduğu, doğal olarak hemen gelenekselleşmiş olan bir bakışa başvurup görsel

ile yazı arasında birinin ötekini açıkladığı bir illüstrasyon ilişkisi aramak mümkündür. İşi sözlü tarih bağlamında ele almak ise, görseli yazının illüstrasyonu olarak ele almaya denktir. Üstelik standların üzerine nakşedilmiş olan cümlelerin tırnak işaretleri içinde, yani aslen sözlü olarak söylendiği varsayılan bir şeyin yazılı alıntı olarak verilmesi, yazının (dilin) asal olduğu, görselin ise bu aslı illüstre ettiği (etimolojik anlamda: aydınlattığı, ışığa tuttuğu) izlenimini de pekiştirebilir. Öte yandan iş, sanat yapıtının müzedeki sunuluşu üzerine bir yorum olarak ele alınırsa, yazı sanat tarihinin açıklayıcı söylemini temsil eder. Ama bu durumda da, cümlelerin yalınlığının ilk başta verdiği izleni-



[39]

min aksine açıklama gücünün pek fazla olmadığı, yazının, yukarıda anlatılan nedenlerden ötürü, pek aydınlatıcı bir tefsir olmadığı anlaşılır. Fakat her halükârda cümleyi müzeye ait sanat tarihsel söylemin parçası olarak görmek mümkün değildir. Her şey bir yana, sanat tarihi çoğul konuşmaz. O yazının oradaki varlığı, standları müzeye ait sergileme işlevinden uzaklaştırıp, saydamlıklarını yitirtip, onları seslendirir, ses sahibi kılar. Bu sesin sahibi ölümlerdir. Yazıt, ölümler tarafından seslendirilen kolektif otobiyografik tarzıdır. Yazı yazıtı dönüştüğünde ise, yelekler yaşayanlar tarafından mezarlara yerleştirilmiş anma işaretlerine dönüşür: Ölümlerden kalan bir parçaya veya *Abide I*'deki, bir elin sarmaladığı vazoda olduğu gibi [25], bir sunuya. Bu durumda, yazı ile görsel arasındaki, geleneksel anlamda illüstratif ilişki ve hiyerarşi ortadan kalkmış, yerini 'illüstrasyon' kavramının içerdiği kognitif ve estetik analizi de çözen bir retoriğe bırakmıştır. Var olmayan, ölmüş olan ya da aslen ses sahibi olmayan varlıklara ses atfetmeye dayanan mecazın *prosopopeia* veya *teşhis*, yani "mezarın-ötesinden-gelen-ses" figürü olduğunu biliyoruz.¹⁷ Var olmayan, ölü ya da sessiz varlığa konuşma yetisi atfetmek, figürün adının da ifade ettiği gibi, o varlığa ağız, göz ve giderek bütün bir yüz vermektir: *Prosopon-*



[8]

poiein: yüz, surat yapmak. Başka bir deyişle bu, cansız canlı, sessizi sesli kılmanın mecazıdır. Bu anlamda teşhis, ölüme konuşma erki atfetme yoluyla hayat ile ölüm ayrımının üstesinden gelip, birinden ötekine geçişi sağlayan, ontolojik tertip değişimine dayanan bir figürdür. Fakat ölümler konuştuğunda, yaşayanlar susar: Ölüm ile hayat arasındaki farkın üstesinden gelme çabasını taşıyan, ölümlere ses atfetme mecazı, ikisi arasında iletişim kurmaz, tertip değişimine dayanan prosopopeia mecazının yapısının belirlediği şekilde, sadece hayatla ölümün yer değiştirmesini sağlar. Ölümleri konuşturarak, yaşayanları dilsiz varlıklara dönüştürür. *Kuryeler*'deki pleksiglas standların çizdiği Z, ölümlerle yaşayanlar, geçmişle bugün, ölenlerle birlikte yiten bellek ile şimdi yaşananlar arasında düşünülebilecek bir yakınlaşma ve devamlılığın ortasına çekilmiş bir duvarı veya darbeyi, bir ke-sintiyi andırır.¹⁸ Sürekli olarak geçmişi unutmaya zorlanan bir kültürde üretilen bir işin, belleği ölümlerin tarafında konumlandırması ve yaşayanlarca ulaşılmaz olarak göstermesi pek şaşırtıcı değildir. İşin içerdiği parçalanma, bedeninin ötesinde, düşünce'nin parçalanmasına işaret eder. Yaşayanları ölümlerden ayıran şiddet, şimdiyi geçmişten, tarihsel zamanın hep bir şimdiye indirgenmesinin büyük sıkıntısını, siyasi gücün kavrayışının öte-



[11]









[36]

sinde yer alan ölülerin bilgisinden ayırır. Hayatın her alanına nezaret eden bir resmi tarihin, devlet dil kurumunun imal ettiği bir dilde devlet tarih kurumunun yazdığı bir geçmişin kâbusu ve bugün ile geçmiş arasında anıtsal granit biçiminde fiilen dikilen mutlak duvar, belki Karamustafa'nın işini ele almada biraz fazla temsilî, dolayısıyla basit kalan bir çerçeve oluşturur. Fakat kuşatılmışlığın ve yitirmenin öğrettikleri, mekânsal olduğu gibi zamansal da olabilen diaspora, belki de sanatın süblimliği ulaşması için vazgeçilmez önkoşuldur.

Ancak, *Kuryeler*'deki prosopopeia, yani aslında yüzü, varlığı, cismi, sesi olmayan bir şeye yüz atfetme figürü, bir başka açıdan Gülsün Karamustafa'nın hemen bütün yapıtlarının işaret ettiği, daha önce anılan ve bu yapıtlarda istikrarlı bir biçimde karşımıza çıkan bir sorununun belirlediği alana açılmaktadır. Karamustafa'nın birçok resminde esas meselenin yüz olduğunu belirtmeye gerek bile yoktur. *Yılana Karşı*'dan padişah portrelerine [18], *Cinsiyetli Melekler* [36], *Karpuz II* [30] ve *Balkon*'dan [37], *İstanbul Palas'a* [38], karşımızda açık bir biçimde önce yüz ve yüzün temsiliyeti konusu vardır. Akıldan pek kolay silinmeyen ve her biri ikona geleneğinin içinden çıkıp gelen bu taşlaşmış, ölçülü yüzler, içinde yaşadığımız kültürde kökleri hâlâ derin ve sağlam olan suret yasağıyla yüzleşmektedirler. Aynı yasak ve aynı gelenek diğer birtakım resimlerde yüzü maskeli, nikaplı ya da bir başka örtülü tarzda [6] ele alırken, *Kuryeler*'den önceki enstalasyonlarda aynı konu, örneğin, yine maske [32] aracılığıyla veya yüzü yansıtan, daha doğrusu mimetik yansımayı ima eden aynalar [33] yoluyla ele alınmaktadır. Salt maske (yani maskeli bir yüz resmi değil hazır-yapım maske) ya da salt ayna kullanımı, bir yanda mimesisin kendisinin ancak ve ancak bir mecaz olduğunu, hep bir *prosopopeia* olduğuna



işaret eder. Nikaplı meleğin örtülü yüzü [4, 5] veya *Kaplan Kadın* [39] ya da *İki Melek*'teki [6] görünmeyen, ancak ima edilen yüzler, yasağa, onu harfiyen yerine getiren bir cinas veya *parabasis* (bir mecazın nesneleşmesi, hakikat olması) yoluyla ifade etmektedir; yani, o yasağın aslında 'yasak' olmadığını, 'yasağın' kendisinin belli bir ikonografik, geleneğin adı olduğunu söylemektedir. Bir bakıma *Yılana Karşı*'daki açık yüzle *Nikaplı Melek* resimlerindeki örtülü yüz arasında fark yoktur. İlki tüm resimlerin, var olan herhangi bir nesneyi değil ikonik bir geleneği yeniden yazdığını söylerken, ikincisi bu yazının yazılacağı sayfayı ya da yüzeyi boş bırakmaktadır. Nikaplı melek aslında örtülü bir yüz değil en hakiki yüz resmi-¹⁹ O nikap tam anlamıyla bembeyaz, bomboş bir sayfadır: Yapılan ve yapılacak tüm suretlerin tarihsel tikelliğinden, tek tek her resmin alacağı şekilden kökten farklı, fakat tüm o resimleri mümkün kılan, tüm resimlerin üzerinde teşhis edileceği orijinal bir boşluktur. Bu boşluk tahrife hep açık olan geleneğin kendisidir.

Yüz konusu, *Kuryeler*'de topyekûn bir yüz-süzleştirme (*de-facement*) veya yüzü silme noktasına gelir. Ya da, söz konusu iş geçmişin muhafazasına ait abide türünden bir iş olduğundan, buna 'tahrif' de diyebiliriz.²⁰



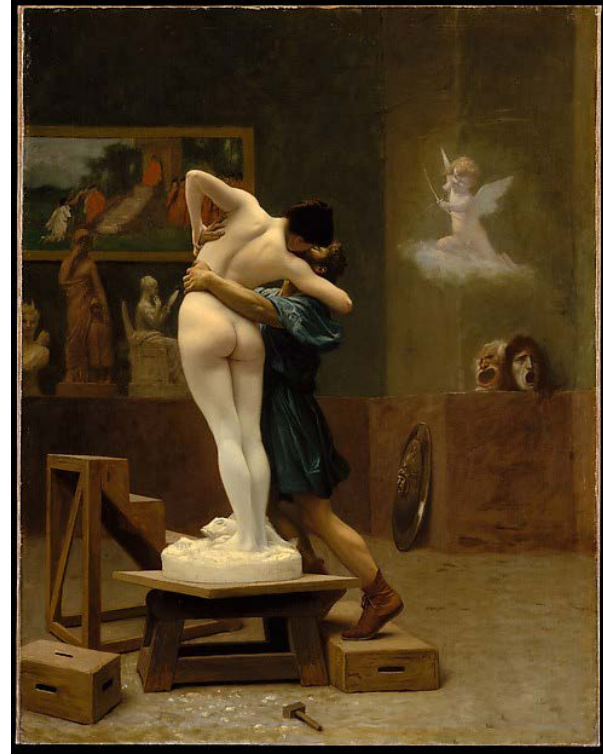
[4]



[5]



Kitabenin işaret ettiği anıtsal, yani yüceltilmiş muhafaza, tarihin basit bir korunması değil, zamanın (şimdinin) dışına, böylece kuşatmanın dışına çıkıp, unutmama anlamındaki bir ölüme buluşma arzusudur. *Kuryeler*'de yüz, bedenle birlikte yok olur. Ve böylece, tüm bir estetiği (yani, görseelliği, algıyı) yadsıyarak, ölümlerin konuşması şeklindeki salt dilsel bir mecazla, ölümlerin var olmayan suretlerine seslenen *prosopopeia*'ya, mecazın suretine dönüşür. İzleyici ise, kitabenin metnini *okuyan* göze dönüşür. Artık bakan değil okuyandır. Estetik bir varlığın izleyicisi değil, ne algısal ne de estetik olan, görseellik, estetik hiçbir kategoriyle açıklanamayacak bir nesneyi anlatmaya girişmiş bir okurdur. İşin en maddi ve estetik elemanları olan yelekler bile *okuru* çağırır: Yeleklerin maddi varlığı, *yazılı* olanın gizlenmesine hizmet etmektedir. Onları *seyretmek*, onları *anlamak* için yeterli değildir. *24 Saat İçin Birer Mask*'taki maskelerin oyuk gözleri [32], estetiğin asal organı olan gözü yok ederek *Kuryeler*'in daha ayrıntılı ve ince bir biçimde kurduğu anlatının yine bir cinas yoluyla ifadesini oluşturmaktadır. Öte yanda maskelerin oyuk ağızları hemen, sanat tarihini boydan boya kesen ve estetiğe karşı duran bir imgeyi hatırlatır: Achilleus'un kalkanına nakşedilmiş kör, yani *görmeyen* Homeros'un destan



[34]

söylemek üzere açılmış ağzı ya da şairin (Homeros veya Vergilius'un) Pigmalıan atölyenin bir köşesinde duran büstü [34]; hakikî ve saf sanatsal dilin estetik-maddi engeli aşma arzusunı, yani görsel sanatın kendi görseelliğini aşma arzusunı anlatan *ut pictura poesis* teması. *Kuryeler* bu dili, ölümlerin dili olarak verir. Ölüm yani insanın yokluğu, estetik bilincin inkârıdır.

DİPNOTLAR

1. Bkz. resim 1. Bundan böyle resim referans numaraları metinde köşeli ayraç içinde verilecektir.
2. Veya örtülü olarak ele alıyor [4, 5, 6, 7, 8] ya da yüzle birlikte tümünden bedeni ortadan kaldırıyor [9, 10, 11, 12].
3. Jean Paris, *Painting and Linguistics* (Pittsburgh: Carnegie-Mellon University, 1975), ss. 31-72.
4. Paris, s. 39.
5. Burada kullanılan yeşil, Kilise kanununda Müjde'yi (Annunciation) simgelediği gibi hanedan armacılığında da yer alır. Bkz. W. Ellwood Post, *Saint, Signs, and Symbols* (Wilton, Conn.: Morehouse-Barlow, 1962; 1986), s. 13.
6. Buradaki alıntılar, 1980 ile 1992 arasında sanatçı hakkında yayımlanmış 18 yazıya dayanmaktadır.
7. Bu figürlerin tanımı için bkz. Cicero, *De oratore*, III.xxxviii.155-xlxi.169 [çev. E.W. Sutton ve H. Rackham, 2. cilt (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1942; 1976)] ve Quintilian, *Institutio oratoria*, VIII.vi.19ff., IX.i.5, iii.58ff. (*synecdoche*); VI.iii.52, 67, VIII.iv.29, vi.37ff., 67ff., IX.i.5, ii.106 [çev. H.E. Butler, 2. ve 3. ciltler (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1920; 1980)]. Ayrıca bkz. Christopher Norris, *Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology* (New York; Londra: Routledge, 1988), özellikle ss. 28-64. *Aesthesis*'in etimolojik ve biyolojik anlamı için bkz. D. Şengel, "‘Postmodernizm’ ve Teori", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, yay. haz. İpek Aksüğüdür Duben ve D. Şengel (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği, 1991), özellikle ss. 40-41, 46-47.

8. Mukayese için, tesadüfen *İstanbul* dergisinin Karamustafa'nın işlerinin yayımlandığı sayısında çıkan, hakiki halı satıcısı fotoğrafına bakınız: No: 3, 1. cilt, Ekim 1992, s. 35. Karamustafa'nın *Elvisli Seccade*'si için ise bkz. aynı sayı, s. 44.
9. 'Cumhuriyetçi' ifadesi, Régis Debray'nin kullandığı anlamda kullanılmaktadır. Bkz. "Etes-vous démocrate ou républicain?", *Le Nouvel Observateur*, 30 Kasım/6 Aralık 1989, ss. 49-55. Ayrıca, Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), özellikle, ss. 132ff.
10. Bkz. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie Werkausgabe 13 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970), özellikle I.v.
11. Bkz. Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1971, 1983), ss. 187-228.
12. Bkz. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978; 1990), ss. 144ff.
13. Bkz. Friedrich Schlegel, "Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." [Tam da ifade edilemez olduğundan, en yükseği ancak alegorik olarak söyleyebiliriz.] "Gespräch über die Poesie", *Kritische Ausgabe*, 2. cilt, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 -1801), yay. haz. Hans Eichner (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967), s. 324. Ayrıca bkz. Paul de Man, "Pascal's Allegory of Persuasion", *Allegory and Representation*, yay. haz. Stephen J. Greenblatt (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981; 1986), ss. 1-25.



14. Bkz. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Theorie Werkausgabe 3 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970; 1984), C.VII.c.
15. Bkz. resim 12. Bundan böyle resim referans numaraları metinde köşeli ayraç içinde verilecektir.
16. Anı ve bellek arasındaki fark için bkz. G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Theorie Werkausgabe 10 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970), 453. ve 458. bölümler.
17. Bkz. Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), ss. 67-81, özellikle s. 77; ayrıca bkz. Quintilian, *Institutio oratoria*, III.viii.49-52, VI.i.25, IX.ii.29, 37; 1. ve 2. ciltler.
18. Z harfinin, devamlılık ve tekabülîyet kodunun kırılma noktası olma niteliği için bkz. Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil, 1970).
19. Azize Veronika, adını *Verum ikon*'dan (hakiki ikon) alır. Veronika, çarmıha gerileceği tepeye doğru çıkan İsa'nın yüzünü mendiliyle silmiş, İsa'nın yüz hatları bu mendilde kalmıştır. Vatikan'da Petrus Bazilikası'nda muhafaza edilen bu mendil, o yüzü tüm resimlerden öte ve tüm resimlere model teşkil edebilecek bir hakikilik ve orijinallikle gösterdiği rivayet olunur.
20. Tahrif'in anlamı, 'değiştirme', 'saptırma', 'ayartma', fakat özellikle bir metnin imlâsını bozma, bir metnin geleneğini yoldan çıkarma, yazılı bir belgeyi, silme veya ekleme yapma yoluyla delâlete sokma'dır. Bir anlamı da, *Kuran*'ı sesli okurken bir kelimeyi yanlış söylemektir. Özellikle bu son anlamında kelime, bir geleneğin içinde yer alırken geçici bir tökezleme ile geleneğin anlık düşüşünü, bir kesintiyi ifade eder. Bu metnin İngilizcesinde

kullandığımız *de-facement* 'tahrif' demektir. Tam anlamıyla ise bir şeyin yüzünü silme, onu yüz-süzleştirme, bir resmi veya şekli bozma demektir. En tikel anlamı ise, anıtlara saygısızlık edip onları bozma'dır.



İLLÜSTRASYON DİZİNİ

1

Yılana Karşı

1986

37.5x22 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

2

Virgo Orans dua eden Meryem

12. yüzyıl başı

Ravenna Başpiskoposluk Müzesi'ndeki mozaikten detay

3

Virgo Orans Blakernitissa dua eden Meryem,

Blakerna tipi

19. yüzyıl

Ayasofya Müzesi, İstanbul'da Rus ikonası

Fotoğraf: Sami Güner

4

Nikaplı Melek I

1986

25x33 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

5

Nikaplı Melek II

1986

25x33 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

6

İki Melek

1986

100x85 cm

tuval üzerine akrilik

7

Melek

1986

125x110x15 cm

kumaş, elyaf

8

Zaman Benim Ben Zamanın içinde

1982

41x53 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

9

Abide II

1988

140x140x175 cm

kumaş, pleksiglas, plastik

10

Uçuş

1985

245x185x10 cm

kumaş, plastik, elyaf

Fotoğraf: Teoman Madra

11

Kalkan

1986

250x135x75 cm

kumaş, plastik, sentetik sünger

12

Kuryeler

1991

3 adet 125x40x40 cm

kumaş, elyaf, pleksiglas



Metin: "Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk."

13

Erkek Melek

1986

47x27,5 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

14

Yılan Kadın

1986

50x85 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

15

Sıradan Bir Aşk

1984

245x175 cm

kumaş, plastik

Fotoğraf: Teoman Madra

16

Motosiklet I

1986

110x75 cm

kumaş, elyaf

Fotoğraf: Laleper Aytek

17

Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme I

1984

150x190 cm

kumaş

Fotoğraf: Turgut Salgar

18

İkramiyeli Padişah Portreleri

1991

10 adet 30x30 cm tuval üzerine akrilik portre, pleksiglas

19

Azize Hilda arması. W. Ellwood Post, *Saints, Signs, and Symbols* (Wilton, Conn.: Morehouse-Barlow, 1962; 1986), s. 46'dan temsil.

20

Aşıkların birleşmesini engelleyen kiremit muskası. İsmet Zeki Eyüboğlu, *Cinsel Büyüler* (İstanbul: Seçme Kitaplar, 1975), s. 164.

21

Uzun Firvesi Davetnamesi'nden Adem'den önce yaşamış cin sureti, 15. yüzyıl. Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1960), s. 141'den temsil.

22

Elvisli Seccade

1986

180x105 cm

kumaş, elyaf

Fotoğraf: Laleper Aytek

23

Çifte İsalalar ve de Yavru Ceylan

1984

185x230 cm

kumaş



24

Mistik Nakliye

1992

20 adet 60x45x90 cm kumaş, pamuk, demir

Fotoğraf: Laleper Aytek

Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye* adlı işinin isim kaynağı olarak Jean Baudrillard'ın *Amérique* adlı kitabından şu bölümü veriyor: "Krom kaplamaları pırıl pırıl parlayan mavi-yeşil bir kamyon şafak sökerken Yedinci Cadde'de yeni düşmüş karlar üzerinde yol alıyor. Her iki yanında altın metal harflerle *Mistik Nakliye* yazılı. Bütün New York ve New York'un dekadansa mistik yaklaşımı burada özetleniyor. Yüce dikeylikten yerdeki çürümeye kadar her çeşit özel efekt, ırklar ve imparatorluklar karışımının tüm özel efektleri burada mevcut. Bu şehrin dördüncü boyutu." (Çev. Mustafa Dilber)

25

Abide I

1987

200 cm

kumaş, alçı, plastik

Fotoğraf: Tülin Altılar

26

Müjde, 15. yüzyıl. *Très Riches Heures du duc de Berry*'den ilüminasyon detayı. Musée Condé, Chantilly.

Fotoğraf: Bibliothèque Nationale, Paris.

27

Çifte Hakikat

1987

190x170x170 cm

alçı, kumaş, demir, floresan boya

28

Hançer

1986

22x29 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

29

Üzüm

1986

47x27.5 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

30

Karpuz II

1986

47x27.5 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

31

Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme II

1984

65x45x40 cm

alçı, kumaş, ayna

Fotoğraf: Laleper Aytek

32

24 Saat için Birer Mask

1990

200x125 cm

plastik, tuval

Fotoğraf: Erdal Aksoy

33

Kırmızı Kurdeleli 11 Ayna

1990

11 adet 180x40 plastik, kontrplak, ayna



34

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion ve Galatea*, 1890.
Metropolitan Museum of Art, New York.

35

İstanbul'a Ait Örtüşen Dört Metin
1992

Bilgisaray tasarımıından detay

Metinler: Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*,
çev. Fikret Işıltan (Ankara: Türk Tarih Kurumu
Yayınları, 1986), s. 165; Münir Aktepe, yay. haz.,
Şem'dâni-zade Fındıklılı Süleyman Efendi Târihi
Mür'i't-Tevahir, 1. cilt (İstanbul: İstanbul
Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1986),
s. 163; Ali Fuad Türkgeldi, *Görüp İşittiklerim*
(Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1949), s. 87;
Emrullah Nutku, *Demokrat Parti Neden Çöktü ve*
Politikada Yitirdiğim Yıllar, 1946-1958 (İstanbul:
Fakülteler Matbaası, 1979), s. 394; *İstanbul*, sayı:
3, 1. cilt, Ekim 1992, ss. 61-63'te yayımlanmıştır.

36

Cinsiyetli Melekler
1986

60x52 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

37

Balkon

1982

52x57 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

Fotoğraf: Beysun Gökçin

38

İstanbul Palas

1982

39.5x56 cm

kağıt üzerine guvaş, suluboya, renkli füzen

Fotoğraf: Beysun Gökçin

39

Kaplan Kadın

1983

55x75 cm

kumaş, kontrplak



10.8.93 Gulsun, Yaziyi fakslıyorum, Persembe'ye yeni cikisi kontrol edebilirsek iyi olur dusuncesiyle. Bu arada, genel notlar ciktikca buraya yaziyorum: 1. Daha birinci sayfada baslayan bir ilerici/tutucu ikilemi var ya? Bu ikilemi, ilk ciktiginda degistirdim. Fakat gerek "ilerici", gerekse de bunun esanlami olan "avangard" sekliyle ve de tutucu/ilerici ikilemi halinde sik sik geciyor yazida. Tabii, cunku konunun bir parcasi. Onun icin devamina elleyemedim. Sorun, tabii, senin 4. sayfada soyledigin mesele. Ama bu ilk kullanildigi yerlerde, pek fazla aciklama yapmadan kullanildigi icin, ikilem yazar tarafından benimseniyormus gibi duruyor gibi geldi. Ne dersin? Avangard diye bir sey yok. Bu tam da senin bu yazida anlattigin turden bir "tutucu" devlet kurumunun, kendi programindan farkli bir seyler yapan sanati oncu, ilerici, avangard diye siniflayip "halletme" arzusuyla dogmus bir kavram. GSA'nin sergi adlari da zaten bunu Boylece ele almaya calisiyor; tabii ardindan bizim sanatcilar ortaya cikip kendi sergilerini yaptiklarinda ayni gorusu devam ettiriyorlar; kendilerine o reddettikleri kurumun acisindan bakmayi surduruyorlar. (Suna ne dersin: Sanatcilar "gruplar" olusturmaya devam ettikleri surece de bu Boyle kalacaktır cunku "grup" hep avangard adina olusur. Grup, "ilerici"dir. Yani, bugun acisindan, gerici?) Sonunda da o sanatci inisiyatifli oncu sergiler kendi kendini lagvediyor (bunu idrak edip?) Aklima su geldi: Akademi'nin Boyle bir "avangardi" denetleme arzusunun kalmayip, cagdasi akademiklestiren sergileri lagvetmesini guzel anlatiyorsun. Bundan sonra Akademi'nin orumcek tomarina donusup atalet icine dustugunu, o noktada biraz daha acik soylemek (1-2 kelimelik bir ekle) sana ters gelir mi?... tutucu olmayi sececekti kismini diyorum. "Tutucu" kelimesi, tabii akademi-nin kendi deyisi, kendi bilincdisi deyisi. Bunu bir sekilde belirtmeli mi? Bu, TC tarihinde bu aciklikla soylenecekti, ilk soyleyen sen-sin. Let no one miss that. Oraya bu "tutucu"nun ne oldugunu aciklayan bir phrase getirmek de sorunu cozebilir. Ornegin (atiyorum): ...tutucu olmayi sececek, kendini gecmiste kalan bir modernizmin degerlerini, o modernizmin en yaratıcı aninda, kendine ait hicbir ilkenin kemiklesmesine izin vermemek uzere gelistirdigi birtakim tutumların tekrarlanması adayacakti... gibi bir sey, bunu oylesine yazdim; ciddiye alma). Bu soylediklerim, bu arada, yazinin ilk sayfasindaki, "...Dada'nin baskaldiran..., avangarddik" cumlesini kapsamiyor. O cumlede, ozellikle italik yazildigi icin, cuk oturuyor. Ve dogru tabii, oyleydiniz ve onun nefes aldirici bir yani vardi ve iyi ki de oyle oldu. Amma uzattim lafi: İlk sayfanin sonundaki satirda, Akad'nin ilericiilik/tutuculuk tartismalarına karar verememis... hikayesi cok iyi mesela. O tartismaya karar verememis olan akademi. Ama tabii, tartisma akademik bir tartisma. Bunun, iste, belirtilmesi, acikca ortaya cikarilmasi gerekiyor. Bu ikilemin 2. sayfada soyledigin, resmi olanla onun disinda kalan ikilemine tekabul ettigi (kendi disinda kalana "avangard" diyor) daha acik konabilir. Belki de the problem doesn't exist. 2. Yazinin basina appendix numarasi

Deniz Şengel'in Gülsün Karamustafa'ya gönderdiği 10.08.1993 tarihli faks.

2.Yazinin basina appendix numarasi konulacak.Benim giris cumlelerinin puntosu kucultulecek.Senin yazi basligi ondan sonra gelecek.Yazi basligi tip falan,kitabın chapter basliklari gibi olabilir mi?3. O tirnak gibi kucuk isleri n'olur hallet.Bir bucuk ay sonra hala o konuyla ugrasiyoruz.4.Hala kelimesinin her iki a'sinin da uzerinde sapka var.Evet, dehset bir yazi oluyor. Deniz

Deniz
top. ss. 7

Deniz Şengel'in Gülsün Karamustafa'ya gönderdiği 10.08.1993 tarihli faks.



BİYO/KRONO/GRAFİ

Gülsün Karamustafa

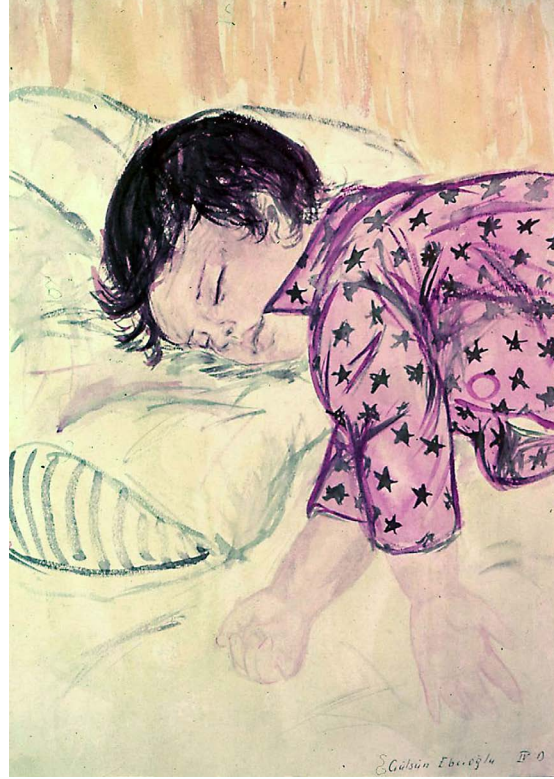
AŞAĞIDA, GÜLSÜN KARAMUSTAFA'NIN DAHA ÖNCE YAYIMLANMAMIŞ VE AKADEMİ ÖĞRENCİLİĞİNDEN BU YANA YER ALDIĞI SANATSAL FAALİYETLERİ ANLATAN YAZISI YER ALMAKTADIR. YAZININ ÖNEMİ, KARAMUSTAFA'NIN SANATÇI BİYOGRAFİSİNİ VERMENİN YANI SIRA, BİR BAKIMA TÜRKİYE'DE SANATIN EMANSİPASYONUNU, RESMİ SANAT KURUMLARINDAN AYRILIŞINI, KÜRATÖR SERGİLERİNİN VE BUNLARIN BİR ADIM ÖTESİNDE, SANATÇI İNİSİYATİFİNİN ORTAYA ÇIKIŞINI ANLATMASINDANDIR.

Biyografimle ilgili notları bir araya getirirken aynı zamanda bir dönemin kronolojisini oluşturduğumu fark ettim. Buluşmalar, ayrılımlar, aradan çekilmeler, direnmeler ve yeniden birleşmelerle dolu bir sanat tarihsel zaman dilimiydi ortaya çıkan. Son on beş yılda katılmış olduğum toplu sergilerin kataloglarını yeniden karıştırdığımda, o süre içinde farkına varmadığım ama önemli birçok ayrıntıyla karşılaştım. Bu zamanı daha iyi kavrayabilmek için 1960'lı yılların ikinci yarısında başlayan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilik yıllarıma uzandım. Bu yıllar (1964-1969), sanat ortamında bugün hâlâ



Gülsün Karamustafa'nın TED Ankara Koleji'nde açtığı ilk kişisel sergisinden bir fotoğraf, 1963.

yan yana bulunduğum kişilerle paylaştığım, hareketli bir huzursuzluğun yaşandığı günlere denk geliyordu. Akademi, adındaki ‘devlet’ kelimesiyle bütünleşmiş bir eğitim kurumuydu. Kendini, her yıl açılan “Devlet Resim Heykel Sergileri” ile tanımlıyordu. İstisnai hocaların da yer aldığı bir öğretim kadrosu ile, geleneksel yapılarıyla bilinen dünyadaki emsallerinin tersine, çağdaş olanla geçmişe ait olanı birlikte barındırıyordu. Öğrenciliğimin en önemli deneyimlerinden biri, bu ikilemin bir yol ayrımına doğru gidişine şahit olmaktı. Soyut sanat tartışmasını biraz gecikmiş olsak da yakalamıştık. Öte yandan hâlâ *Dada*’nın başkaldıran, çılgın çocuklarıydık, *avangard*’dık. Aynı zamanda Amerikan *Pop Art*’ından, *happeningler*’den haberdar olmayı başarıyorduk. Fransa’da devlet bursuyla ihtisas yapan genç asistanlar birkaç yıl içinde peş peşe Türkiye’ye dönüp Akademi’nin eğitim kadrosuna katıldılar. Hareketlendirdikleri sanat tartışma ve denemelerinin,



Gülsün Karamustafa’nın 1961’de Devlet Resim Heykel Sergisi’ne kabul edilen *Uyuyan Çocuk* resmi.

kendine göre yorumladığı ‘ilericilik’ ve ‘tutuculuk’ arasında karar vermemiş akademi ortamına katkısı çok önemliydi. Öğrenciliğimin sonuna doğru Altan Gürman’ın Paris’ten dönüp sanatta bütünüyle değişik bir

“Resme yetenekli çocuk” olarak, aile ve okul ortamında hocalarım Eşref Üren ve Turgut Zaim’in desteğinde başlayan sanat hayatım, 1961 yılında; bir lise öğrencisiyken, bir suluboya resmimin, büyük jüriyi aşarak (ki, o jüride daha sonra Akademi’de beni eğitecek olan profesörler var) Devlet Resim Heykel Sergisi’ne kabul edilmesiyle başlıyor. İlerideki tarihlerde, ben bu işten feragat edinceye kadar resimlerim, biri hariç, bu sergiden hep geri çevriliyor. Güzel Sanatlar Akademisi giriş sınavlarını kazandıktan sonra atölye kararında zorlanıyorum ve uzun iç tartışmalardan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini seçiyorum. Akademi’deki öğrenciliğimin üçüncü yılında, 1966’da, dört arkadaş -Komet, Mustafa Şener, Figen Aydıntaşbaşı ve ben- Amerika’dan yeni dönmüş ve Robert Kolej’de sanat dersleri vermeye başlamış Özer Kabaş’tan bir teklif alıyoruz ve Kolej’in Social Hall’unda bir sergi açıyoruz. Bedri Rahmi’nin “cin olmadan adam çarpmak” diye adlandırdığı ve kınadığı bu girişimimizi hemen ertesi yıl daha kabarık bir kadroyla



Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde kutlama, 1967.





İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bahçesinde
Mehmet Güleriyüz, Lale Öztin, Duygu, Asım İşler, 1965.



İlk Avrupa gezisi, Venedik, 1966 yazı.

yaklaşımı benimsemiş olarak aramıza katılması, hiyerarşileri kaldırarak kurduğu dostluk ve gerçekleştirdiği atak kişisel sergi, yepyeni heyecanların ve tartışmaların kapısını açmıştı. 1960'ların sonu, sanat alanında Türkiye'de belki de ilk defa resmi olanla, onun dışında kalanın ciddi biçimde yüzleştiği bir dönem oldu. Öte yandan bu yıllar, dünyadaki 68 öğrenci hareketlerinin bir uzantısı olarak başlayıp Türkiye'ye mahsus bir yol izleyen ve çok uzun bir zamana yayılarak ağır bir bedel ödeten politik bir dönemin de başlangıcıydı.

1970'lere, sanat alanında o güne kadar kabul edilmiş üslûpsal, teknik ve ideolojik değerlerin kökünden sarsıldığı bir karışıklık ortamında girildi. Eskinin yerini alacak yeni değerlerin belirlenmesi ise uzun bir vadeye yayılacaktı. Birbirinin peşi sıra açılan özel galeriler Devlet resim heykel sergilerinin önemini azalttı ve onları tek ve merkezî sanatsal etkinlik olmaktan uzaklaştırdı.

Çağdaşın taleplerine uygun her türlü resmin ürkek bir biçimde de olsa yapılmaya başlandığı bir dönem açıldı. Bu arada Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1977 yılında kendi önderliğinde Sanat Bayramı ve *Yeni Eğilimler* sergilerini başlattı. Yeni bir şeyler olacaksa yine kendi güdümünde var olmalıydı. Amacı sergi kataloglarında şöyle tanımlanıyordu: "Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık ve yoğunluk getirmek"¹ veya "klasik ölçüleri sürekli kırmaya çalışan gözüpek atılımların, kabul edilmiş cesur deneyimlerin gerçekleştirildiği alanı" belirlemek.² İki yılda bir gerçekleştirilen ve 1987'ye kadar devam eden bu sergi dizilerinin başlamasından bir yıl sonra Resim Heykel Müzesi bünyesinde kurulan derneğin İstanbul Sanat Festivali programı dahilinde düzenlediği ve şu anda da genç sanatçılar için bir varoluş alanı oluşturan *Günümüz Sanatçıları* sergileri açıldı. Bu arada Devlet Güzel Sanatlar Akademisi statü değişti-

tekrarlıyoruz. Beyoğlu Şehir Galerisi'nde *On bir Genç Sanatçı* adı altında açtığımız sergide yine Komet, Figen Aydıntaşbaş, Mustafa Şener var. Ayrıca Metin Talayman, Nuray Atas, Alaattin Aksoy, Abraham Torosyan, Utku Varlık, Tülin Akşın ve Ali Aşuroğlu'nun işleri yer alıyor. Atak, kural dışı resimler sergiliyoruz. Yine benzer isimlerin bir araya geldiği ve Altan Gürman'ın da bizimle olduğu Barış Şenliği sergilerine katılıyoruz. Öğrenci olaylarına ve bir ay sürecek olan okul işgaline katılıyorum. Daha sonra 1969'da bölüm yönetim kurulunda, resim bölümünden söz hakkı olan ilk öğrenci temsilcisiyim. Diplomamı alır almaz tutkunu olduğum Rönesans öncesi resminin izinde, öğrenci hostellerinde kalarak, tren veya otostopla sürdürdüğüm uzun bir Avrupa yolculuğuna çıkıyorum. Daha sonra bir yıla yakın Londra'da kalıyorum. Vietnam savaşının, feminizmin, ırk ayrımcılığının şiddetle tartışıldığı bir ortamdayım. Dönüşte Türkiye'deki politik kargaşanın içindeyim. 1975'te açılan bir sınavı kazanarak Devlet



Gülsün Karamustafa, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisinin hazırlıklarını tamamladıktan hemen sonra, Gümüşsuyu Kutlu Sokak'taki atölyesinde, 1986.

rerek Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştü.

1983'te açılan *Yeni Eğilimler* sergisinin içinde yer aldığı 4. İstanbul Sanat Bayramı diğerlerinden biraz farklıydı. Kapsamında, "Galeriler' 83" adı altında Çağdaş Türk Sanatı olarak tanımlanan ve bütünüyle bir resim sergisi niteliği taşıyan bir bölüm vardı. Bu ek gösteri, üniversite adına yine bir denetim mekanizması oluşturuyordu. Sergi kataloğunda aynen şu cümleler yer alıyordu: "Bu sergi galerilerin işlevlerini ne denli yerine getirdiklerini gözler önüne serecektir. Ayrıca gelişmeleri ve sonuçları izlenebilecek, amaçtan uzaklaşanların önerilerle uyarılmasına ve yönlendirilmesine yol açacak karşılaştırmalı bir ortam da oluşturacaktır."³

1984'te ise sanatçılar enteresan ve uzun süre istikrarını koruyacak, galerilere ve Akademi'ye bağlı olmayan kurum dışı bir beraberlik

oluşturdular. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilen serginin adı *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* idi. Tanıtım yazısında bu beraberlik şu sözlerle belirtildi: "...bu sergi, gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek kavramsal sanata ulaşan görüşler, tecimsel gerçekliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekliği yüreklilikle savunan ileriye yönelik davranışlarıyla festivali bütünlüyorlar."⁴ İlk sergi, ikisi kavramsal sanat, diğerleri resim yapan dokuz sanatçı tarafından oluşturulmuştu. İleride çağdaş sanat kavramının Türkiye'de anlaşılıp yerleşmesi ve bağımsızlaşması noktasında epey görev üstlenecek olan sergiler dizisi böyle başladı. 1985'te ikincisi açılan *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisi sayıca daha çok sanatçının katılımıyla gerçekleşti. Ben bu aşamada gruba katıldım. Üç

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu öğretim kadrosuna Temel Sanat asistanı olarak katılıyorum. Profesyonel anlamda ilk kişisel sergimi 1978'de açıyorum. Bir resim sergisi bu, ama sergilenenler pentür değil. Konularım o günlerde ve daha sonraları değişik boyut ve anlatımlarla işleyeceğim, gözlem alanıma giren kültürel üst üstelikler, yan yanlıklar ve değişimler. Bunu, 1980'de verdiğim "Resim Afiş Etkileşmesi" adlı tez ve tezle birlikte açtığım sergi izliyor. *Yeni Eğilimler* sergisinin ikincisine ve *Günümüz Sanatçıları* sergisine resimlerimle katılmak istiyorum. Jüri reddediyor. Yaratıcı olarak daha bağımsız hareket edebileceğime inandığım için okuldaki eğitim görevimden ayrılıp kendi atölyemi kuruyorum. Okuldan ayrılmamda biraz YÖK'ün de payı var. Onun yol açacağı denetimli eğitimi reddediyorum.

İlk sergimde üzerinde yoğunlaştığım konular, içinde bulunduğumuz hızlı değişim yıllarının etkisiyle çoğalıyor ve çok-renkleniyor.





Duvar Halıları, Bilsak, 1985.

boyutlu çağdaş anlatımı yeğleyen sanatçıların sayısal yoğunluğu aynı yıl gerçekleşen *Yeni Eğilimler* ve *Günümüz Sanatçıları* sergilerinde de hissediliyordu. Yıldız Üniversitesi salonlarında ve bahçesinde yer alan ikinci öncü sanat sergisi, Fransa'da yaşayan Sarkis'in oradan gönderdiği işinin yanlış uygulanması gibi tecrübesizliklerin getirdiği bazı karışıklıklarla açıldı. Kapanışı ise daha da tatsızdı. Gürel Yontan'a ait *Gelip Geçilen Bir Kapı* adlı yapıt, rektörlüğün yolunu engellediği gerekçesiyle daha sergi kapanmadan üniversite yönetimince yıktırıldı. Durum sadece sanatçılar tarafından protesto edildi. Ama o sırada başka bir kapının aralandığı şiddetle farkediliyordu.

1987 yılı İstanbul'da çağdaş sanat trafiği açısından bir hayli giriftti. Bu yıl, önce 1980 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşmüş olan Akademi *Yeni Eğilimler* sergisini lağvetti. Akademik anlayışla

ters oranlı gelişme göstermiş ve bütün çabalara rağmen bekleneni vermemiş bu sergi dizisinin artık üniversite bünyesinde yeri yoktu. Ayrıca, resmi yanı ağır basan kurumların, bağımsızlığını ilan etmiş ve özgürleşmeye doğru adımlarını atmış bir ötekini denetleme isteği de kalmamıştı. Artık kendi deneyiminden çıkan bir sanatsal üretimin karşısında gerçek kimliğini kazanarak açıkça tutucu olmayı seçecek, kendini, geçmişte kalan bir modernizmin değerlerini, o modernizmin en yaratıcı anında, hiçbir ilkenin kemikleşmesine izin vermemek üzere geliştirdiği birtakım tutumların tekrarlanmasına adayacaktı. Uluslararası İstanbul bienallerinin ilki bu tarihte, 1987'de gerçekleşti. Çağdaş sanatın Pistoletto, Morellet gibi dünya çapında önemli isimlerinin İstanbul'a gelmeleri, sanatçılar ve sanat çevreleri için ciddi bir yüzleşmeydi. Bir yıl sonra, 1988'de, sanatçı inisiyatifiyle ortaya çıkan, kendi içinde değişiklikler gös-

1982'de *Arabeskler* adı altında resimlerimi sergiliyorum. Bunu 1983 sergim izliyor, ikinci sergide resimsel boyutun dışına taşma eğilimleri var. Benim için üçüncü boyut, bu noktada işlerimin kendilerini var etmek yolunda taşıdıkları şiddeti dışlaştırabilmek üzere seçtikleri bir uzam. Benim için yeni olan bu anlatım biçimiyle hiç de zorlanmadan, doğal bir akışkanlıkla buluşuyorum. Sinema ile ilişkim geliyor. Çağdaş sanat üretmek için kapsamlı ve çok boyutlu düşünmek gerektiğine inanıyorum. Sinema da görsel sanatçının yaratıcı olabileceği bir ortam. İlk sanat yönetmenliği 1984'te başlıyor. Bu deneyden elde ettiğim ve sanata aktarabildiğim çok malzeme var. 1985'te Bilsak'ta (galeri veya sergi salonu olmayan bir alan) duvar halılarımı ve heykellerimi sergiliyorum. Bu sonsuz gibi görünen malzeme yoğunluğundan sanat ürününe dönüştürebildiğim sadece dokuz duvar halısı ve beş heykel var. Aynı yıl halılardan biri *Günümüz Sanatçıları* sergisine kabul ediliyor ve ödül alıyor. *Kaplaniye* isimli halı ise



tererek varlığını sürdüren ve birbirinden farklı anlayışları benimsemiş sanatçıları bünyesinde fazla seçici olmadan uzun bir süre barındıran *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinin de sonuncusu açıldı. Bu sergilerin yok oluşunun, dünyada *avangard* kavramının şiddetli eleştirilişi ve yok oluşuyla aynı sıralarda gündeme gelmesi önemliydi. 1989'da ikinci bienal gerçekleşti. Bu sefer bienalin ele alınış biçimi ilkinden farklıydı. Çağrılı sanatçılar Sol LeWitt, Richard Long, Daniel Buren, Jannis Kounellis yine dünyanın önemli çağdaş sanat ustalarıydı. Sıradan bir sergileme yapılmıyor, "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" sergileniyordu. Bu sefer Mimar Sinan Üniversitesi'ne değil kendilerine ait istek ve biraz da yaptıkları baskıyla ve yöneticilerin onayıyla galeriler bu bienal kapsamında yer aldılar. Artık güçleri büyüktü ve bu güç onları çağdaş sanat bienali ile bütünleşmiş olarak gösterecek, bienali amacından saptıracak ve bienal süresi içinde galerilerde resimlerini

sergileyenlerin uluslararası bienale katıldıklarını iddia etmelerine yol açacak kadar etkiliydi.

1990'da *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*'i oluşturan sanatçılardan bir kısmı, bu serginin mirasını da devralarak *10 Sanatçı 10 İş* sergisini açtılar. Bir bildiri yayımlayıp içlerindeki fazlalıklardan "arındıklarını" öne sürdüler. Bu grubun sergileri Türkiye dışından sanatçıların da katılımıyla dört yıldır sürüyor. 1991'de ise bir özel şirketin, Santral Holding'in, ikinci kez açtığı *Büyük Sergi* kapsamında enstasyonlar yer aldı. Daha önce sadece resim sanatının ürünleriyle yetinilen bir ortamda, değişik bir sanatsal yaklaşımın yer alması olumlu bir adımdı. Bir kavram etrafında düzenlenen ve çoğu zaman resim dışı anlatımların yer aldığı sergiler birbirini izlemeye başladı. 1992'de Resim Heykel Müzesi ve bahçesinde Yunanistan'dan ve Türkiye'den on dört sanatçının açtığı *Sanat/Texnh* sergisi bütünüyle üç boyutlu işlerden oluşuyordu.

Yeni Eğilimler'de sergileniyor. 1987'deki *Yeni Eğilimler* sergisine sokakta karşılaştığım hamile giysili erkek mankenle oluşturduğum *Çifte Hakikat* adlı işle katılıyorum ve serginin kapanmadan önceki son başarı ödülünü alıyorum. Hareket Köşkü'nde açılan *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisinde *Abide II*'yi sergiliyorum. (Bir evvelki sergide *Abide I* yer almıştı.) Uluslararası İkinci İstanbul Bienali'ne katılıyorum ve *Ayasofya Meyyit Kapısı için Proje*'yi gerçekleştiriyorum. 1990'da *Büyük Sergi*'de *Kırmızı Kurdeleli On bir Ayna*'yı sergiliyorum. Bir yandan Füzûzan'la birlikte başladığımız sinema filmini sonuçlandırmaya çalışıyoruz. *Benim Sinemalarım* 1990'da bitiyor. Bir yıl boyunca filmle birlikte Cannes, Toronto, Kahire, Tahran gibi uluslararası festivalleri dolaşıyoruz. Film Tahran'da Özel Jüri ödülü kazanıyor. 1991'de *Anı/Bellek I* sergisinde *Kuryeler*'i sergiliyorum. (Bu iş 1993'de halılarla birlikte Hollanda'da Schiedam Şehir Müzesi'nde *Bir Yabancı=Bir Yolcu* sergisinde de yer alıyor.) Üçüncü Uluslararası İstanbul

1991'in son günlerinde açılan *Anı/Bellek I* sergisi ise bir başka dizi serginin ilkiydi. Değişik anlayış ve disiplinlerden gelen altı sanatçının bir kavram etrafında bir araya getirildikleri sergiyi, 1993'de ikincisi izledi. 1992'de gerçekleşen Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali ise Feshane'de tek bir çatı altında yer alıyor ve bir tema etrafında buluşuyordu. Yine sanat kurumlarından, akademisyenlerden, sanat çevrelerinden gelen şiddetli karşı çıkışlar vardı, ama artık geri dönülemeyecek biçimde bir başka alana, çoğulculuğun ve her türlü anlatım özgürlüğünün var olduğu çağdaş sanatın alanına geçilmişti.

Bienali için *Mistik Nakliye*'yi hazırlıyorum. 1993'de Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde bir ilkokul defterim ile çocukluk fotoğrafımın fotokopilerini malzeme olarak kullandığım *Okul Defteri* adlı sergimi açıyorum.

DİPNOTLAR

1. Bkz. Devrim Erbil, *Galeriler'83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi*, sergi kataloğu (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983).
2. Bkz. Orhan Şahinler, *Yeni Eğilimler*, sergi kataloğu (İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1981).
3. Bkz. Devrim Erbil, *Galeriler'83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi*, sergi kataloğu (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983).
4. Bkz. Adnan Çoker, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, sergi kataloğu (İstanbul: Yıldız Üniversitesi, 1984).



Ek I

Mistik Nakliye Üzerine Not

Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye* adlı işinin isim kaynağı olarak Jean Baudrillard'ın *Amérique* adlı kitabından şu bölümü veriyor:

Krom kaplamaları pırıl pırıl parlayan mavi-yeşil bir kamyon şafak sökerken Yedinci Cadde'de yeni düşmüş karlar üzerinde yol alıyor. Her iki yanında altın metal harflerle 'Mistik Nakliye' yazılı.

Bütün New York ve New York'un dekadansa mistik yaklaşımı burada özetleniyor. Yüce dikeylikten yerdeki çürümeye kadar her çeşit özel efekt, ırklar ve imparatorluklar karışımının tüm özel efektleri burada mevcut. Bu, şehrin dördüncü boyutu.

Türkçe metin, çev. Mustafa Dilber; ingilizce metin, America, çev. Chris Turner (Londra; New York: Verso, 1988; 1989), s. 21.

Appendix 1

Note on Mystic Transport

Gülsün Karamustafa identifies the following passage in Jean Baudrillard's *Amérique* as the patronym of her work *Mystic Transport*:

A blue-green lorry with gleaming chromework is going down Seventh Avenue in the early morning sun, just after a snowfall. It bears on its sides, in gold metallic lettering, the words 'Mystic Transportation'.

It sums up the whole of New York and its mystical view of decadence. Every special effect can be found here, from sublime verticality to decay on the ground, all the special effects of the mixing of races and empires. This is the fourth dimension of the city.

English text, America, trans. Chris Turner (London; New York: Verso, 1988; 1989), p. 21;



Gülsün Karamustafa, Kutlu Sokak'taki atölyesinde *Nikaplı Melekler* üzerine çalışırken, 1985.

2015 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-45-4



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.
Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün
korunması şartıyla kullanılabilir.

Yayıma hazırlayan: Merve Elveren (SALT Araştırma ve Programlar)
Tasarım: Project Projects
Uygulama: Özgür Şahin, Dilek Turan (SALT Araştırma ve Programlar)

Kapak görseli:
Gülsün Karamustafa, *Yılana Karşı*, 1986

Orijinal metinlerdeki yazım kurallarına sadık kalınmıştır.

Öneri/düzeltili gönderimleri
ve iş birliği teklifleri için:
eyayin@saltonline.org

SALT
Bankalar Caddesi 11
Karaköy 34420 İstanbul
saltonline.org

