

# Temsilin Tersyüz Edilişi: Oryantalist Söylemin Eleştirisi Bağlamında Gülsün Karamustafa'nın Sanatsal Stratejileri

Arzu Parten Altuncu<sup>1</sup>

## Özet

Bu makale, oryantalizmi yalnızca 19. yüzyıla özgü bir estetik moda ya da resim geleneği olarak ele almak yerine, Doğu'ya ilişkin bilginin üretimi ve dolaşımı üzerinden işleyen bir temsil rejimi ve iktidar mekanizması olarak kavramsallaştırır. Edward Said'in oryantalizm çözümlemesi ile söylem ve iktidar ilişkisine dair yaklaşımını temel alan çalışma, temsilin yalnızca “gösterme” edimi değil, aynı zamanda özneyi konumlandıran ve kültürel hiyerarşileri yeniden üreten bir düzenek olduğunu tartışır. Bu çerçevede Gülsün Karamustafa'nın, oryantalist görsel repertuarı yeniden dolaşıma sokarken onu parçalama, çoğaltma, mekânsızlaştırma ve performatif olarak yeniden çerçeveleme gibi stratejilerle dönüştüren sanatsal pratiği incelenir. Makalede, Gülsün Karamustafa'nın 1998–2000 yılları arasında oryantalizmi konu alan dört projesi üzerinden yürütülen analizle, sanatçının oryantalist imgeyi yalnızca eleştirel bir nesne olarak değil, aynı zamanda temsile içkin iktidar ilişkilerini görünür kılan bir araç olarak nasıl yeniden kurduğu ortaya konur. Özellikle “Erken Bir Temsiliyetin Sunumu” ile başlayan süreçte sanatçının tarihsel bir görsel kaynağı güncel bağlamda yeniden çerçevelemesi; “Fragmanları Fragmanlamak” ve “Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri” çalışmalarında oryantalist resmin figüratif yapısını çözerek bakış rejimini ifşa etmesi; “Stolen Ideas/Çalınmış Fikirler” projesinde ise imgenin telif, dolaşım ve değer rejimleriyle ilişkisini performatif bir müdahaleye dönüştürmesi, makalenin temel tartışma eksenlerini oluşturur.

1 Doç.Dr. Arzu Parten ALTUNCU, Kocaeli Üniversitesi GSF Heykel Bölümü, partenonarzu@gmail.com, ORCID 0000-0002-7852-8003.

## Giriş

Oryantalizmi 19. yüzyıla özgü bir estetik moda olarak değerlendirmek, kavramın tarihsel ve düşünsel kapsamını daraltmak anlamına gelir. Oryantalizm, daha geniş bir düzlemde, Doğu'ya ilişkin bilginin üretilmesi, sınıflandırılması ve dolaşıma sokulması üzerinden işleyen bir iktidar biçimidir. Bu iktidar, yalnızca siyasal ve askeri araçlarla değil; kültürel üretim, temsil stratejileri ve estetik düzenlemeler aracılığıyla da kendini kurar (E. Said 2013, L. Reina, 1996, Foucault, 2020). Nitekim her iktidar biçimi gibi, oryantalizm de kendi görsel evrenini ve kültürel sözlüğünü yaratmıştır. Bu görsel evren, Doğu'yu tanımlarken aynı zamanda Batı'nın kendisini konumlandırma biçimini de belirler (Nochlin, 1983). 1798 Mısır Seferi, sanat tarihi yazınında sıklıkla oryantalist görsel kültürün başlangıç noktası olarak kabul edilir (Germaner, 1997). Ancak bu tarihsel eşik, yalnızca estetik bir yönelim değişikliğini değil; askeri müdahale ile bilgi üretiminin eşzamanlı olarak örgütlendiği modern sömürge pratiğinin erken ve sistemli bir örneğini temsil eder. Napolyon Bonapart'ın Mısır'a yalnızca askeri birliklerle değil, mühendisler, matematikçiler, ressamlar ve doğa bilimcilerden oluşan geniş bir heyetle müdahale etmesi, işgali salt stratejik bir fetih olmaktan çıkarak kapsamlı bir bilgi seferberliğine dönüştürmüştür (Mitchell, 2005; Çırakman, 2011). Bu durum, modern sömürgeciliğin temel karakterini açığa çıkarır: Toprağın ele geçirilmesi ile o toprağa dair bilginin düzenlenmesi aynı sürecin parçalarıdır. Coğrafyanın ölçülmesi, tarihsel kalıntıların belgelenmesi ve toplumsal yaşamın tasvir edilmesi, askeri müdahalenin kültürel tamamlayıcısı olarak işler (Said, 2013). Böylece Doğu, yalnızca işgal edilen bir mekân değil; tanımlanmış, sınırlandırılmış ve Batı merkezli bir çerçeve içinde yeniden konumlandırılmış bir temsil alanı haline gelir. Askeri güç ile bilgi düzeni arasındaki bu eşzamanlılık, oryantalizmin yalnızca bir sanat akımı değil, bütünlüklü bir iktidar mekanizması olarak kavranmasını zorunlu kılar. Sefer sürecinde hazırlanan “Description de l'Égypte”, “Mısır'ın Betimlenmesi” bu düzenleyici müdahalenin kurumsal karşılığıdır. Çok ciltli bu çalışma, Mısır'ın coğrafyasını, mimarisini, tarihsel kalıntılarını ve toplumsal yapısını ölçülebilir ve sınıflandırılabilir kategoriler içinde yeniden tanımlamıştır. Böylece Mısır, yalnızca işgal edilen bir coğrafya değil; Avrupa merkezli bilgi düzeni içinde çözümlenebilir ve temsil edilebilir bir nesne haline gelmiştir (Çırakman, 2011). Timothy Mitchell'in vurguladığı üzere, Mısır bu süreçte yalnızca yönetilmemiş, aynı zamanda “sergilenebilir” ve “okunabilir” bir bütünlük olarak kurgulanmıştır. Edward Said'in belirttiği gibi, Napolyon Mısır'ı metinler aracılığıyla bilir; dolayısıyla işgal önce düşünsel ve söylemsel düzlemde kurulmuştur (Said, 2013). Said'in yaklaşımı, bilginin tarafsız bir alan olmadığını; belirli tarihsel güç ilişkileri içinde üretildiğini ortaya koyar. Bu çerçevede askeri müdahale ile temsil üretimi birbirinden ayrı süreçler değildir.

Doğu, fiziksel olarak ele geçirilmeden önce tanımlanmış, sınırlandırılmış ve Batı'nın kavramsal çerçevesi içinde yeniden konumlandırılmıştır. Bu durum, bilgi üretimini siyasal tahakkümün yalnızca eşlikçisi değil, öncülü haline getirir. Napolyon'un Mısır'a yönelik müdahalesi, Aydınlanma düşüncesinin ilerleme ve düzen kavramlarını sömürge pratiğiyle birleştiren erken modern bir model sunar (Artun, 2011; Said, 2013). Mısır'daki arkeolojik alanların belgelenmesi, yazıtların çözümlenmesi ve eserlerin Avrupa'ya taşınması, yalnızca bilimsel araştırma faaliyetleri olarak değerlendirilemez. Bu süreç, tarihsel belleğin yerel bağlamından koparılması anlamına gelir. Antik Mısır eserlerinin Avrupa müzelerinde sergilenmesi, Mısır'ın geçmişinin coğrafyasından ayrılarak Avrupa merkezli bir tarih anlatısına entegre edilmesine yol açmıştır (Artun, 2011).

Bu tür kültürel transferler, yalnızca maddi kayıp değil; anlatı üzerindeki denetimin el değiştirmesidir. Tarihsel mirasın Batı arşivlerine taşınması, Doğu'nun kendi geçmişi üzerindeki öznel konumunu zayıflatmıştır. Böylece Doğu'nun tarihi, Doğulu öznenin deneyim alanından çıkarılarak Avrupa filolojisinin ve arkeolojisinin nesnesi haline gelmiştir. Dolayısıyla 1798, yalnızca oryantalist estetiğin başlangıcı değil; Doğu'nun tarihinin, mekânının ve kültürel hafızasının Batı merkezli bir anlatı içinde yeniden düzenlendiği kurucu bir eşik olarak değerlendirilmelidir.

Oryantalizm içerisinde bir başka önemli hareket kırılması ise Doğu Roma İmparatorluğu'nun yıkılması ile sonuçlanan İstanbul Fethi olmuştur. Fetih sonrasında Akdeniz ticaret ağlarının yeniden yapılanması, İstanbul'u hem jeopolitik hem kültürel bir temas alanına dönüştürmüştür. Kent, farklı dini ve etnik toplulukların bir arada bulunduğu kozmopolit yapısıyla Avrupa için hem stratejik hem imgesel bir merkez haline gelmiştir. Gentile Bellini'nin II. Mehmed'in davetiyle İstanbul'da üretimde bulunması, Doğu'yu düşlenen bilinmeyen uzaktan bakılan bir manzara olmaktan çıkarır. Bu davet aynı zamanda temsili müzakereye açık ve hevesli bir kültürel alanın Doğu Roma'nın son bulduğu İstanbul'da var olduğunu da işaret etmektedir. (Mansel, 2008). Bu çerçevede erken modern dönemde Osmanlı-Avrupa ilişkilerinde yoğunlaşan diplomatik ve ticari karşılaşmalar, sonraki yüzyıllarda kurumsallaşacak doğu temsiline bir sözcüsü olma konumunu öncü zeminini oluşturacaktır. Ancak 17. yüzyıl sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa karşısındaki askeri gerilemesi, Doğu'nun temsil biçiminde belirgin bir dönüşüm yaratmıştır. 1683 II. Viyana Kuşatması sonrasında Avrupa'da Doğu'ya yönelik korku söyleminin yerini sistematik inceleme, kataloglama ve sınıflandırma pratiği almıştır (Soykut, 2011). Aydınlanma düşüncesinin ilerlemeci tarih anlayışı ile birleşen bu süreç, Doğu'yu tarihsel olarak tekrar "geri" ve "durağan" bir konuma yerleştiren bir çerçeve üretmiştir. Batılı, eril ve modernist dünyanın bakışı ile; esrik, muhtaç ve tamamlanması bir türlü gerçekleşmeyen doğu coğrafyasının

durumu yine o coğrafyanın içinden gelen ve bu yanlı bakışı çok yönlü olarak değerlendiren, eleştirilerini ortaya koyan düşünür ve akademisyenler tarafından aşındırılmıştır.

### 1. Başka Bir Bakış:

Oryantalizm eleştirisi gerçek anlamda 20.yy'da Edward Said ile geniş bir ilgi, eleştiri ve tartışma ortamı kazanır. Bu bağlamda Edward Said'in geliştirdiği kuramsal çerçeve, oryantalizmin yalnızca kültürel bir temsil meselesi olmanın çok daha ötesinde geniş bir etki gücüne ve siyasal bir düzenek olduğunu ortaya koyması bakımından belirleyicidir. Said'e göre oryantalizm, Doğu hakkında bilgi üreten, bu bilgiyi kurumsallaştıran ve dolaşıma sokan; böylece Doğu'yu tanımlayan, sınıflandıran ve yönetilebilir kılan bir söylem bütünüdür. (Said, 1999). Bu tanım, oryantalizmi basit bir “Doğu merakından ya da egzotik estetik eğilimden ayırarak, onu Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurma pratiği olarak konumlandırır. Said'in yaklaşımı, büyük ölçüde Michel Foucault'nun söylem ve iktidar analizlerinden beslenir. Bu çerçevede Doğu'ya ilişkin metinler, resimler, seyahatnameler ve akademik çalışmalar, yalnızca temsil üretmez; aynı zamanda temsil ettikleri coğrafya üzerinde siyasal ve kültürel bir düzen kurar. Said'in analizini derinleştiren önemli kuramsal eksenlerden biri, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramıdır (A. Baran Dural, 2012). Said, Gramsci'nin kültürel hegemonya anlayışından hareketle, oryantalizmin yalnızca baskıcı ve zorlayıcı bir tahakküm biçimi olmadığını; aynı zamanda rıza üreten, gündelik bilgi pratikleri ve kültürel üretim aracılığıyla içselleştirilen bir iktidar düzeni olduğunu ileri sürer (Said, 1978/2013, s. 7–8). Gramsci'ye göre hegemonya, egemenliğin yalnızca devlet aygıtı aracılığıyla değil, sivil toplum kurumları ve kültürel pratikler yoluyla da kurulmasıdır. Bu çerçevede Doğu'nun “geri”, “irrasyonel” ya da “durağan” olarak temsil edilmesi, açık bir zor aygıtından ziyade akademik söylem, sanat üretimi ve pedagojik kurumlar aracılığıyla normalleştirilmiş bir dünya görüşü halini alır. Böylece oryantalizm, yalnızca ideolojik bir aygıt değil; kültürel hegemonya mekanizması olarak işler. Oryantalizmin hegemonik yapısı, yalnızca Batı'nın Doğu'yu temsil etmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda Doğu'nun kendisini Batı'nın kurduğu düşünsel ve kültürel çerçeve içinde yeniden üretmesini de kapsar. Bu durum, temsilin tek yönlü bir bakış ilişkisi olmaktan ziyade, karşılıklı fakat asimetrik bir yeniden üretim süreci olduğunu gösterir. Oryantalizm, Doğu'yu dışarıdan tanımlamakla kalmaz; Doğu'nun kendini tanımlama biçimlerini de belirli sınırlar içine yerleştirir. Böylece temsil, yalnızca imgelerin dolaşımı değil, öznenin konumlandırılması sürecine dönüşür. Homi K. Bhabha'nın “mimikri” kavramı en temel anlamıyla, sömürgeleştirilmiş öznenin egemen kültüre benzemeye zorlanması fakat hiçbir zaman onunla tam olarak özdeşleşememesi

durumunu ifade eder (Bhabha 1994). “Neredeyse aynı, ama tam olarak değil” olma hali hem iktidarın sürekliliğini sağlar hem de onun kırılmasını açığa çıkarır. Dolayısıyla mimikri, basit bir taklit değil; iktidar ilişkileri içinde şekillenen, sınırları önceden çizilmiş bir özneleşme biçimidir. Doğu’nun Batı estetik kodlarını, akademik kategorilerini ya da modernleşme söylemlerini benimseyerek kendini ifade etmesi, bu çerçevede yalnızca kültürel etkileşim değil; yapısal bir yönlendirme sonucudur.

## 2. Hem Farklı Hem Aynı: Osman Hamdi

Oryantalizmin yalnızca Batı merkezli bir temsil pratiği olmadığı; aynı zamanda Doğu’nun kendisini Batı’nın kurduğu düşünsel ve estetik çerçeve içinde yeniden konumlandırmasıyla da ilişkili olduğu düşünüldüğünde, Osman Hamdi Bey’in konumu özel bir önem kazanır. Osman Hamdi, bir yandan Paris’te akademik sanat eğitimi almış; diğer yandan Osmanlı bürokrasisi içinde müzecilik ve arkeoloji alanında kurucu bir figür olarak yer almıştır. Bir Osmanlı Sadrazamının oğlu olarak, ayrıcalıklı bir sınıfın içinde toplumsal gerçeklikten farklı aynı zamanda bu sosyal sınıf içerisinde de yönelmiş olduğu eğitim ve entelektüel dünyası içerisinde de ki konumu ile iki kere farklıdır. Osman Hamdi’nin Paris’te Jean-Léon Gérôme atölyesinde aldığı eğitim, onun görsel dilini belirleyen temel etkidir. Akademik realizm, tarihsel sahneleme, figür kompozisyonu ve ayrıntı vurgusu, onun resimlerinde belirgin biçimde görülür. (Germaner, 1997). Ancak bu teknik aktarım, yalnızca estetik bir tercih değildir; Batı sanat kurumlarının temsil kodlarının içselleştirilmesi anlamına gelir. Bu noktada Bhabha’nın mimikri kavramı açıklayıcıdır: Osman Hamdi, Batı akademik resim geleneğine “neredeyse aynı” ölçüde katılır; fakat temsil ettiği özne Doğu’dur ve bu durum onu çift katmanlı bir konuma yerleştirir (Bhabha, 1994). Bu çift yönlü konum, onu hem oryantalist bakışın nesnesi hem de öznesi haline getirmiştir. Osman Hamdi’nin özellikle **Kaplumbağa Terbiyecisi** (1906) ve **Silah Taciri** (1908) gibi eserlerinde Doğu, tarihsel ve mimari ayrıntılarla zenginleştirilmiş bir sahne içinde sunulur. Mekân, çoğu zaman cami içi, medrese ya da geleneksel Osmanlı mimarisine referans veren bir iç mekândır. Figürler ise zamansal olarak belirsiz, durağan ve teatral bir kompozisyon içinde konumlanır. Bu yapı, Batı oryantalistinin zamansızlaştırma stratejisiyle benzerlik gösterir (Nochlin, 1989). Osman Hamdi’yi Batılı oryantalist ressamlardan ayıran temel unsur, temsil edilen dünyanın içeriden bilgisine sahip olmasıdır. Bu durum, onun üretimini basit bir taklit kategorisine yerleştirmeyi zorlaştırır. Ussama Makdisi’nin “Osmanlı Oryantalizmi” kavramı tam da bu noktada devreye girer. Makdisi’ye göre 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi, Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçimini içselleştirerek kendi iç hiyerarşilerini kurmuştur (Makdisi, 2002). Bu çerçevede Osman Hamdi’nin resimleri, Batı’ya dönük

bir estetik dil üretirken aynı zamanda Osmanlı toplumunu modernleşme perspektifinden yeniden konumlandırır. Özellikle Kaplumbağa Terbiyecisi'nde görülen figür, çoğu yorumda reformcu bir alegori olarak okunmuştur. Ancak bu alegori, Doğu'nun durağanlığı ve reform gereksinimi fikrini yeniden üretir. Böylece temsil hem eleştirel hem de yeniden kurucu bir işleve sahip olur. Zeynep Çelik'in belirttiği gibi, Osman Hamdi'nin müzecilik ve arkeoloji faaliyetleri de modern ulus-devlet bilincinin inşasında Batı modelini referans alır; fakat bu referans aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına yönelik yerel bir bilinç üretir (Çelik, 1992). Bu bağlamda Osman Hamdi'nin Batı akademik sanatının estetik kodlarını benimsemesi ise aynı zamanda Osmanlı öznesini temsil etmesi ile ikili bir gerilim sunar. Bu gerilim, onu "Doğu'da bir oryantalist" olarak konumlandırılma durumuna doğru iter. Ancak bu ifade, indirgemeci bir sınıflandırma riskini de içerisinde taşır. Osman Hamdi'nin üretimi, Batılı oryantalistlerin egzotikleştirici bakışından farklı olarak, içeriden ama modernleşmeci bir perspektifle kurulmuştur. Örneğin Osman Hamdi Bey'in resminde kadın imgesi, Batılı oryantalist geleneğin kadın temsilinden belirgin biçimde ayrılır. 19. yüzyıl Fransız oryantalist resminde Doğulu kadın çoğunlukla erotize edilmiş, hareme kapatılmış, edilgen ve seyir nesnesi olarak kurgulanmıştır. Jean-Auguste-Dominique Ingres'in *La Grande Odalisque*'i ya da Jean-Léon Gérôme'un harem sahneleri, Doğu kadını Batılı erkek bakışının arzu nesnesi haline getiren kompozisyonlar olarak değerlendirilir (Nochlin, 1989). Bu imgelerde kadın bedeni tarihsel ve toplumsal bağlamından koparılmış, egzotik bir iç mekân dekorunun parçasına indirgenmiştir. Osman Hamdi'nin kadın figürleri ise bu erotize edici temsil kodunu büyük ölçüde kırar. Onun resimlerinde kadın, çoğunlukla entelektüel bir faaliyet içinde, kitap okuyan, müzikle meşgul olan ya da mimari bir mekânın içinde düşünsel bir duruş sergileyen figür olarak yer alır. (Germaner, 1997). Dolayısıyla onun sanatı ne bütünüyle Batı oryantalizminin uzantısıdır ne de tamamen ona karşı bir dirençtir. Aksine, modern Osmanlı öznesinin Batı ile kurduğu müzakere görsel ifadesidir. Bu müzakere alanı, Doğu'nun yalnızca temsil edilen bir nesne değil; kendini temsil etmeye çalışan bir özne haline geldiği kırılma noktasını işaret eder. Ancak temsil dili hâlâ Batı merkezli estetik normlara bağlıdır. Bu nedenle Osman Hamdi'nin üretimi, oryantalizmin dışına çıkmaktan ziyade, onun içsel sınırları içinde hareket eden bir yeniden konumlandırma olarak okunabilir. Bununla birlikte, Osman Hamdi'nin kadın temsili tamamen özgürleştirici bir kırılma olarak da okunmamalıdır. Figürler çoğunlukla tarihsel ya da zamansız bir iç mekânda, dekoratif mimari unsurlar arasında konumlanır. Bu sahneleme, Doğu'nun kültürel sürekliliğini ve geleneksel estetiğini yüceltirken, kadını yine belirli bir çerçevede sabitler. Dolayısıyla temsil, erotik bakışı bertaraf ederken, kadın figürünü kültürel

bir simgeye dönüştürme eğilimini sürdürür. Ancak Oryantalist bir ressam olarak Osman Hamdi'nin Batılı anlamda resim geleneğinin yerleşmesi ve kurumsallaşmasındaki önemi çok daha önemlidir. 1883'te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı'da sanat eğitiminin ilk resmi ve modern kurumu olarak bu dönüşümün somut sonucudur. Bu kurum, Avrupa'daki akademi modelini örnek alarak resim, heykel ve mimarlık alanlarında düzenli bir müfredat oluşturmuştur. Böylece sanat üretimi bireysel yetenek alanından çıkarılarak devlet denetiminde bir eğitim alanına dönüştürülmüştür (Shaw, 2003, s. 89). Bu durum, sanatın yalnızca estetik değil, kültürel ve siyasal bir araç olarak görülmeye başlandığını gösterir. Osman Hamdi'nin müzecilik faaliyetleri de bu kurumsallaşma sürecinin tamamlayıcı unsurudur. Müze-i Hümayun'un yeniden düzenlenmesi, arkeolojik eserlerin sistemli biçimde toplanması ve korunması, eğitimin yalnızca atölye pratiğiyle sınırlı kalmadığını; tarih bilinciyle desteklenmesi gerektiğini ortaya koymuştur (Çelik, 1992, s. 32).

### 3. Gülsün Karamustafa ve Oryantalist İmgenin Sökümü:

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin devamı niteliğinde olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olan Gülsün Karamustafa sanat eğitimini, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Akademi çevresinde modernist ve soyut eğilimlerin ağırlık kazandığı yıllarda almıştır. Bunun yanında Türk Resminde figür, bireysel bir portre olmaktan çıkarak toplumsal bir durumun taşıyıcısına dönüşmüştür. Gülsün Karamustafa'nın erken dönem üretimi de bu tarihsel zeminde konumlanır. Biçimsel soyutlamaya karşı figürü koruyan; kentin çelişkilerini kadın kimliğinin dönüşümünü ve kültürel melezliği resim yüzeyine taşıyan bir yönelim geliştirebilir. Sanatçının erken dönem çalışmalarında da benzer eğilimler ilüstratif bir anlatımcılıkla, kolaj tekniğini de içine alan dolayısı ile modernist bir resimsel tavrının katı sınırlarını aşındıran bir duruma doğru yöneldiği eserler olarak değerlendirilmelidir (Görsel 1). Figür, yalnızca estetik bir unsur değil, toplumsal bir göstergedir. İstanbul'un tarihsel ve sosyolojik katmanları, göç olgusu, sınıfsal farklılıklar ve kültürel geçişlilik bu figüratif anlatımın içinde sıklıkla görünür hale gelir. 1970'li yılların Türkiye'sinde yaşanan iç göç hareketleri ve kentsel dönüşüm süreçleri, sanat ortamında da güçlü bir tematik alan oluşturmaktadır. Karamustafa'nın resimlerinde bu göç olgusu ile kent, romantize edilen bir mekân değil; gerilimli ve çok katmanlı bir yaşam alanıdır. Sanatçının erken dönem figüratif dili, ilerleyen yıllarda tarihsel imgelerle kuracağı eleştirel ilişkinin de öncülünü oluşturur.



*Görsel 1. G. Karamustafa, Balkon (sol), Antik Kentte Sabah Alışverişi (Sağ), 1982.*

Gülsün Karamustafa'nın hazır nesnelere, duvar halıları, kumaşlar, domestik objeler, fotoğraflar ve yazılar ile genişleyen malzeme seçkisi aracılığıyla mekâna yayılan enstalasyonlarında figür, kurucu bir öğe olarak varlık kazanır. Bu figür ve figürün tanıklıkları içerisinde çoğalan anlatı dili, Karamustafa'yı oryantalist resim dili ve onun temsil ettikleri üzerine düşünmeye ve üretmeye yöneltir. Erden Kosova ile gerçekleştirdiği röportajında sanatçı (E. Kosova 2001) Metin And'ın 16. yüzyıl Osmanlı'da gündelik yaşamı konu alan ve Batı kaynaklarından alınmış çeşitli resimleri bir araya getirdiği bir kitapta dikkatini çeken bir görselden yola çıkarak "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" adını verdiği çalışmasını ürettiğini aktarır. 19. yüzyılda popüler bir sanat akımına dönüşen oryantalist resim geleneği ve bakış açısına karşı erken sayılabilecek bir tarihte, 16. yüzyılda yapılmış olan bu resim, Karamustafa'nın akademi öğrenciliği yıllarından bu yana ilgisini çeken oryantalizme dair düşüncelerini adeta tetikler. Sanatçı, Peter Weibel tarafından davetli sanatçı olarak çağrıldığı Graz'da düzenlenen "Inclusion/Exclusion" adlı sergiye bu resimin boyutları ile oynayarak yapmış olduğu bir duvar düzenlemesi ile katılır. Çağdaş sanat üretimi içerisinde görece doğulu bir coğrafyadan gelen ve kadın bir sanatçı olarak oryantalizme işaret ettiği bu çalışma dikkat çeker. Ardından 1998 yılında Kassel kentinde bulunan Fridericianum Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi de aynı görseli farklı bir düzenleme ile tekrar sergiler. Karamustafa, Metin And'ın kitabında karşılaştığı 16. yüzyıla ait resimlerin orijinal kaynağının aynı kentte bulunan bir kütüphanede yer aldığını öğrendikten sonra, kitapta yer alan resmi profesyonel olarak fotoğraflar. Böylece kötü bir kopya ile başlayan sanatçı ile resim arasındaki ilişki farklı bir boyuta taşınmış olur. Etkileşimin arttığı bu yeni durumda resim, Karamustafa'ya göre Doğu'nun Batılı ve yanlı bir bakış açısıyla temsil edildiği haber fotoğrafçılığından çok da farklı değildir. Sanatçı bu durumun yalnızca belirli bir döneme ait bir bakış açısı olmadığını vurgulamak istediği çalışmasında izleyiciye şu soruları yöneltir: "Neden hem Doğu hem

de Batı dünyasına ait olduğumu söylüyorum? Neden her karşılaşmada ya da ilişkide kendimi açıklamak zorunda hissediyorum? Kendimi bir kadın, İstanbullu biri olarak nasıl tanımlamalıyım? Kadın ve İslam hakkında yeniden ve yeniden sorgulanacak mıyım? Birçok göç deneyimi yaşamış ailemin gerçek kültürü nedir? (Görsel 2). Böylelikle Osmanlı İstanbul'unun gündelik yaşamını temsil ettiği iddiasıyla üretilmiş bu hayali Doğu resmi ile, İstanbul'da yaşayan bir kadın sanatçının yaklaşık dört yüz yıl sonra bu resimle karşılaşarak onu yeniden dolaşıma sokması, yerleşik temsil kodlarını bozma girişimi olarak okunabilir. Resmin sanatçıda oluşturduğu düşünsel ve duygusal etki “Yankı”, “Echolor” ismi ile çalışmasının içine sızmaktadır.



*Görsel 2. Gülsün Karamustafa, Echolor / Yankı, 1996.*

Oryantalist Resim özellikle 19.YY.'da Sanayi Devriminin hammadde ve insan gücüne gereksinim duyan ve Batılı Toplumlarda büyük kazançları beraberinde getirmiş sonuçları ile birlikte doğru orantıda yaygınlaşmış olduğu görülmektedir. Fotoğrafın günlük yaşam içerisine katılması özellikle doğulu toplumlarında resimle olan mesafesine ters bir orantıyla fotoğrafa olan ilginin kabulü doğuya dair olan imajların çoğalmasının yolunu açmıştır. Batı Resim Geleneği içerisinde çoklukla bir arzu nesnesine dönüşmüş olan Nü kadın resimleri Oryantalist Resim Geleneği içerisinde sınırları pornografiye doğru genişleyen bir fantezi nesnesine dönüşmüş bir hal aldığı görülmektedir. Resme bakan için çoğunlukla bir cariye olan kadın aynı zamanda resmin içerisinde yer alan erkek figürler karşısında da benzer konumdadır. Sömürülecek ve vaat edilecek topraklar olarak ele alınan coğrafyanın en kışkırtıcı imajının kadın bedeni olarak göze getirilmesi, şüphesiz hali hazırda yerleşik eril beğeniye göre örgütlenmiş bir estetiğin yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Bir yandan 19.YY Osmanlı'sına, batılı bir bakışın hiçbir zaman bir kuzey Afrika'ya olan bakışla

eş olmadığı, bir başka deyişle doğunun yekpare bir doğu değil, kademeli bir mesafe ile değişen şartlara göre tekrar tekrar üretilen bir doğu coğrafyasının imajlar üzerinden nasıl kurgulandığı, karşı yandan Oryantalist Resmin Osmanlı İmparatorluğu içerisindeki ayrıcalıklı konumu son derece ilgi uyandıran tarihsel gerçeklikleri içinde barındırması ve oryantalizmin melezeleşerek tekrar tekrar inşa edilerek güncel kodlarla dolaşıma sokulması pek çok sanatçı gibi Gülsün Karamustafa'nın da ilgisini çekmiş ve sanat üretimlerinin sorunsalları arasında özellikle 1990 sonları ve 2000'li yılların başlarında yer almış olduğu görülmektedir.

1999 yılında *Fragmanları Fraglamak* adlı çalışması ile Karamustafa özellikle Fransız Ressamlarının doğunun fantezi imajlarını batı resim tarihinde kurgulayan tablolarından seçmiş olduğu ayrıntılar ile yeni bir imaj yaratır. (Görsel 3 ve 4). Resimden koparılan bu parçalar nasıl resmin bütünsel imajını göreceli bir şekilde abartıyorsa, hayallerindeki bir doğu gerçekliğinin önüne geçen bu tabloların ressamların konumu benzeşir (Görsel6). Karamustafa Akademi kütüphanesi ve az olan basılı kaynakların içerisinde sanat tarihinin önemli eserlerine ulaşmanın zorluklarından bahsetmiş olduğu yazısında şöyle demektedir: “sanat tarihini reproduksiyonlar, hem de çoğunlukla siyah beyaz olan reproduksiyonlardan izleme imkânımız vardı. İsviçreli bir yayın evi olan Skira baskısı renkli kitaplar bir müze değerindeydi bizim için. Bu kitapların içindeki reproduksiyonlar bazen bir Rönesans resminden ya da modern bir resimden ayrıntı basardı. Etkisi inanılmazdı. Ayrıca aynı yıllarda bize bir hayata bakış açısı sunan Yeni Dalga Truffeau'nun filmleri düşünülürse... Dolayısıyla ayrıntılara girmek ve bir figürü bağlamından kopartmak benim için eki bir özlem, çok iyi tanıdığım ve iyi manipüle edebileceğim bir işlemdi. Oyunu fazla ciddileşmeden ve severek oynadım” (Karamustafa, 2000:27).



Görsel 3. Gülsin Karamustafa, *Fragmaları Fraglamak*, 1999.



Görsel 4. Gülsin Karamustafa, *Fragmaları Fraglamak*, 1999.

2000 yılında Gülsün Karamustafa “Oryantalist Fanteziler İçin Pekiştirme Resimleri” isimli serisinde; esir pazarı, harem, gibi oryantalist resimlerin içerisinden figürleri çıkarır ve onları manasızlaştırır. Bu aynalanmış figürler çoğalarak tıpkısı bir dünya içinde resimsel bir benzer yaratmanın yanında aslında batının, doğu dünyasında kendi düşünce ve eylem sisteminin bir benzerini yaratması, kendini aynalaması hakikatini de içinde taşır (Görsel5). Figürlerin dekupe edilerek öne çıkarılması oryantalist söylemin olağan şiddetini ortaya koymaktadır.



*Görsel 5. Gülsün Karamustafa, Oryantalist Fanteziler için Pekiştirme Serileri, (2000).*

Gülsün Karamustafa Oryantalist Resim ve bakış açısına dayalı gerçekleştirdiği çalışmalarını performatif sergilemeyi de içine alarak interaktif bir öge olarak 2000 yılında İsviçre'nin Fribourg kentinde “Stolen Idades”, “Çalınmış Fikirler” başlığı altında sergiler. İstanbul’da Oryantalist Resimlerin içerisinden seçmiş olduğu imajlara müdahalelerle oluşturduğu resimlerin renkli fotokopilerini üç gün boyunca bir sokak ressamının yaptığı gibi portatif tezgahlarda eserlerini sergiler ve 15 İsviçre Frank’ı karşılığında satar (Görsel 6). Artık bu imajlar bağlamı olduğu resimlerden kopmuş, hem sanatçının düşünce eylemi ve bakış açısıyla farklılaşmış, hem de ayrıcalıklı bir sanat edimi olma halinden sokağın içerisinde yer alması ile sıyrılmıştır. Bu durum için sanatçı “Benden yana yöneltilmiş olan bir bakışın ürünü olan görüntüleri, hiçbir telif endişesi taşımadan, basit bir aracı olarak, üretildikleri alana götürülüp fiilen

satmak yapabileceğim en anlamlı eylemlerden biriydi” diyerek çalışmasını tanımlamaktadır (Karamustafa,2000: 22).



Görsel 6. Gülsün Karamustafa, *Stolen Idaes/ Çalınmış Fikirler*, (2000).

## Sonuç

Bu çalışma, oryantalizmi yalnızca 19. yüzyıl resim geleneği içinde ortaya çıkan estetik bir eğilim olarak değil, Doğu'ya ilişkin bilginin üretilmesi, dolaşıma sokulması ve temsil edilmesi üzerinden işleyen çok katmanlı bir iktidar mekanizması olarak ele almıştır (A. Parten 2017, S. K. Olsen, 2000). Bu bağlamda oryantalist imgeler, yalnızca estetik üretimlerin parçası değil, Batı'nın Doğu'yu tanımlama ve anlamlandırma biçimini kurumsallaştıran görsel araçlar olarak değerlendirilmelidir. Makale boyunca ele alınan tarihsel arka plan, oryantalizmin askeri müdahale, bilgi üretimi ve kültürel temsil arasındaki eşzamanlı ilişki içinde şekillendiğini ortaya koymuştur. Napolyon'un 1798 Mısır Seferi, yalnızca bir askeri işgal değil; aynı zamanda Doğu'nun ölçülmesi, belgelenmesi ve sınıflandırılması yoluyla yeniden tanımlandığı bir bilgi üretim sürecini başlatmıştır. Bu süreç, Doğu'nun yalnızca coğrafi bir alan değil, Batı merkezli bir söylem içinde inşa edilen bir temsil nesnesi haline gelmesine yol açmıştır. Osman Hamdi Bey örneğinde görüldüğü gibi, oryantalist temsil yalnızca Batı tarafından üretilen bir bakış değil; aynı zamanda Doğu'nun Batı'nın estetik ve düşünsel çerçevesi içinde kendini yeniden konumlandığı karmaşık bir müzakere alanı olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu kuramsal ve tarihsel arka plan içinde Gülsün Karamustafa'nın üretimi, oryantalist imgenin

yeniden dolaşıma sokulması ve eleştirel olarak dönüştürülmesi bakımından önemli bir sanat pratiği sunmaktadır. 1998–2000 yılları arasında üretilen Echolot / Yankı, Fragmanları Fragmanlamak, Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri ve Stolen Ideas / Çalınmış Fikirler başlıklı çalışmalar, sanatçının oryantalist görsel repertuarla kurduğu ilişkiyi farklı stratejiler üzerinden görünür kılar. Karamustafa bu çalışmalarında tarihsel imgeleri yeniden üretmek yerine onları parçalama, çoğaltma, bağlamından koparma ve yeniden dolaşıma sokma gibi yöntemlerle temsil rejiminin işleyişini açığa çıkarır. Böylece oryantalist imge yalnızca eleştirilen bir tarihsel miras olmaktan çıkarak, temsilin nasıl kurulduğunu gösteren bir analiz aracına dönüşür. Sanatçının özellikle “Fragmanları Fragmanlamak ve Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri” çalışmalarında kullandığı parçalama ve çoğaltma stratejileri, oryantalist resmin figüratif yapısında gizli olan bakış rejimini görünür kılar. Bu müdahale, temsil edilen figürleri bağlamlarından kopararak onların nasıl bir görsel fantezi alanı içinde üretildiğini ortaya Sonuç olarak Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları, oryantalist görsel geleneğin eleştirisini yalnızca içerik düzeyinde değil, temsilin üretim biçimleri ve dolaşım ağları üzerinden gerçekleştiren önemli bir sanatsal strateji ortaya koymaktadır. Bu strateji, postkolonyal eleştirinin görsel sanatlar alanındaki karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir. Karamustafa'nın üretimi, oryantalizmin yalnızca geçmişe ait bir temsil biçimi olmadığını; güncel görsel kültür içinde yeniden üreilmeye devam eden bir bakış rejimi olduğunu gösterirken, aynı zamanda bu rejimin sanat aracılığıyla nasıl dönüştürülebileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

## Kaynakça

- Lewis, Reina (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, London: Routledge.
- Nochlin, Linda (1983). The Imaginary Orient, *Art in America* 71, no. 5, 118–131.
- Said, Edward (2013) *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- M. Foucault, (2020), *Discipline and Punish The Birth of the Prison*, Modern Classic.
- Çırakman, A. (2011). *Oryantalizm ve Kadın*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelik, Z. (1992). *Displaying the Orient: Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*. University of California Press.
- Germaner, S. (1997). *Oryantalist resim. İçinde Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3)*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Makdisi, U. (2002). Ottoman orientalism. *American Historical Review*, 107(3), 768–796.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*. Routledge.
- Artun, A. (2011). *Sanatın iktidarı: 1910–2010*. İletişim Yayınları.
- Gülsün Karamustafa (1998). *Trelling of me Mind*, Salt Search.
- Erden Kosova (2001). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi, *Ist-Art*. No4, Eylül.
- M. Soykut (2011), *Italian Perceptions of the Ottomans*, Monographs.
- Sanne Kofod Olsen, (2000). *Oriental Fantasies, Paradoxa*, Sayı 6, 65-70.
- Arzu Parten Altuncu (2017). *Çağdaş Sanatta Bir imaj Olarak Ortadoğu*, Kocaeli Üniversitesi, SBF Plastik Sanatlar ABD, Doktora Tezi.
- A.Baran Dural (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 39, 309-321.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Gülsün Karamustafa, Balkon, Antik Kentte Sabah Alışverişi, (1982). <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat/>
- Görsel2. Gülsün Karamustafa, Erken Bir Temsiliyetin Sunumu, Echolot/Yankı, (1996). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189604?locale=tr>
- Görsel 3. Gülsün Karamustafa, Fragmanları Fragmanlamak, (1999). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190220>
- Görsel 4. Gülsün Karamusta, Fragmanları Fragmanlamak, (1999). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190220>

Görsel 5. Gülsün Karamustafa, Oryantal Fantaziler için Pekiştirme Serileri, (2000). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189053>

Görsel 6. Gülsün Karamustafa, Çalınmış Fikirler (2000). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190027?mode=full>