



JOURNAL OF SOCIAL AND HUMANITIES SCIENCES RESEARCH

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Open Access Refereed e-Journal & Refereed & Indexed

Article Type	Research Article	Accepted / Makale Kabul	16.05.2019
Received / Makale Geliş	08.01.2019	Published / Yayınlanma	17.05.2019

GÜLSÜN KARAMUSTAFA’NIN PSİKOLOJİK VE SOSYO-KÜLTÜREL YOZLAŞMA İLE ELE ALDIĞI ESERLERİNDE Kİ ALEGORİK ANLAYIŞ THE ALLEGORICAL UNDERSTANDING OF GULSUN KARAMUSTAFA’S WORKS ON PSYCHOLOGICAL AND SOCIO-CULTURAL DEGENERATION

Yüksek Lisans Öğrencisi Pınar GÜLOĞLU

Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi, Resim-İş Bölümü, ANKARA / TÜRKİYE,
ORCID: 0000-0001-8778-4546

Yrd. Doç. Dr. Gonca Hülya YAYAN

Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim-İş Bölümü, ANKARA / TÜRKİYE,
ORCID: 0000-0002-2915-3137

ÖZET

Türkiye’de 70’lı yıllardan itibaren köylerden (hatta sınırlardan) kentte doğru yoğun bir şekilde göçler yaşanmaktadır. Bu göçlerden büyük bir tarih katmanına sahip İstanbul şehri de nasibini fazlasıyla almıştır. Göçlerin sonucunda ise farklı kültürler, melez bir kültürün oluşmasına sebep olmuştur. Tarihsel olgular, kimliklerin ve bunları bütünleyen yüksek kültürün melez kültürlerle karışımı sonrasında ise psikolojik ve sosyo-kültürel değişimler de beraberinde gelmiştir. Günümüz toplumlarında sosyo-kültürel görüntü, yaşantı ve davranışların daha iyi kavranması, canlı bir şekilde kalması da sanat ve sanatçılar tarafından sağlanmaktadır. Bu aşamada alegorik anlayış, sanatçının söylemek istedikleri ile yaptıkları arasında ki büyük farkı da ortaya çıkarmaktadır. Gülsün Karamustafa psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşmayı ele aldığı eserlerinde kendi mizah anlayışını kiç olgusu ile temellendirmiştir. Kiç olgusunda var olan tarz (yaşayış, görünüş) aşağı bir kopyası olan bir sanat ile sınıflandırılırken, sosyo- kültürel farklılıklara da göndermeler yapılmaktadır. Sanatçımız, yaşadığı toplumda kendinden önce gelen zamanlarda ki sosyo-kültürel göstergeleri ve alegorik kiç olgusunu, kendi mecazi anlamlarını da katarak eserlerinde kullanmıştır. Yapılan bu çalışmada sanatçı Gülsün Karamustafa’nın alegorik anlayışla temellendirdiği psikolojik ve sosyo-kültürel yozlaşmaya ait on eseri analiz edip yorumlamaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kiç, kültür, alegori, Gülsün Karamustafa

ABSTRACT

In Turkey, there has been intense migration from villages, even from outside of its borders, to cities since the 70s. The city of Istanbul, which has a glorious historical background, has been affected by these migrations. As a result of these migrations, different cultures have caused the formation of a hybrid culture. The composition of historical facts, identities and the high culture that integrates those with the hybrid culture brought the psychological and sociocultural changes with it. In today's societies, the better understanding sociocultural images, experiences, and behaviors and keeping those alive are provided by the art and artists. At this stage, allegorical conception reveals the vast difference between what the artist wants to express and what she does. Gülsün Karamustafa, who dealt with the psychological and the sociocultural degeneration in her works, based her sense of humor on the phenomenon of kitsch. While the existing style (experience, appearance) of the phenomenon of kitsch is categorized by an artwork that is a lower copy of it, she also makes references to sociocultural differences. The artist used the existing sociocultural indicators of her society together with the allegorical kitsch phenomenon by including her own figurative meanings. In this study; psychological and sociocultural degeneration based on the allegorical conception of the artist is analyzed and interpreted in ten of her works.

Keywords: Kitsch, culture, allegorical, Gülsün Karamustafa

1. GİRİŞ

Sözcük anlamı olarak bakıldığında, sanatsal değeri olmayan, göstermelik, bayağı, yoz, rüküş gibi tanımlamalar yüklenebilen kiç, estetik değeri pek bulunmayan, genel beğeni düzeyine indirgenmiş biçimlerin kullanıldığı, temel kaygısı sanatsal bir yapıya sahip olmak yerine, sanatsal gibi gösterilen bir

etkilemeyle yoğun olarak tüketilmek üzere yapılandırılmış ürünleri tanımlamak için kullanılmaktadır (İlbeyi, 2009: 17). Kitch unsurların entegrasyonu sanat-dışı bir gerçekliği alıntılarken, yüksek kültürün, bütünselliğin ya da tarihsel kimliğin yitimine dair uyarılar da amaç edinilmektedir (Heinrich, 2007: 51).

1970'ler de köyden kente yoğun bir şekilde göçün başlamasıyla birlikte İstanbul'da sanatta melez desenler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Kente taşınan köy kültürü ile tam anlamıyla arada kalan, ne o ne de öbürü durumunda olmayan, değişime uğrayıp başka bir şey olan kültürlerden bahsedilmektedir. Bu da ne kentli ne köylü olan ama popülerliğin sunduğu albenili görüntülere kapılarak başkalaşım geçiren ve ne yazık ki istendiği gibi kiçleşmeyen yeni bir kültürdür (İlbeyi, 2009: 48).

Makalemizde incelemeye çalıştığımız *Gülsün Karamustafa* eserlerinde kiç olgusunun kullanım şeklini şöyle ifade etmektedir. “Ben Türkiye’de yaşanan ‘kitch’ olgusuna tarafsız bir gözle bakmaktan yanayım, çünkü bu malzeme bazen farkında olmadan aşırı sevimsiz görünen yargılara da sürüklenebilmektedir. Ben sanatsal malzeme olarak bu olguya yaklaşıırken ‘kitch’i ve kendi süzgecimden geçirip tekrar izleyicime sunma eğilimine gidiyorum.”

Alegorinin en yaygın tanımı istediği şey ile anlattığı şeyin aynı olmadığı, demek istediği ile dediği arasında radikal bir fark bulunduğu şeklindedir (URL-1). *Gülsün Karamustafa* eserlerinde kutsal ikonografik imgeleri, renkleri ve simgelerin yerine onların taklitlerini ve benzerlerini kullanarak yozlaşmayı çürüme ve düşme kavramlarını alegorik bir anlayışla ele almıştır. Sanatçı, çalışmalarında kullandığı renk ve imgeleri hem yüksek kültüre hem de alt kültürle ait olarak geçmişte estetik açıdan daha iyi durumdaki imgeleri parçalayarak yozlaşmış şekliyle resmetmiştir. Genel olarak bu imgeler; *kutsal ikon, yılan, gök, altın, kaftan, basma kumaş, çifte yılan sembolü, hilal, Hz. Fatma'nın Eli, Hz. Ali'nin Kılıcı, Arap alfabesi, yüz (portre), gül ve bülbül, nar, gelinlik, erkek ve kadın, üzüm, karpuz, dantel ve çeyiz, bilezik*dir.

2. SANATÇININ PSİKOLOJİK SOSYO-KÜLTÜREL YOZLAŞMA İLE ELE ALDIĞI VE ESERLERİNDE ALEGORİK ANLAYIŞLA TEMELLENDİRDİĞİ İMGELER

2.1. Kutsal İkon

İkon kavramı, Ortodoks kilise sanatında Hz. İsa, Meryem ya da azizleri betimleyen resimlerde 6. yy'da ortaya çıkmıştır. Önceleri Bizans'a özgü olan bu ikon, Ortodoks'lukla birlikte Balkanlar ile Rusya'da daha yaygın bir kullanım ve uygulama alanı bulmuştur (Sözen, Tanyeli, 2001: 111-112). Yunanca “eikon, eikein” kelimelerinden türeyen ikon/ikona, “resim, suret, tasvir, benzetmek, benzetmek, benzerlik ve benzeşim” gibi çeşitli anlamlarına gelmektedir. Renkler bakımından da özgün anlamlara sahip ve anlamları kiliselerce belirlenen bu ikonalar, İsa başta olmak üzere Meryem, Yahya ve diğer Hıristiyan azizlerin bir sureti ve dualarında bir merkezi olarak kabul edilmektedir (Küçük, 2006: 231-234). İkonların zamanla tapınılan, yardım istenilen bir nitelik kazanıp put haline gelmesi sonucu, 726 yılında İmparator III. Leo döneminde ikonlara tapınılması yasaklanmış ve figürün resmedilmesi, dini konulu resimlerin yapılması engellenmiştir. 787 yılında tahta çıkan İmparator İrene dönemi dışında bu yasaklama 843 yılına kadar sürmüştür. Bu döneme ikonoklast (ikon kıran) denilmiştir. Tüm sanat yapıtları bu dönemde tahrip edilmiştir (Şişman, 2006: 126). Bunların içerisinde ortaçağ sanatında rastlanan İsa ve Meryem gibi figürlerin etrafında hale oluşturan oval şekilli mimari çerçeveler [mandorla], Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait kıyafetler, Arap alfabesi vs. yer almaktadır (Heinrich, 2007: 51). İkonografi sanatında kullanılan bu sembol ve belirli figürler bir konuyu temsil etmek için kullanılmışlardır (Gibson, 2016: 247).

2.2. Yılan

Türklerden Keldanlılara geçen yılan hakkındaki ilk efsanelerde, Kozmik alemle beraber, Lakhumu ve Lakhamu adında bir dişi diğeri erkek, iki büyük yilandan yaratıldığına inanılmıştır. Sümerler ve elamlılar dönemine ait yapılan kazılarda ortaya çıkan heykellerde boynuzlu yılanlar, kutsal ağacı koruyan yılan, kapı bekçiliği yapan iri ve boynuzlu yılanlar görülmüştür (Erdoğan, 2007: 149). Osmanlı kaynaklarında ise ‘evren çoğu zaman, büyük yılan olarak tanımlanmıştır. Uzun yüzyıllar, dış kültür

tesirlerinden uzak kalmış olan Altay bölgesindeki Türklerde ise Çin Ejderhası yerine, kendilerinin efsanelerinde yer alan büyük yılanlar kullanılmıştır (Ögel, 2010: 568).

2.3. Gök

Gök', yıldızlar ile arşı, güneş ile ayı da içine alan geniş bir deyim olarak Türk tarihinde çok uzun bir süre içinde oluşmuştur. Gökler katlara ayrılırken Tanrılar, iyi ruhlar, periler ve melekler ise, gökyüzünde kendilerine ayrılmış olan katlarda kalmışlardır. Başka bir deyişle göklerin her katı ayrı bir apartman dairesi gibidir ve her dairenin de kainatta ayrı bir katkı ve etkisi olmuştur (Erdoğan, 2007: 92). Oğuz destanında, Oğuz Han'a zaman zaman kılavuzluk edip, yol gösteren ve Tanrı tarafından gönderilen kutsal kurt'dan söz açılırken, hep "gök tüylü, gök yeleli" deyişi de kullanılmıştır. Sonraları bu "gök" sıfatı "ihtiyarlık ve tecrübeliliğin" ifadesi olarak değerlendirilmiştir (Ögel, 2010: 134).

2.4. Altın

Çin'de olduğu gibi Türkler de değerli taşların ve madenlerin gökyüzünde olduğunu hayal etmişlerdir. Kaşgari, göğün, firuze (çaş) ve ak yeşimtaşından (örüng, kaş) oluşmuş olarak tanımlandığı ve gök kubbenin çevresinde döndüğü düşünülen Kutupyıldızı'na "Altın (ya da Demir) Kazık" (Altın/Temur Kazguk) denildiği çeşitli şiirlerde de geçmektedir (Esin, 2004: 13).

2.5. Kaftan

Kadife, çatma, kemha gibi kalın kumaşlardan dikilen, uzun etekli, genellikle önu yırtmaçlı ve kaytanlarla tutturulan üst giyim çeşididir. İran ve Arap ülkelerinde de kullanılan kaftan, Osmanlı sarayı ve çevresinin başta gelen giyimlerinden olmuştur (Önder, 1998: 119). Macide Gönül "Kaftan, farsca bir kelime olup esası haftandır. Önu açık, uzun ve bol bir elbisedir. Kollar bazen uzun, bazen de kısa olur." demektedir (Gönül, 1968: 61).

2.6. Basma Kumaş

Anadolu halk giysileri de yüzyıllar boyu Anadolu Yarımadası'nda yaşayan halkın, kendi özgün kültürünün ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu kültür genelde geliri sınırlı ya da yeterli sayılabilecek geniş halk yığınlarının, evde, işte, törenlerde, bayramlarda, düğünlerde giyilen çoğunlukla çok renkli giysilerinden oluşmaktadır. Anadolu halk giysilerine damgasını vuran bu kumaşlar, genel olarak düz veya saten pamuklu olarak 1960'lara kadar basma kumaş ticaretinin çok yaygın olduğu dönemlerde basma olarak kullanılmış ancak daha sonraları düz veya desenli kadife kumaş olarak kullanılmıştır (URL-2).

2.7. Çifte Yılan Sembolü

Anadolu' da yılan kutsaldır, bu nedenle yılandan hem korkulur hem de ona saygı duyulur. Bir yanda "tanrı" kabul edilip kendisine tapınılırken, diğer tarafta "insanoğlunun cennetten çıkarılmasının baş suçlusu", "şeytan" olarak değerlendirilmiştir (Ögel, 2003: 490). Eski Türkler arasında yılan bolluk, bereket, sağlık ve mutluluk sembolü olmuştur. Sağlık kuruluşlarının kapılarında bu yüzden çifte yılan semboller yer almıştır. Anadolu'da Selçuklu hastaneleri bunlara örnek teşkil etmektedir. Hastalık, aynı zamanda kötülük ve ceza demektir. Kötülükler yeraltından gelir; yılan da yeraltında yaşamaktadır. Yılan bu yönüyle gücü, kudreti ve koruyuculuğu simgelemektedir. Öldürücü olması ona karşı korkuyla karışık bir saygı duyulmasına neden olmuştur. Türk hikâyelerinde yılan sıklıkla insanoğluna karşı hürmetkâr, sabırlı, misafirperver, dost, yardımcı, merhametli, affedici ve bilge bir mahlûk olarak gösterilmiştir (Ölmez, 2010: 5,6).

2.8. Hilal

Ay tanrıçası Artemis/Diana'nın saçlarını süsleyen gümüşü hilalle sembolize edilmiştir (Gibson, 2016: 169). Günümüzde olduğu gibi eski kültürlerde de yer alan hilal Türkler için de İslami bir simge olarak kabul edilmiş ve minarelerin âlemine takılmıştır. Bayraklarda da kullanılan hilal genellikle Sümerlerden bütün Türk devletlerine kadar bayraklarda da yer almıştır (Küçükdoğan, Kahyaoğlu, 2014: 75).

2.9. Hz. Fatma'nın Eli

Stilize edilmiş el biçimindeki bu muska genellikle hamsa ya da hameş (Arapça ve İbranicede beş anlamına gelmektedir), Ortadoğu'da da Fatma'nın Eli olarakta bilinmektedir. Nazara karşı korunmayı

simgelemektedir (Gibson, 2016: 43). İslam inancına göre “Kalp gözü insanın Tanrı’yı, Tanrının da insanı gördüğü gözdür.” değerlendirilmektedir. El figürünün içindeki göz ise Tanrı’nın elini ve gözünü temsil etmektedir. Göz, önceyi ve sonrayı (geçmiş ve gelecek) gören el ise, kader, yetkinlik ve gücün yanı sıra, beş parmak ile de İslam’ın beş şartı sembolize edilmiştir (Fikret Uçar, 2004: 29).

2.10. Hz. Ali’nin Kılıcı

Hz. ALİ’ nin kılıcı Zülfikar Ali sevgisini yüreklerde canlı tutan ve kahramanlık, yiğitlik, dürüstlük duygularını insan karakterinin ayrılmaz bir parçası haline getiren bir sembol olarak görülmüştür. Vahib Ümmi gibi Ali sever mutasavvıflar, yazdıkları Zülfikarname’lerle Hakk’ın emriyle Hakkı yüceltmek için atı Düldül’ün sırtında düşman üzerine yürüyen Ali’yi bu figürle işlemişlerdir (Eğri, 2009: 312).

2.11. Arap Alfabeti

Sayımsız yazı tarzını birleştiren Arap kaligrafisi İslam dünyasında büyük saygı uyandırmıştır. Allah’ın kutsal kelamını İslam’ın kutsal kitabı Kuran’da yazıldığı gibi cisimleştirip iletilmiştir. Güzel sanatların birçok dalı, özellikle de çini sanatında bu kaligrafinin akışkan formlarından dolayı çok kullanılmıştır (Gibson, 2016: 135). M.S. 9. yy da Müslümanlığı kabul eden Türk’ler Arap yazı sistemini kullanmaya başlamışlardır. Aslında Arap alfabesi ve ses uyumları Türk gramer yapısına ve ses sistemine uymamasına rağmen, yine de bin yıllık Anadolu Türk tarihinde çok sayıda eser bu yazıyla günümüze kadar gelmiştir. Selçuklular döneminde ise Arap yazıları taş üzerine kaligrafik olarak işlenmiştir (Tepecik, 2002: 20).

2.12. Yüz (Portre)

Prosopopoein: Yüz surat yapmak. Başka bir deyişle cansız canlı, sessizi sesli kılmanın mecazıdır (URL-3). Portre insan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel sanatının adıdır (Sözen, Tanyeli, 2001: 194). Arkaik heykelde tanrısal ifade, yerini dünyevi insan tipine bırakmıştır. Bu insan kendine hakimi iç dünyasını dışa yansıtmayan bir tip olarak görülmüştür. Bu bakımdan, klasik üsluplu insan yüzünde, iç duyguların yansımadağı görülmektedir (Turani, 1992: 16). Kişinin ruhsal yönünü, karakterini ortaya çıkarabilmek, somutlaştırabilmek için fiziksel olan portreye ihtiyaç vardır. Yüz ruhsal olanı yansıtabilecek önemli bir ayrıntıdır. Bu sebeple ressamın genellikle insan yüzünü ön plana çıkarmışlardır. Yüz bireyin özgül göstergesi ve kimliğin saptandığı ana bölgesidir (Leppert, 2009: 164). İnsan yüzünün İslam sanatında kullanılmayışını İslam sanatında da, konuların belirlenmesi, dini anlayışların etkisiyle olduğu şeklinde yorumlanmaktadır. Bazı hadislerden kaynaklanarak insan suretinin yapılması yasaklanmıştır. Bu yasaklama ile insanın yer almadığı bezemeler ve kompozisyonlar oluşturulmuştur. İnsan ve hayvan figürleri yerine, bitkilerin, yazının, geometrik biçimlerin yer aldığı, soyutlanmış ve stilize edilmiş çalışmalar yapılmıştır. Yazının çok kullanımı ile hat sanatı ortaya çıkmıştır. İnsanlı tasvirler ise, sadece kitapların resimlenmesinde kullanılmıştır. Bu resimlerde cansızlık egemen olmuştur. Batı resminde ki gibi, yüzler büyük boyutlu olmayıp, ışısız ve gölgesiz, şematik özellikler taşımıştır (Şişman, 200: 91).

2.13. Gül ve Bülbül

Klâsik Türk şiirinde na’terde gül, Hz. Muhammed’in saçına, yanağına; gül kokusu kokusuna, terine; gül goncası ağzına; gülfidanı boyuna müşebbehün bih olmuştur. Gül, Hz. Muhammed’e isnat edilen; “Kırmızı gül, Allahın görkemini tezahürüdür.” sözüne dayanılarak ilâhî güzelliğin de sembolü olarak kabul edilmiştir. İranlı mutasavvıf Ruzbihan Baklî Ahbâre’ l-Âşıkîn adlı eserinde Tanrı’nın ilahî bir varlık olan kırmızı gül gibi tecellî ettiğini bu yüzden de ruh bülbülünün sonsuza kadar bu güle âşık olduğunu yazmaktadır. Burada insan ruhunun bir başka kuşa değil de bülbüle benzetilmesi de tesadüfi değildir (Tanç, 2009: 970).

2.14. Nar

Türk sanatında, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda gelişen ve Batılılaşma Dönemi olarak bilinen akımın ürünü olan duvar resimlerinde, bazen tek tek bazen de diğer meyvelerle birlikte resmedilmiştir. Nar motifleri, daha önce bahsi geçen bolluk, bereket ve cennet sembolünün bir ifadesidir (Çağlıtütüncügil, 2013: 22). Anadolu Selçuklularında hayat ağacının dalları arasında yer alan nar meyvaları cennetin sembolüdür. Anadolu işlemlerinde de hayat ağacı ve nar motifleri sıkça kullanılmıştır (Alp, 2009: 57, 58).

2.15. Gelinlik

Lütfü Tınç eski zaman gelinliklerini şöyle tasvir etmektedir: Bu giysiler atlas veya kadife sırmalarla, incilerle işlenirdi. Arka eteği ile kolları uzun ve etrafı sırmalı, incili harçlarla süslenmiş giysinin altında, aynı renkte sırma şeritlerle süslenmiş dökme şalvar yer alırdı. Sırmalı giysinin içinde de beyaz tülden işlemeli bir gömlek olurdu (Tınç, 2003: 54).

2.16. Erkek ve Kadın

İnsan cinselliğinin en alışılmış yorumu onu erkekle kadın arasındaki ilişkinin en yüksek noktasında görmektir. Burada sanat yalnız bu ilişkinin göreneğini ve üslubunu canlandırmaya değil, kişilerin kendi kimliklerini gördükleri “erkek” ve “dişi” imgelerini geliştirilmiştir. Bütün kültürlerde bu cins tanımları önemlidir. Giysiler, törenler ve eğlenceler erkeklerden kadınlardan beklenen töresel davranış ve tutum ayrılıklarını göstermek konusunda birleşmektedir (Baynes, 2006: 133). İnsanoğlunun yaratılışına ilişkin efsanelere bakıldığında Orta Asya Türklerinin Çin kaynaklarına göre erkek bir kurt ile kızın evlenmesi sonucu türediklerine inanılmaktadır. Göktürk efsanesi’nde ise kurt dişi, erkek ise insandır (Alp, 2009: 30).

Kadınlar, doğurganlık, üreme gibi konularda daima sanatın konusu olmuştur ancak bu içerikler toplumsal düzen ve gelenekler çerçevesinde, tıpkı diğer ötekiler gibi kompozisyondaki yerlerini, konuya göre, kendilerine yüklenen toplumsal konumda almışlardır. Bedensel farklılık ve bu farka dayalı rollerle kadına tanınan mekân, evin içi olmuştur. Kadın iç mekâna hapsedilmiş, hayatın içindeki yeri ve toplumsal kimliği de bu sınırlarla belirlenmiştir. Ev içi yaşam ve bağlı yükü yanında, bugün bile konumu ne olursa olsun, çocuğun bakımı öncelikle kadına dair görev gibi algılanmaktadır (Karacan, 2016: 1083-1088).

2.17. Üzüm

Tarih öncesi çağlardan beri yetiştirilen üzüm, Türk halk kültüründe gerçek ve sembolik anlamlarıyla önemli bir yere sahiptir. Tatlı ve sulu taneli salkımlardan oluşan meyvenin bitkisi asma, içkisi de şaraptır. Üzüm denilince aklımıza üzümden yapılan şarap, pekmez, orcik, pestil, bulamaç, sirke, vs. gelmektedir. Netice itibarıyla, hayatımızın hemen hemen her aşamasında karşılaştığımız üzüme, Türk kültüründe mitolojik bir anlam verilmiştir. Üzüm, geçmişten günümüze kadar her safhada; güzelliğin, bereketin, aşkın ve sağlığın sembolü olarak yaşamaya devam etmektedir (Şenocak, 2007: 164-172).

2.18. Karpuz

Mani ve türkülere konu olan, şifa kaynağı bu meyve ile ilgili Diyarbakır’da halk arasında bir efsaneyle anlatılmaktadır. Söylentiye göre her derdin dermanı kendisinden sorulan Lokman Hekim günün birinde ölümsüzlüğün çaresini aramak için gezerken yolu Diyarbakır’a düşmüş. Urfa Kapısı’nda şehre girip sebzeçiler meydanına geldiğinde orada yığınla duran patlıcanları görünce şaşırılmış. “Bu patlıcanları yiyen halk nasıl olur da hastalanmaz” diye düşünürken; az ilerde koca koca karpuzları görünce de “demek ki yemekten sonra bu karpuzları yiyorlar ki hasta olmuyorlar” diye söylenmiş tadı ve güzel görünümüyle sofralarımızda yerini alan karpuz, idrar söktürücü ve böbrek taşı düşürücü özellikleriyle halk hekimliğinde de kullanılmaktadır (Özkan, 2012: 62-63).

2.19. Dantel ve Çeyiz

Evlilik geleneğinin temel unsurlarından olan çeyiz, pek çok Asya ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de aile kurumunun oluşturulması sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye’de çeyiz geleneğinin çok eskilere dayandığı görülmektedir. Dantel: Her türlü iplik ile örülen veya bir kumaşın kenarına işlenen türlü biçimde ince ve ağ görünümünde örgüdür (Karakelle, 2018: 13-38). Sandık çeyizi çeşitli dantel örtüleri, işlemeli havlu, yatak takımı kenarları, oyali başörtüleri gibi el işi ürünlerini kapsamaktadır. Köylerde sandık çeyizinin hazırlanması tümüyle genç kızın sorumluluğudur. Genç kızlar motifleri birbirine danışarak seçerler ve genellikle özgün tasarımlar yerine, kabul edilmiş desenleri kullanmayı tercih ederler (Özbağı, 2003: 144).

2.20. Bilezik

İlkel toplumlarda ziynet eşyaları, küpe, yüzük, kolye, halhal, hızma, bilezik öncelikle bir süslenme unsuru değil büyüsel amaçlarla kötü ruhlardan korunma amacına yönelik objeler olarak gelişmişlerdir (Alp, 2009: 39).

3. SANATÇININ ESERLERİNDE KULLANDIĞI RENKLER VE ANLAMLARI

3.1. Beyaz

Beyaz; saflık ve temizliğin sembolüdür. Savaşta beyaz bayrak, teslimiyeti, barışı simgeler. Saflık çağrışımı nedeniyle Batı'da gelinlikler genelde beyazdır (Fikret Uçar, 2004: 48). İnan (1987: 412- 413); beyaz rengin Türk kültüründe de sıkça kullanılan bir renk olduğunu belirtmiştir ve beyaz renk ululuk, adalet ve güçlülük anlamlarını barındırmaktadır. Gelinliklerin beyaz olması beyaz renge yüklenmiş olan masumiyet kavramını ve bekâreti temsil etmektedir. Bu özelliklerinden dolayı "Beyazın arı sevincin ve lekesiz arılığın giysisi olarak seçilmiş olması boşuna değildir" (Kandinsky, 2009: 72).

3.2. Siyah

Batı kültürlerinde siyah ölümü ve matemi sembolize eder ve aynı zamanda aristokrasinin ve resmiyetin rengidir. Siyah tüm renkleri soğutan bir fiziksel yapıya sahiptir; gizli gizemli dışa kapalı, bilinmeyen bir yapıyı simgelemiştir (Fikret Uçar, 2004: 48).

Mazlum (2011: 130)' a göre Hıristiyanlık ve Müslümanlıkta söz konusu renk fanilik anlamına sahip olmuştur. Ayrıca siyahın gizli, gizemli anlamlara sahip olduğunu mutsuzluk ve hayal kırıklığını temsil ederken diğer yandan siyah büyüklüğü ve gücü simgelemektedir. Çin'de siyah renk kışı ve kuzeyi simgelerken eski Mısır ve Kuzey Afrika'da tam tersi olacak şekilde yani verimi ve bereketi temsil etmektedir. Yine aynı şekilde Türk mitolojisinde de siyah renk için temizlik ve kötü anlamları çağrıştıran gibi birbirine zıt olan iki farklı anlam yüklenmiştir.

3.3. Kırmızı

Kırmızı; aktif enerjik ve dinamik yapısı sayesinde, tutkunun, ateşin, aşkın, kanın, hayatın rengidir. Hindistan'da gelinler kırmızı giyerken Çin'de şans ve üretkenlik ifadesi taşımaktadır. Bunun yanı sıra kırmızı tehlikenin, olumsuzluğun ve dikkatin rengidir (Fikret Uçar, 2004: 48). Gülyüz (2014: 157) kitabında Kandinsky 'nin sözlerinden bahsederken " Kırmızı, büyük ve dayanılmaz gücü gösterir. Onun şiddetinden ve coşkusundan gelen içe dönüklük, çevresini mutlak anlamda etkileyen eril olgunluğuyla göz alıcıdır" demektedir. Kırmızı tutkuyu simgeler. Bazılarına göre ise kan basıncını artırır, nabız artışını hızlandırır. Kırmızı diğer taraftan gayretin, inancın ve mutluluğunda simgesidir ama aynı zamanda cinsellik, saldırganlık, şiddet çağrıştırmaktadır (Becer, 2009: 60).

3.4. Sarı

Genel olarak neşeli ve olumlu bir güce sahip olan sarı, altın madenin rengini anımsatmaktadır. Bu yüzden sarı yıldız ile birlikte değer kavramının işlenmesinde sıkça kullanılmıştır. Altının taşıdığı anlam ve etkilerle paralel yapılar da yüklenmiştir. Değerini yitirmemesi dayanıklılığı, paslanmadan ve bozulmadan kalabilmesi ile bağlantılı olarak sonsuz yaşamın ve ölümsüzlüğün simgesi olarak farklı kültürlerde kullanılmıştır (Fikret Uçar, 2004: 48). Sarı; aynı zamanda içtenlik, sağlık ve iyimserliğin de sembolüdür. Diğer taraftan, Van Gogh'un resimlerindeki sarıyı ise çılgınlık ve delilikle bağdaştırmak mümkündür (Becer, 2009: 60).

3.5. Mavi

Mavi yirminci yüzyılda, hem batılıların giysilerinde en çok kullandığı renk hem de en sevilen renk olduğu doğrulanmıştır. Sadece maddesel olmaktan çok temsili ya da simgesel olan bu tercihin kökleri çok eskiye uzanmaktadır (Pastoureau, 2005: 183). Mavi, mekanlarda olumlu bir etki yaratır. Dinlendiriciliğinin yanında, huzur, rahatlık, emniyet ve güven etkisi yaratmaktadır. Bunun yanı sıra kimi zaman negatif bir etki olarak soğuk ve donuk bir yapıdadır. Farklı tonları ve yoğunluklarının kullanımıyla iç mekanlarda temiz, pasif, sessiz, melankonik ve derin bir etki yaratır. Mavi derin bir etkisi olduğundan olsa gerek, eski Roma'da felsefecilerin akademik cüppelerinin rengi olarak kullanılmıştır. Hıristiyanlıkta mavi umut ve dindarlığın rengidir. İbraniler için mavi tanrısal bir renktir

(Fikret Uçar, 2004: 55). Güteryüz (2014: 157) kitabında “Mavinin derinleşme eğilimi yükselen tonlarda etkisini şiddetlendirirken derinlik duygusunu da artırmaktadır. Derin mavinin sonsuzluğa çeken gücü saflık arzusunu ve doğaüstüne özlemi uyandırır. Mavi aynı zamanda semavi bir renktir.” demektedir.

3.6. Yeşil

Yeşil; baharın, canlılığın olumlu dinginliğin ve huzurun rengidir. İslamiyette kutsal bir renk olan yeşil, hıristiyanlıkta baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesini ifade etmektedir (Fikret Uçar, 2004: 56). Yeşil bütün renklerin içinde en dinginidir hiçbir tarafa doğru hareket etmez ve ne sevinç, ne yas, ne tutku yan tınısı içerir, hiçbir şey istemez, hiçbir tarafa çağırılmaz. Mutlak yeşil, dengesi bozulursa, yükselerek sarıya dönüşür; bu arada canlanır, gençleşir, neşelenir. Öte yandan yeşil mavinin ağırlık kazanmasıyla derine indikçe bambaşka bir tınıya bürünür, ciddileşir, düşünceli denebilecek bir hal alır (Kandinsky, 2009: 69-70).

3.7. Kahverengi

Gerçekçiliğin, plan ve sistemin rengidir. Kahverengi insanı hızlandırır. Yeni başlangıçtır, doğallıktır, lüksün rengidir, yalnızlığın rengidir, inanışların rengidir. Gelenekselliği simgeler, klasik zihin üzerinde etkilidir, sadakatin rengidir, dikkati toplar, dayanıklılığı simgeler, geçmiş hatırlatır, kuvvetli hissettirir (Pircivan, 2010: 26). Kahverengi kullanım alanına göre farklı anlamlara bürünebilmektedir. Herhangi bir mekân için kullanılıyorsa mutsuz, kederli bir ortam yaratıp gelenleri bir an önce gitmek için teşvik edecektir (İzğören, 2000: 136).

3.8. Mor

Kırmızının insanın yakınına doğru çekilmesiyle nasıl turuncu oluşuyorsa, mavi katılarak geriye çekilmesiyle de mor oluşur; mor insandan kaçma eğilimindedir. Şu halde mor, fiziksel ve ruhsal anlamda, soğutulmuş bir kırmızıdır. Bu yüzden hastalıklı, sönmüş (kömür cürufu), kederli bir tarafı vardır (Kandinsky, 2009:75). Eskiden beri ihtişam ve lüksün son basamağı olarak düşünülmüştür. Tarihte yüksek sınıfların, saray mensuplarının daima morla bezendiklerini görülmüştür. Nevrotik duyguları açığa çıkardığından, insanların bilinçaltını korkuttuğu da saptanmıştır (Pircivan, 2010: 24).

3.9. Gri

Siyah ve beyaz bu iki rengin arasındaki, mekanik karışım yoluyla kurulan denge griyi meydana getirmektedir. Gri renk olarak tınısız ve hareketsizdir. Bu gri ne kadar koyulaşırsa ıssızlık o kadar ağırlık kazanır, boğucu etkisi kendini gösterir. Açıldıkça da bir çeşit hava, gizliden gizliye ümit içeren bir soluk alma olanağı girermektedir (Kandinsky, 2009: 72-73).

4. SANATÇININ ESERLERİNDE KULLANDIĞI GEOMETRİK MOTİFLER VE ANLAMLARI

4.1. Üçgen

Üç eşit kenarı olan eşkenar üçgen, her biri aynı derecede önemli üç bileşeni temsil etmektedir. Hıristiyanlığın kutsal Üçlüsünü, ya da geçmiş, şimdi ve geleceği. Aynı zamanda, sivri ucunun yukarı yahut aşağı işaret etmesine bağlı olarak erilik ve ateşi ya da dişilik ve suyu da sembolize etmektedir (Gibson, 2016: 19). Üçgen yol gösterici ve kendi içinde bir yöne sahiptir, buna karşın tabanı yatay duran bir üçgen ise denge hissi uyandırmaktadır. Hint Tantrası, doğum gerçeğinden hareketle varoluş simgesi olarak sivri ucu aşağı bakan bir üçgen içindeki nokta ile hayatı ve varlığı sembolize etmiştir. Doğum dünyaya gelişin en somut göstergesidir. Kadın cinsel organının simgeleştirildiği ve varlığın bir noktayla görselleştirildiği bu simgenin benzerleri Anadolu kültüründe ve ana tanrıça sembollerinde de karşımıza çıkmaktadır (Fikret Uçar, 2004: 36).

4.2. Dikdörtgen

Dikdörtgen; yatay ve dikey hatları ve dik açılarıyla sağlamlığın ve dengenin sembolüdür. Dikdörtgen aynı zamanda bir çerçevedir ve etrafımızdaki olayları ve dünyayı çerçeveleyerek, algımıza sınır getirmektedir. Dikdörtgen her ne kadar dik ve dengeli hatlara sahip olsa da en/boy oranı değişebildiği için, çeşitliliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Kısa kenarı üzerine yerleştirilmiş bir dikdörtgenin

yüksekliği, adaleti, gücü ve zenginliği çağırıştırırken, uzun kenarı üzerine yerleştirilmiş bir dikdörtgen ise durağanlığı ve dengeyi bize çağırıştırılmaktadır (URL-4).

4.3. Daire-Çember

Başı ve sonu olmayan daire sonsuzluk sembolüdür. Evrenin, devinimin, dünyanın, güneşin, öncenin ve sonranın sembolü olarak farklı kombinasyonlarda karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra daire ise daha soyut ve sonsuz bir yapıya sahiptir. Daire evrenin ve sonsuzluğun formudur (Fikret Uçar, 2004: 28-37). Çember genel olarak evreni ve kendiliği sembolize ederken mandala ve yantraların (Sanskritçe de sırasıyla “çember” ve “araç” anlamına gelirler) çoğunda önemli elamanlarından olup içi içe geçmiş çemberler, tipik olarak varoluşun çevresinde ki kozmik dünyaları ve merkezin mükemmelliği sembolize etmektedir (Gibson, 2016: 141).

5. SANATÇININ ESERLERİ ve ÇÖZÜMLEMELERİ



Resim-1 “Yılana Karşı”

Gülsün Karamustafa eserini 1986 yılında yapmıştır. Eser 37.5x22 cm olup sanatçı karışık teknik kullanmıştır (URL-5).

5.1. Resim-1'in Analizi

Resme ilk bakıldığında ellerini ve yüzünü yukarı kaldırmış genç kadın figürü görülmektedir. Genç kadın figürünün yukarıya dönük yüzünün aksine siyah uzun saçları izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Figürün yüzü yuvarlak çene yapısı köşeli ve kontürlüdür. Figürün gözleri iri, açık kahve tonunda ve bakış yönü yukarı çevrilmiştir. Ağız ve burnu aynı yödedir. Dudakları küçük, dolgun ve kırmızı renkli olması figürün yüz detayında dikkat çekmektedir. Figürün ellerinde, birbirine doğru bakan simetrik, merkezden dışarı doğru kıvrılmış, kırmızı renkli yılanlar resmedilmiştir. Genç kadın figürünün giysisinin kolları nar kırmızısı olarak resmedilmiş olup üzerinde açık kırmızı yuvarlak ve yeşil hilaller farklı yönlerde yerleştirilmiştir. Giysisinin beden kısmında mor renk üzerine nakşedilmiş sarı yılanlar yer almaktadır. Bu sarı yılanlar birbirine geçmiş, kahverengi çizgilerden oluşmuştur. Resmin arka planında koyu yeşil, gölgesiz ve tek renk olarak kullanılmıştır.

5.2. Resim-1'in Yorumu

Esere baktığımızda ellerini ve yüzünü göğe doğru dönmüş genç kadın figürü törensel bir hareketle kendisinin dışında ve üzerinde bulunan bir metafizik varlığına doğru yönelmiştir. Figürün göğe yükselmiş elleri, İslam inancına göre Hz. Fatma'nın el figürü olarak bilinen hamsa işareti olarak betimlenmiştir. Kalp gözü olarak bilinen işaret İnsanın Tanrı'yı, Tanrının da insanı gördüğü gözüolarak

yorumlanmıştır. El figürü, kader, yetkin olma ve gücün yanı sıra, beş parmak ile İslam'ın beş şartını sembolize edilmiştir. Figürün siyah uzun saçları yüzünün aksine cephesel perspektifle izleyiciye dönüktür. Figürün yukarıya bakan iri ve anlamlı gözlerinin tanrının anlamlı kutsallığından etkilenip yüzündeki tebessüme yansıdığını görmekteyiz. Dudaklarında ki kırmızı renkle, enerjik olarak tutkuyu aşkı, sembolize ederek duygusal yoğunluk elde edilmiştir. Figürün tanrıya yönelen ellerinde ki kıvrılmış yılanlar içi içe geçerek varoluşu çevresindeki kozmik dünyaları ve merkezin mükemmelliği sembolize ederken bir şeytanın tasviriyle bir büyüye dönüşmüştür. Göğe doğru bakan müjdecî bakış, gizli varlıkla beraber bir çukurun dibinde durduğunu işaret etmektedir. Bu mecazi anlatımla da aslında kutsalın, yüksek kültürün psikolojik ve sosyo-kültürdeki yozlaşma, çürüme ve düşme kiç estetiğine dayandırılmıştır. Giysinin beden kısmında ki mor renk dini ve siyasi üstün bir gücütensil ederken giysinin üstüne nakşedilmiş olan sonsuz yaşamın ve ölümsüzlüğün simgesi olan sarı rengeyle çift başlı yılan sembolü kadın figürdeki basma kumaşla kutsalın çöküşünü simgelenmek istenmiştir. Resmin arka planında gölgesiz tek renk olarak kullanılan yeşil renk ise kutsal bir renk olarak vurgulanmıştır (Resim-1).



Resim-2 “Hançer”

Gülsün Karamustafa eserini 1986 yılında yapmıştır. Eser 22x29 cm olup sanatçı kağıt üzerine karışık teknik kullanmıştır (URL-6).

5.3. Resim-2'nin Analizi

Resme ilk bakıldığında genç bir erkek figürü ve genç bir kadın figürü dikkati çekmektedir. Figürlerin başları geriye doğru yaslanmış ve birbirine simetrik formda resmedilmiştir. Figürlerin bakış yönü ise izleyiciye dönüktür. Figürlerin gözleri; iri ve açık kahve tonunda, dudakları ise açık kırmızı renkli küçük ve dolgun resmedilmiştir. Figürlerin saç formları ve ten renkleri aynıdır. Saçları siyah ve kısa, ten renkleri sarımsı tonlardadır. Resmin üst kısmında dikkati çeken hançerlerin gövdesi resme çapraz bir şekilde yerleştirilmiştir. Hançerlerin gövdesi siyah, sap kısmı som yeşil altın varak rengi ve kırmızı renkler ile resmedilmiştir. Resmin arka planında kobalt mavisi, düz ve nüanssız tek renk olarak kullanılmıştır.

5.4. Resim-2'nin Yorumu

Resme ilk baktığımızda genç erkek ve kadın figürünün resim yüzeyinde derinliksiz ve biçimsel anlamda üç boyutlu olmayışı figürleri lekeselleştirilmiştir. Figürlerin başlarını simetrik biçimde geriye doğru yaslamaları bakışlarının ise izleyiciye dönük olarak bir ironi yaratılmıştır. Figürlerin iri açık kahverengi renge hakim olan gözleri mutsuz ve kederli bir bakış görülmektedir. Figürlerin dudaklarındaki kırmızı renk ile duygu yoğunluğunu arttırılmıştır. Saçlarının siyah, nüansız ve tek renk olması figürlerin umutsuz bakışlarını destekler durumdadır. Resmin üst kısmındaki hançerler adaletin simgesi olarak resmi iki eşit parçaya bölmüştür. Hançerler Hz. Ali' nin kılıcı olan Zülfikarı, Ali sevgisini yüreklerde canlı tutarak aslında her iki cinsinde adaletin önünde eşit olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgusu yanında Allah indinde de eşit olduğu anlatılmalı istenmiştir. Hançer de nüansız ve tek renk olarak kullanılan siyah aristokrasinin ve resmiyeti hançerin sapındaki kırmızı renk aşk ve mutluluk arasındaki dengeye parmak basılmıştır. Yeşil altın varak rengi, altın imgesinin yerine kullanıldığı için altının otantikliği ve zenginlik arasındaki ironi yanında resmin arkasındaki tek renk nüansız mavi ile ancak kadın ve erkek arasındaki eşitlik olduğunda bu huzurun olacağı anlatılmak istenmiştir (Resim-2).



Resim-3 “Üzüm”

Gülsün Karamustafa eserini 1986 yılında yapmıştır. Eser 47x27.5 cm olarak sanatçı kağıt üzerine karışık teknik kullanmıştır (URL-7).

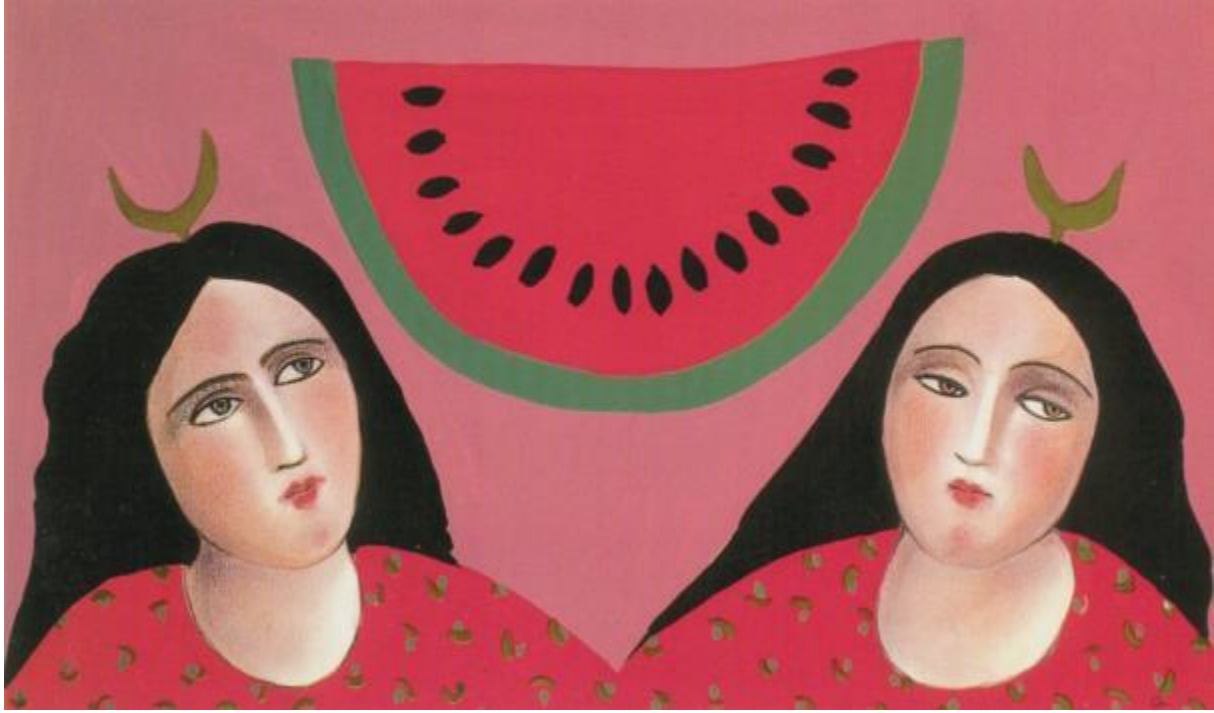
5.5. Resim-3'ün Analizi

Resme ilk baktığımızda ön planda birbirine doğru dönük kadın ve erkek figürü yer almaktadır. İki figürün ortasında iri taneli, mor renkli, yeşil yapraklı üçgen formunda bir üzüm yerleştirilmiştir. Genç kadının kıyafeti kırmızı üzerine altın rengi dikey çizgilerden oluşmuş saçları uzun dalgalı ve siyah ve açık kahve renklerinde tonlamalar yapılmıştır. Kadın figürün başında pembe ve mor renkli, yeşil yapraklı bir gül yer almaktadır. Erkek figürüne baktığımızda kıyafeti yeşil çizgili yatay yönde olup altın renkleriyle boyanmıştır. Siyah ve kısa saçlarına açık kahverengi çizgilerle ton atılmıştır. Başının üstünde ise güle doğru bakan mor, yeşil, kırmızı ve mavi renklerinin hakim olduğu bir bülbül konulmuştur. Bülbülün kuyruğu erkek figürün başına paralel yöndedir. İki figüründe; ten renkleri sarımtırak, ağızları açık, gözleri mavidir. Resmin arka planına sarı yaldız rengi hakimdir.

5.6. Resim-3'ün Yorumu

Canlı bir renk yelpazesinin hakim olduğu resimde birbirlerine dönük iki genç figürün birbirlerine seslenişlerini ve muhabbetleri anlatılmak istenmektedir. Figürlerin ortasındaki yer alan iri taneli üzüm

bu iki gencin arasındaki aşkın güzelliğini anlatırken, mor rengiyle duygusal sorunlar ve korkuların ortaya çıkmasında etkili bir renk olarak kullanılarak bir alegori yaratılmak istenmektedir. Figürlerin mavi renkli gözleri umudu temsil ederken, yüz ifadeleri şaşkın ve donuktur. Figürlerin siyah renkli saçları birbirlerine seslenişlerinde ki umutsuzluğu destekler. Figürlere altın varak çizgili, basma kumaş renklerinde giysiler giydirilmiştir. Figürlerin giysilerinde ki altın varak rengi ile yüksek bir kültüre gönderme yaparken, basma kumaşla çarpıtma yapılarak bir kutsalın çöküşü, yozlaşma ele alınmıştır. Resimde bülbül ile gül arasında var olduğuna inanılan aşka ve ilahi güzelliğe şahit olmaktayız. Bülbül ile Gül alegorik/temsilî birer eser olarak resimde yerini alır. Resmin arka planını kaplayan sarı altın yıldız rengi tanrısalıktan kaynaklanan fiziki bir gücün simgesi olarak, resimde ilahi gücü vurgulamıştır (Resim-3).



Resim-4 "Karpuz"

Gülsün Karamustafa eserini 1986 yılında yapmıştır. Eser 47x27.5cm boyutunda olup sanatçı kağıt üzerinde karışık teknik kullanmıştır (URL-8).

5.7. Resim-4'ün Analizi

Resimde iki kadın figürü hilal şeklinde taçları ortalarında yarım ay şeklinde karpuz figürü dikkati çekmektedir. Resmin sol tarafındaki kadının bakış yönü yukarı dönüktür. Resmin sağ kısmındaki kadının bakış yönü ise aşağı doğrudur. Resme simetrik yerleştirilen iki kadın figürünün saçları uzun ve siyahtır. Kıyafetlerinin rengi kırmızı, üzerlerine ise açık yeşil yuvarlaklar ve koyu yeşil hilal motifleri farklı yönlerde resmedilmiştir. İki kadın figüründe; yüzleri oval burnu ince ve uzun, dudakları küçük ve dolgunudur. Resmin sol tarafta ki kadının gözleri açık kahve, sağ taraftaki kadının gözleri ise açık mavidir. Resmin ortasında resmedilmiş karpuz kırmızı renkli, siyah çekirdekli, kabuğu ise düz yeşil renklidir. Arka planda ise açık kırmızı renk kullanılmıştır.

5.8. Resim-4'ün Yorumu

Resimde dikkati çeken kadın figürleri resim yüzeyini parçalayıp ikiye bölmüş ve bazı yapısal özellikleriyle tekrar edilmiştir. Kadınları birbirinden ayıran üçgen form aşağı bakan noktası ile hayatı ve yaşamın döngüsünü temsil etmektedir. Karpuzun hilal şeklinde resmedilmiş kabukları ile dini bir sembole gönderme yapılmıştır. Resmin ortasına konumlandırılan çok taneli çekirdekleriyle karpuz şifa kaynağı olup, aynı zamanda bereketi de sembolize eder. Kadın figürlerinden bakış yönü yukarı olan kadın, mavi renkli gözleriyle yaşamdaki ümidi temsil ederken diğer kadın figürünün bakışlarında ise keder ve üzüntü sembolize edilmiştir. Figürlerin ölçülü taşlaşmış yüzleri, içinde yaşadığımız kültürdeki köklerin derin izlerine de bir gönderme yapılmaktadır. Figürlerin saçlarındaki siyah, tek renk ve nüansız

kullanımı ile figürlerdeki umutsuzluk duygusunu yoğunlaştırmaktadır. Kadın figürlerin başlarının üzerinde yer alan som yeşil renkli hilal motifi dini bir sembol olarak yeniden başlangıcı ve doğumu sembolize etmektedir. Hilallerde kullanılmak istenen gerçek altın varak rengi değildir. Burada da bir kutsalın çöküşü olarak ele alınarak küçük estetik anlayış resimde hakim kılınmıştır. Kadın figürlerindeki giysilerinin basma motifleri ile başlarının üstünde dini sembol olan hilallerle tezatlık içermektedir. Resimde genel olarak kırmızı ve tonlarının kullanılması, tutku ve enerji olarak resme farklı bir yön kazandırmıştır. Bu da yaşamdaki, başkaldırışı alegorik olarak temsil etmektedir (Resim-4).



Resim-5 'Örtülü Medeniyet'

Gülsün Karamustafa eseri 1976 yılında 30x45 cm ebatlarında kağıt üzerine karışık teknik uygulanarak yapılmıştır (URL-9).

5.9. Resim-5'in Analizi

Resimde kadın merkezde ve iç mekanda yer almaktadır. İç mekanda yer alan nesnelere ve mobilyaların üzeri dantellerle süslenmiştir. Mekanda yer alan dantel işlemektedir. Bu kadın figürü; orta yaşlı, hafif kilolu, beyaz donuk tenlidir. Saçları ise uzun, dalgalı açık kahverenkli. Kollarında ince bilezikler vardır. Figür, yatay sarı çizgilerden oluşan lacivert bir bluz giymiştir. Figürün siyah eteğinin üstünde, kırmızı üçgen formda yerleştirilmiş bir örtü resmedilmiştir. Figürün çorapları gri renklidir. Figür, gri ve kahverenkli tonlardan oluşan bir koltukta oturmuştur. Koltuğun yanında iki katlı küçük bir sehpa; dantelle örtülmüş, üzerinde küçük gri renkli vazo resmedilmiştir. Kadın figürün önünde ki sehpanın

üstü; mavi ve kırmızı dikdörtgen desenli örtüyle örtülmüştür. Örtünün üzerinde şekerlik, kasetçalar ve sürahi beyaz dantel örtülerle örtülmüştür. Kadın figürün sağında ki mobilya; açık kahverenkli kenarları olan örtüyle kaplanmış üstünde ise dantelle örtülü bir televizyon resmedilmiştir. Televizyonun üstünde kolanya şişesi de dantelle süslenmiştir. Kadın figürün sağında ki mobilyada fincanlar dizilmiş, üzerinde beyaz dantelle örtülmüştür. Fincanların dizili olan mobilyanın üst kısmında ki kahverenkli radyo; nakış işlemeli örtülü olarak resmedilmiştir. Radyonun yanında yer alan siyah telefonun üstünde ise nakış işlemeli örtüyle resimde yer almaktadır. Figürün arkasında yer alan siyah dikiş makinasının üstü, beyaz nakış işlemeli örtüyle resmedilmiştir. Dikiş makinasının altında yeşil ve kırmızı desenli bir örtü bulunmaktadır. Resmin arka planında kalan mutfakta; beyaz tabaklar dizilmiş, kahve renkli raflar resmedilmiştir. Kahve renkli raflar, beyaz ve mavi renkli örtüyle resmedilmiştir. Rafların önünde yer alan siyah tüp, mor ve kırmızı renkli örtüyle kaplanmıştır. Örtünün kenarı beyaz işlemelidir. Mutfakta yer alan beyaz buzdolabının üstü de dantelle örtülü olarak resmedilmiştir. Mutfak raflarının arka planı koyu mavi, figürün arka planı ise açık mavidir. Mutfak raflarındaki beyaz örtüler mavi işlemelidir. Kapı kenarları koyu kahve kontürlüdür. İç mekanda bulunan halının desenleri koyu yeşil, mavi, turuncu tonlarındadır. İç mekandaki zeminde beyaz çizgili kahve tonları kullanılmıştır.

5.10. Resim-5'in Yorumu

Resme ilk baktığımızda resmin merkezinde oturan dantel işleme eylemi gerçekleştiren bir kadın imgesi ve etrafında Anadolu kültürüne ait nesnelere ait modern yaşama ait nesnelere bir arada görülmektedir. Kadın figürün etrafındaki radyo, kasetçalar, telefon, dikiş makinası, televizyon ve buzdolabı gibi teknolojik aletlerin üstünün örtülmesi ile aslında günümüz modern yaşantımız içerisinde geleneklerinden kopamayan insanı anlatmaktadır. Köyden kentte göçün getirdiği kültürel farklılık ile toplumda kimlik bulma, modernleşme sancuları bu resimde izleyiciye hissettirilmek istenmiştir. Mekanda genel olarak köyden kente getirilen geleneksel değerlerle, kentsel değerlerin iç içe geçmesiyle oluşan yeni kültürel bir yapı hakim olmuştur. Kültür karmaşası kiç olgusuna bir yorum getirmeden gerçek hayatta ironik bir şekilde sergilenmeye çalışılmıştır. Buradaki asıl amaç değişimi gözler önüne sermektir (Resim-5).



Resim -6 'Kaplan Kadın'

Gülsün Karamustafa eseri 1983 yılında 55x75cm ebatlarında kumaş ve kontrplaktan üç boyutlu olarak yapmıştır (URL-10).

5.11. Resim-6'nın Analizi

Tablonun merkezinde sırtını izleyiciye dönmüş üç boyutlu bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürün saçları simetrik olarak ikiye ayrılmış üçgenel formda rengi siyahtır. Figürün ten rengi sarımtıraktır, üzerinde ise kırmızı ince askılı giysi vardır. Figür yüzünü arka planda olan açık kahve üzerine koyu kahve çizgilerin hakim olduğu kaplan motifi kumaşa dönmüştür.

5.12. Resim-6'nın Yorumu

Tablonun merkezinde sırtını izleyiciye, yüzünü kaplan desenli kumaşa dönmüş kadın imgesi, altın yaldızlı çerçevenin içerisinde üç boyutlu yoz beğeni ürünü olarak ele alınmıştır. Kadın imgesinin görünmeyen ancak ima edilen yüzü ikonografik bir geleneği suret yasağını ele alarak bir ironi oluşturulmuştur. Bu resimdeki kadın olgusu aslında yüzünü toplumun gerçeklerine karşı kapamış ve sırtını dönmüştür. Toplum için önemli olan kadının gerçek kişiliği değil sadece yüzeysel bir obje gibi lanse edilmesi anlatılmaya çalışılmıştır. Onun için şatafatlı altın varaklı çerçevelerde yer alan bir süs eşyası gibi toplum tarafından görülmek istenmektedir. Adı yoktur. Yüzü yoktur. Kimliği yoktur. Sadece cinsel bir objedir. Kaplan derisi yerini yoz beğeni ürünü olan kaplan desenli kumaşın üzerinde gösterilmesi yaygın olan bu yoz kiç anlayışın bir göstergesidir (Resim-6).



Resim -7 'Kalkan'

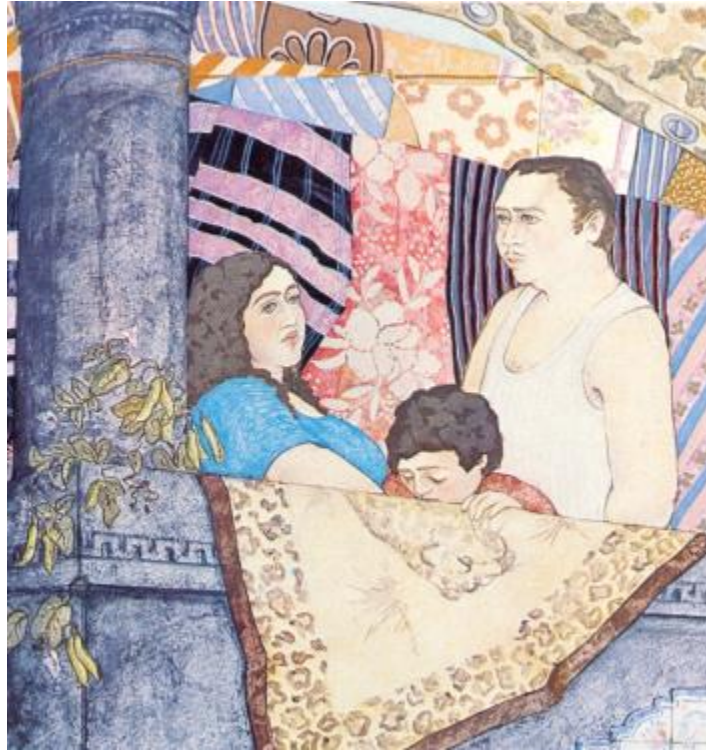
Gülsüm Karamustafa eseri 250x135x75cm ebatlarında 1986 yılında kumaş, plastik ve sentetik süngerden yaparak kolaj tekniği uygulamıştır (URL-11).

5.13. Resim-7'nin Analizi

Eserin merkezinde beyaz bir gelinlik vardır. Gelinliğin beline kırmızı kuşak bağlanmıştır. Kırmızı kuşağın yanında sarı, mor, kırmızı tonlarında bir gelin çiçeği yer almıştır. Gelinliğin üst kısmından aşağı doğru mor, beyaz ve yeşil süsler çizgisel düz bir formda asılmıştır. Gelinliğin üst sol kısmını, gri parlak üçgensel bir kumaş kapatmıştır. Arka siyah plastik zeminde mavi ve siyah tüller gelinliğin alt tarafında kırmızı kuşakla beraber düğümlemıştır.

5.14. Resim-7'nin Yorumu

Eserin merkezinde yer alan gelinlik; saflığı, temizliği çağrıştıran anlamıyla beyazdır. Beyaz, gelinliğe bir teslimiyet duygusu katmaktadır. Kırmızı kuşak hayatın rengi olan kırmızı rengiyle Anadolu geleneksel kültüründe gelinliğin üzerine bağlanarak gelin olma durumunu kutsallaştırırken bekareti de simgelemektedir. Sarı, mor ve kırmızı tonlarındaki gelin çiçeği sonsuza dek aşkın sürmesi anlamında kırmızı kuşağı bütünlemiştir. Çizgisel düz formda aşağı sarkıtılan yeşil süslerde yeşil rengi yenilenmeyi tazeliği, huzuru verimliliği doğurganlığı temsil ederken mor süsler gelinin içsel korkularının olabileceğini alegorik yaklaşımla ifade etmektedir. Arka siyah plastik zeminde mavi ve siyah tüllerin, gelinliğin alt tarafında kırmızı kuşakla düğüm atılması mutsuzluk ve hayal kırıklıklarında bir umut ışığı bulup belki yine hayata devam etmeyi umut eden kadının çaresizliği gösterilmektedir. Aslında bu geleneksel yapı içerisinde sıkışıp kalmış olan kadını anlatmaktadır. Bu kadının yüzü, kimliği bir değeri yoktur. Toplum tarafından bir poşet gibi kullanılıp atılan bir nesne konumundadır. Plastik siyah bir zemin üzerinde bu gelinliğin sergilenmesi, kutsal sayılan törensel gelenekler, alçaltılarak yozlaştırılmıştır. Dolayısıyla işlenen konu küçük olarak bu çalışma da gözler önüne serilmiştir (Resim-7).



Resim -8 'Balkon'

Gülsün Karamustafa eseri 1982 yılında 52x57cm ebatlarında karışık teknik uygulaması ile resmetmiştir (URL-12).

5.15. Resim-8'in Analizi

Resme ilk baktığımızda taş sütunlu dış mekanda, üç figür dikkat çeker. Kadın figür sütuna dayanmış, bakış yönü balkondan dışarıya doğrudur. Kadın figür; orta yaşlı, şişmandır. Saçları ise kahverengi, dalgalı ve uzundur. Kadın figürün ten rengi beyaz, yüzü oval gözleri mavidir. Kadın figürün üzerindeki kıyafet mavi tonlarda resmedilmiştir. Erkek figür ise ayakta, bakış yönü kadın figürden farklı bir yöndedir. Erkek figür; beyaz tenli, düz kısa saçlı, beyaz atlet giymiş olarak resmedilmiştir. Erkek çocuk

figürünün bakış yönü; balkonda asılı sarı renkli, üzerinde leopar resmi olan halıya dönüktür. Halının kenar çizgileri koyu kahvedir. Erkek çocuk figürünün saçları siyah ve kısadır. Üzerine ise kırmızı tonlarda kıyafet resmedilmiştir. Balkon dikey yönde koyu gri sütundan oluşmuştur. Sütunun üzerinden yeşil yapraklar aşağı yöne doğru sarmaktadır. Balkonun yatay yönünde, gri sütun duvarları üzerinde ise mavi beyaz tonlarda çiniler resmedilmiştir. Resmin arka planını oluşturan ipe gerilmiş örtüler farklı yönler, farklı desenler ve renkler kullanılarak resmedilmiştir. Örtülerde mavi, sarı, mor, kırmızı, lacivert, kahverengi ve pembe tonlarında renkler hakimdir. Desenlerde ise kalın ve ince çizgiler, çiçek motifleri dikkat çekmektedir.

5.16. Resim-8'in yorumu

Resme ilk baktığımızda taş sütunlu mekan ve ölçülü taşlaşmış yüzleriyle üç figür yer almaktadır. Taş sütunlu mekan İstanbul'dur. Resmedilen yaşanan şu andır. İstanbul'da ki kırsal kesim insanının şehir kültüründe varlığını sürdürmeye çalışması, dolayısıyla yeni bir kültürün oluşumu resimde sergilenmek istenmiştir. İstanbul'un gerçekleri bu küçük olgusuyla ele alınmıştır. Resimde gördüğümüz figürlerin kırsal kesim kültürünü Bizans ve Osmanlı yapısını barındıran İstanbul 'a ait bir mekana taşınmaları ile kültürel yapılarındaki değerinin varollardaki amacından uzaklaşması ele alınmıştır. Figürlerin bakışlarının farklı yönlerde ve buldukları mekandan dışarı uzaklara bakışları da bu kültürlerle bütünleşmemiş olan duygularını ifade etmektedir (Resim-8).



Resim -9 'İstanbul Palas'

Gülsün Karamustafa eseri 1982 yılında 39.5x56cm boyutlarında karışık teknik uygulayarak yapmıştır (URL-13).

5.17. Resim-9'un Analizi

Resme ilk baktığımızda iki gri sütundan oluşan bir balkon, sütunların ortasında bir kadın figürü, dikdörtgen formların içerisinde bir dış mekan resmedilmiştir. Kadın figür, kısa kıvrıkcık saçlıdır. Kadının ten rengi sarımtırak elmacık kemikleri pembe tonlarındadır. Yüzü; uzun ve ince, gözleri ise iri ve mavi renklidir. Burnu ince ve uzun, dudakları kırmızı renklidir. Figürün elbisesi, mavi çiçek motifli, kırmızı renkli ve kare yakalıdır. Figürün balkona dayadığı kolunda 3 tane ince bilezik vardır. Figürün orta parmağında bir yüzük vardır. Mavi ve turuncu çiçek desenlerinin hakim olduğu örtüyü ve yeşil, mor tonlarda olan süpürgeyi figür eliyle aşağı yönde sarkıtmıştır. Figürün yanında bulunan sütunlar da kabartma, gri renkli yüzler dikkat çeker. Kadın figürün arkasında, mavi dikdörtgen form içerisinde kenar çizgileri kahverengi, sarı dikdörtgen form resmedilmiştir. Sarı dikdörtgen form içerisinde kahverengi semboller ve yazılar dikkat çekmektedir.

5.18. Resim-9'un Yorumu

Resme ilk baktığımızda iki gri sütundan oluşan balkon da Bizans ve Osmanlı eserleriyle bir katman oluşturulmuştur. Farklı zaman dilimlerine ait kültürlerin, mimarinin ve figürün yapıyla zıtlık oluşturan üslubu ile yöresel etkileri barındıran kıyafeti, balkondan salınan eşarp ve süpürgenin resimde yerleşimi ironik bir kurgu olarak ele alınmıştır. Bu ironi İstanbul şehrinde, farklı kültürlerin üst üste yaşadığı gerçeğini gözler önüne sermektedir. Sosyo kültürel yozlaşmanın ele alındığı bu eserde gri Bizans sütunlarının yanında ve ortasında yer alan dikdörtgen geometrik formlarla kadın figürünün etrafındaki olaylar ile kendi dünyasını çerçeveleyen algısına sınırlılıklar getirilmiş böylece resimde sosyo kültürel yozlaşma gerçeği dile getirilmeye çalışılmıştır (Resim-9).



Resim- 10 “Vadedilmiş Resimler”

Gülsün Karamustafa eseri 2004 yılında 30x30cm olarak tuval üzerine akrilik tekniği uygulanarak yapılmıştır (URL-14).

5.19. Resim-10'un Analizi

Resme ilk baktığımızda resmin merkezinde kafası sola doğru eğik beyaz soluk renkli portre dikkat çekmektedir. Portrede burun yapısı ince uzun, ağız küçük kırmızı renkli olup bakışlar izleyiciye dönüktür. Portrede resmedilen kaşlar ince göz bebekleri iri ve siyahtır. Figürün dikdörtgen vücut

formunda, kırmızı tonlarda fırça darbeleri hakimdir. Figürün kolları ve elleri farklı yönlerde. Kolları koyu kırmızı ve kontürlüdür. Figürün işaret parmakları farklı yönlere dikkat çekmektedir. Figürün saçları siyah ve uzundur. Arka planda açık kahve tonları hakimdir.

5.20. Resim-10'un Yorumu

Resmin merkezinde yer alan figür, sanatçı tarafından ikonlaştırılmıştır. İkon formu kutsallığı çağrıştırmaktadır. Resimde ki ikon kendi kimliğini ortaya çıkarmadan sadece uygulamacı bir el olarak gökyüzünden gelen isteklere uymaktadır. Resimde ki ellerin ve kolların yönü sivri ucu aşağı ya bakan üçgen bir form yaratırken yaratıcı olan gücü ve ondan alınanın hayata kadın tarafından uygulanması anlatılmak istenmektedir. Resimde kullanılan kırmızı ve tonları dikdörtgen alanda figürün yaşam heyecanını ve tutkusunu sınırlandırırken kadere bakışa da bir gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda toplumdaki yeri ile olan sınırlılıkları da (kurallar çerçevesinde) gözler önüne serilmektedir (Resim-10).

6. SONUÇ

Sanatçı Gülsün Karamustafa eserlerinde kutsal ikonografik imge ve renkleri, simgelerin yerine onların taklitlerini ve benzerlerini kullanarak toplumdaki psikolojik sosyo-kültürel yozlaşma, çürüme ve düşüş kavramlarını alegorik bir anlatımla yansıtmaya çalışmıştır.

Eserlerinde yalın ve nüansız olarak figüratif çalışan sanatçının kullandığı imgelerle, figürlerin bakışları ve duruşlarıyla içinde yaşadığı dönemin özelliklerini ve şehrin kültürel yapısı içindeki çarpıklıkları güncel sanatta alegorik bir anlayışla başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Gülsüm Karamustafa eserlerinde kaftan, arap alfabesi, Hz Ali'nin Kılıcı, Hz.Fatma'nın El figürü, hilal, altın, çifte yılan sembolü, gül ve bülbül, gök, yılan gibi imgelerle kutsal değerlere göndermeler yapmıştır. Geleneksel kültür ile aynı zamanda basma kumaşı, dantel ve çeyizi, bileziği, gelinliği gibi halk kültürünün öğelerini kullanarak, toplumsal yozlaşmaları, kendi sanat dilini eserlerine taşımıştır. Kadın ve erkek figürleriyle, kadın ve erkeğin günümüzdeki toplumsal rollerini sorgulamıştır.

Sanatçı, Anadolu kültüründe yer alan, dini, kutsal ve geleneksel sembollerin yanı sıra medeniyetlerin izlerini sürmüş, şehir insanın yaşamda ki yerini mecazi anlatım tarzıyla izleyicisiyle buluşturmuştur.

KAYNAKÇA

AKKIN, C., EĞRİLMEZ, S. ve AFRASHİ, F. (2004), Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri, *Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi*, (33), 274- 282.

ALP, K. Ö. (2009), *Orta Asyada'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, (1.Baskı). Ankara: Eflatun Yayınevi.

BAYNES K. (2006), *Toplumda Sanat* (Y.Atılğan, Çev.) (1. Baskı; C. Akaş, F. Güllüoğlu, Eds.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BİĞALİ, Ş. (1999), *Resim Sanatı*, (1.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, E. (2013), Türk Süsleme Sanatında Nar: "Form, Kö-ken ve İkonografik Anlamı". *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı (33), syf. 61-92

EĞRİ, O. (2009), Yiğitlerin Piri Hz.Ali ve Karakter Eğitiminde ki Yeri, *Dini Araştırmalar*, Ocak – Nisan, 12(33), syf. 309-345

ESİN, E. (2004), *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GİBSON, C. (2016), *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*, (C.Alpan Çev.) (3. Baskı; B. Demirhan, Ed.). İstanbul: Yem Yayın.

GÖNÜL, M. (1968), "Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan Padişah Kaftanları", *Türk Etnografya Dergisi*, Ankara, Sayı: 10, syf. 56-66.

GÜLERYÜZ, M. (2014), *Resmigeçit*, (1. Baskı; C. Öztürk, Ed.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- HENRİCH, B. (2007), *Gülsün Karamustafa/ Güllerim ve Tahayyüllerim* (E. Kosava, Çev.) (1. Baskı; M. Haydaroglu, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İNAN, A. (1987), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İLBEYİ DEMİR, G. (2009), *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- İZGÖREN, A. Ş. (2000), *Dikkat Vücudunuz Konuşuyor*, (33. Baskı). Ankara: Academyplus Yayınevi.
- KARACAN, N. (2016), Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları, Ankara: *İdil Dergisi*, 5 (24), syf. 1083-1088.
- KANDİNSKY, V. (2009), *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (T. Turan, Çev.) (1. Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- KARAKELLE, A. (2008), Erzurum'da Çeyiz Geleneği Üzerine Bir Araştırma, *Yayınlanmış Yüksek Lisans (Master) Tezi*, Ankara: Gazi Üniversitesi, EBE
- KÜÇÜK, M. (2006), İkonografiden İnanca "İsa Mesih'in Dirilişi/Paskalya" Süreci, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, 231-234
- KÜÇÜKERDOĞAN, R., KAHYAOĞLU İ., (2014), Simgeler Evrensel Olabilir Mi? Evrensel Simgeler ve Anlamları, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi*, 57(1), 72-78
- LEPPERT, R. (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- MAZLUM, Ö. (2011), Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, syf. 125- 138.
- ÖGEL, B. (2010), *Türk Mitolojisi I.Cilt*, (5. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖGEL, B. (2003), *Türk Mitolojisi I.Cilt*, (4. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖLMEZ, F. N. (2010), Dokumalarda Yılan Motifi, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E -06*
- ÖNDER, M., (1998), *Antika ve Eski Eserler Kılavuzu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZBAĞI, T. (2003), Develi Çeyiz Geleneği Üzerine Bir Araştırma. Bütün Yönleriyle Develi. I. Bilgi Şöleni 26-28 Ekim 2002. *Develi Belediyesi Kültür Yayınları*, Sayı: 1, Syf. 143-146
- ÖZKAN, Ş. (2012), Anadolu Türk Folklorunda Bitki Adlarının Veriliş Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme, *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, SBE
- PASTOUREAU, M. (2005), *Mavi Bir Rengin Tarihi*, (1.Baskı; Ü. Doğanay, Ed). Ankara: İmge Kitabevi.
- PİRCİVAN, C. (2010), *Amblem Üzerine*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık
- SÖZEN, M., TANYELİ, U. (2001), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞENOCAK, E. (2007), Türk Halk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri, *Millî Folklor*, 19(76) Syf. 164-172
- ŞİŞMAN, A. (2006), *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yaz Yayınları.
- TANÇ, N. (2009), "Rifâi'den Oscar Wilde'a Gül ve Bülbül", Erzurum: *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 39, 970.
- TEPECİK, A. (2002), *Grafik Sanatlar Tarih-Tasarım-Teknoloji*, (1.Baskı). Ankara: Detay&Sistem Ofset.
- TINÇ, L. (2003), "150 Yıl Öncesinin İstanbul Düğünlerinde Nasıl Evlenirlerdi?", *Popüler Tarih*, S. 36., İstanbul, syf. 48-55.
- TURANİ, A. (2000), *Dünya Sanat Tarihi*, (8. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

UÇAR, T. F. (2004), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, (4. Baskı; H. Öztoprak, Ed.) İstanbul: İnkilap Kitabevi.

URL-1: <https://saltonline.org/tr/1158/duskun-ikona-gulsun-karamustafanin-sanatina-retorik-yaklasim-1981-1992?books> (05.01.2019)

URL-2: <https://www.fikriyat.com/kultur-sanat/2017/12/19/adolunun-geleneksel-giysileri>(05. 01.2019)

URL-3: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (05.01.2019)

URL-4: <https://www.matematiksel.org/geometrik-sekillerin-felsefesi/> (05.01.2019)

URL-5: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (05.01.2019)

URL-6: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (05.01.2019)

URL-7: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (06.01.2019)

URL-8: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (06.01.2019)

URL-9: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1404742993.pdf> (07.01.2019)

URL-10: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (06.01.2019)

URL-11: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (07.01.2019)

URL-12: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (07.01.2019)

URL-13: https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (07.01.2019)

URL-14: <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/gulsun-karamustafavedilmis-bir-sergisalt-beyoglu> (07.01.2019)