

Sanatta Kişisel Mitoloji ve Minörlük Olgusu

Arş. Gör. Aslı Işıksal Mercan

Öz

Sanatın tarihsel süreci dikkate alındığında son kırk yıllık gelişim oldukça hızlıdır. Yaklaşık yüz yıldır bu alanda hâkimiyetini koruyan majör yapılar ve büyük anlatılar, geçtiğimiz son çeyrekte yerini minör olgulara ve kişisel mitlere bırakmıştır. Bu değişimde, yüzyıllardır batı ekseninde yazılan sanat tarihinin, rolü büyüktür. Küreselleşmeyle şekillenen bu yapıyla beraber, dünyanın geri kalanının hikâyesine kucak açılmıştır. Bu makale, sanatta kişisel mit olgusunu değişen sanatsal tavırlar doğrultusunda incelemek üzerinedir.

Anahtar Kelimeler: *Minör Anlatılar, Anlatı, Kişisel Mitolojiler, Mit*

PERSONAL MYTHOLOGY AND MINOR PHENOMENON IN ART

Abstract

Considering the historical process of art, the development in the last forty years is quite rapid. Major structures and grand narratives, which kept their dominance in this field approximately for a hundred years, have given place to minor phenomenons and personal myths in the last quarter. Art history which has been written with a Western approach for centuries has a major role in this change. With this structure taking shape by globalization, the history of the rest of the world is embraced. This article examines the personal myth phenomenon in art through the changing artistic attitudes.

Keywords: *Minor Narratives, Narrative, Personal Mythology, Myth*

Giriş

Kişisel Mit ve minörlük olgusunu kavramak ve detaylı bir okuma yapabilmek için sanatı, tarihsel bir akışta değişen sanatsal tavırlar olarak ele almak kaçınılmazdır. Bu terim, post modern döneme ait metaforik bir kavram olması nedeniyle, modernizmin ardılı ve eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede, kişisel mitolojilerin bir tavır olarak şekillenmesinde önemli rol oynayan modernizmin genel yapısı çizildikten ve majör / majörite kavramı incelendikten sonra sanatta kişisel mit ve minörlük olgusuna değinilecektir. Bunun sebebi, majörite kavramının, modernizmin çatısı altında hegemonik bir kültürün tipik biçimlerine karşılık gelmesidir ve minör kavramının aynı hegemonik yapıyı eleştirip yıkmak ve yerine bireyselliği koymak üzerine kurulmasıdır.

Kişisel Mitolojiler terimini tarihe kazandıran küratör Harald Szeemann'ın girişimlerinden sonra şekillenen bu kavram, 1970'lerden sonra kimlik, etnisite, cinsiyet, dil ve kültür gibi politik meseleler çerçevesinde gelişmiştir. Buna bağlı olarak sanatçılar, azınlıklara ait kimlik sorunu etrafında ve politik bir tavır doğrultusunda bireysel olanı deşifre etmiştir. Bu metnin çıkış amacında şu sorular etken olmuştur: Kişisel Mitolojiler nasıl, hangi koşullarda oluşur? Minörlük olgusu majöritenin karşıtı olarak kişisel mit kavramını nasıl etkilemiştir? Bireyselliğin arkasında yer alan toplumsal politik meseleler ve kültürel sorunlar, mitler aracılığıyla yapıtlarda nasıl şekillenir? Politikleşmeden sıradan, öznel olan bir dünyanın mitleşme ihtimali var mıdır?

Majör Kavramı ve Modernizm

Majör, Fransızca kökenli büyük anlamında kullanılan terimdir. Felsefede büyük önerme anlamına gelen majör kelimesi, modernizmde evrensel, genel ve nesnel içerikli kavramları temsil etmek için kullanılmaktadır. Rönesans ile başladığı varsayılan Modern dönem, toplumsal dünyanın iktisadi ve yönetsel olarak rasyonelleşmesine işaret etmektedir. Bu bir anlamda endüstriyel devleti doğuran da bir süreçtir. Ayrıca Modernleşme teorisi, "endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişimi, modern ulus- devlet, kapitalist dünya siyaseti, kentleşme ve öbür altyapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek için de kullanılmaktadır" (Featherstone, 2013: 27).

Sanat açısından modern dönemi incelediğimizde ise, endüstrileşmenin bir sonucu olarak akılcı düşünce, bilim ve felsefe etrafında şekillenen bir dünya görüşü karşımıza çıkmaktadır. Aydınlanma çağı ile beraber aklın, bilginin, evrenselliğin ve nesnelliğin ön planda olduğu bu dünya görüşü, sanatta

içerikten ziyade biçimin öncelikli olmasında rol oynamıştır. Örneğin; Alman sanatçı Max Lieberman 1904'te yazdığı bir makalede; İmgelemin, "şeylerin gerçek görüntüsü için ideal biçimi hayal etmek" olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, "resim, düşüncelerin icat edilmesini değil, bir düşünce için görünür bir biçimin icat edilmesini içerir" (Lieberman, 2011: 51). Biçim, her sanatçının kendine özgü geliştirdiği teknik bir moment, bir çeşit el yazısı anlamına gelir. Lieberman yazısında, içeriğe karşı biçimin önceliği konusunda bir dönemin sanata olan yaklaşımının genel çerçevesini çizer.

Lieberman'dan kırk iki yıl sonra olsa da tıpkı onun gibi "Jean Dubuffet de, modernizmin değişmeyen tipik özelliklerini (biçim sorununu), "Eğitilmişler için Notlar" başlığı altında topladı. Ona göre, "sanatta (resimde) asıl görev, öncelikle yüzeyleri süslemektir, bu yüzden de sadece iki boyutlu etkiler peşinden gidilmelidir. Bu nedenle resimde derinliği zenginleştirmek değil, onu dışlayıp bozmak gerekmektedir" (Dubuffet, 2011: 643). Lieberman gibi, Dubuffet'de, içerikten önce, kâğıt ya da tuval üzerindeki ilk boya darbesinin yarattığı doğal süreç ile ilgilenmiştir. Bu ilk fırça darbesi, sanatsal süreci rastlantısal bir maceraya dönüştürmektedir ve ortaya çıkan biçimin kendisi, yapıtı şekillendiren esas temeldir. Dönemin sanat anlayışı için son derece geçerli olan bu tanımlar, günümüzde ise oldukça farklı bir yönde anlam değiştirmiştir. Örneğin, Lieberman'ın tanımı, bugünün sanatı için tam tersi yönde anlam kazanmıştır. Artık düşünceler için görünür bir biçimin icat edilmesi değil, görüntüler için yeni düşünceler icat edilmesi gerekmektedir. Bu tutum, geçmişin aksine günümüzde, içeriğin biçime yön verdiği anlamına gelmektedir ve değişen bu tavır zamanla kişisel mitlerin doğmasına zemin hazırlamıştır.

20.yy başlarında ise; sanatın; boyut, içerik ve biçim etrafında şekillenen evrensel yapısını, Clement Greenberg ve Micheal Fried gibi modernist eğilimde olan eleştirmenler netleştirdi. Bu dönemde sanatta; üç boyutluluk / derinlik ve yüzey kavramları birbirinden ayrılmış ve nesnelerin içinde barındırdığı türden uzamın temsili terk edilmiştir. Böylece resmin iki boyutluluğu ve yüzey sorunu, aynı zamanda sanatın kendi problemine dönüşmüştür. Yüzeyleri samimi bir şekilde ortaya koymasından dolayı ilk modernist resimlerin Manet'ye ait olduğunu vurgulayan Greenberg'e göre, "Bütün tanımlanabilir varlıklar (resimlerin kendileri de buna dâhil) üç boyutlu uzamda var olurlar ve bilinen bir mevcudiyetin en ufak iması bile o tür uzamın çağrışımlarına yol açar. Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır" (Greenberg, 2011: 819).

Greenberg, öncelikle resmin iki boyutlu yüzeyinin başka hiçbir sanat dalında olmadığını vurgulamaktadır. Dolayısı ile bir sanatçı, şeylerin içerisindeki uzamdan önce, düzlük sorununu çözmeliydi. Pek çok sanatçının bu yüzey / boyut sorununu çözmeye yönelik çabası, Modernizmin temel eğiliminin soyutlamaya yönelen bir tavır olduğunu da göstermektedir. 20. yüzyılda pek çok sanatsal hareketin asıl meselesi; bireysel olanın aksine, renk, biçim, form yüzey, derinlik ve boyut gibi kavramlar etrafında örülmüştür. Sanatın tutkulu bir biçimde kendine özgü sorunlarla ilgilenmesi ile tanınan eleştirmen Michael Fried bu durumu kısaca şöyle özetler; “Kabaca söylenirse, Manet’den Sentetik Kübizm ve Matisse’e uzanan resim tarihi aşamalı olarak resmin gerçekliği temsil etme hedefinden çekilmesi – ya da gerçekliğin resmin onu temsil etme gücünden çekilmesi – ve resmin kendine özgü sorunlarla daha fazla ilgilenmesinin tarihi olarak nitelendirilebilir” (Fried, 2011: 831).

Giderek soyut bir dil için yalınlık arayışı, temsilden kurtulma, şeklin kendisinin bile yargıyı zorladığı yöntemler geliştirdi. Bu da sonunda bizleri, Rotkho’nun dikdörtgen denemelerine ya da Carl Andre’nin kurşundan dökülmüş yalın karelerine kadar götürmektedir. Bu ide yani soyut dilin kendi içindeki formsuzluk arayışı, yirminci yüzyılın sonlarına doğru sanatta yeni dalgalanmaların da katkısıyla bir çıkmaza doğru yol aldı. Çünkü sanat, hem içerik hem de toplumsal konumu itibarıyla olabileceği en steril ve en yalın olana ulaştı. Bu doğrultuda, biçim üzerinden ilerleyen modern dönemin sanatsal arayışı, yerellikten ziyade genel olanı ve görecelikten öte nesnel olanı imlemesi açısından majör kavramıyla yakından ilişkilidir. 20. yüzyılda “Sanat - Sanat içindir” fikrinin getirdiği majoritenin bu yolunu, Ad Reinhardt şöyle özetler; Majör kavramı, Modernizmin çatısı altında hegemonik bir kültürün tipik biçimlerine karşılık geldiği görülür. “Bu, kültür yönelimi açısından Batılı, belirleyici ekonomik eğilimi açısından kapitalist, sınıf niteliği açısından burjuva, ırksal birleşimi açısından beyaz ve hâkimiyet cinsi açısından eril olarak tanımlanır” (Reinhardt, 2011: 1065).

Sonuç olarak, modernizmin majör kavramı çerçevesinde sanatçılar, otobiyografik bir süreç içinde, kendi bireyselliklerini ortaya koymuştur ancak bu dönemde, temelde kişisel mitolojiyi oluşturan anlatı yerine, ifade (express) ön plandadır. Böylece dışavurumculuk ekseninde gelişen bireysellik, biçimin arkasında kalan örtük bir yapıda gelişmiştir ve 20. yüzyılda ağırlıkta biçim, form, renk, boyut gibi sanatın temel kavramları etrafında dönen sanatsal tavırlar arasında yer bulamamıştır. Oysa bireysel mitoloji, majör kavramının tam zıttı anlamda, onun bir eleştirisi olarak minörlük olgusu etrafında filizlenen bir söylemdir.

Minörlük Olgusu

1960 / 70'lerden günümüze kadar olan dönem, kimi eleştirmenlerce geç modern ya da post modern olarak adlandırılmaktadır. Post ön eki modern sonrası, modernden bir kırılmayı ya da sapmayı, belirgin bir şekilde terk edilışı ifade etmek için kullanılmaktadır. Baudrillard, Lyotard ve Jamason'un yazılarından sezilen, bu dönemin bir tür düzen değişikliği olduğudur. Post modern dönem, "sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi, yüksek kültür ve kitle eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel derinliksizliği, sanat üreticisinin özgünlüğünün ve dehasının düşüşü, sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımları etrafında şekillenmiştir" (Featherstone, 2013: 30).

Gerçekliğin parçalanıp imajlara dönüştüğü ve tarihsel geçmiş duygusunun yitirildiği bu dönemde, evrenselliğinin yerini yerellik ve tikellik, nesnelliklerinin yerini görecelik ve majör kavramının yerini minörlük olgusu almıştır. Lyotard'ın, "postmodernizm, bütünselliğe savaş açmaktır" derken kastettiği, aslında Modernizmin temsil ettiği bir kültürün (batılı, eril ve burjuva etrafına şekillenen majör yapının) bu dönemde dönüşüm geçirmesidir. "Bu kırılıma; kadınların, ırksal açıdan üstünlükten yoksun olanların ve sömürülenlerin, işçi sınıfı üyelerinin, ezilen cinsel ya da politik azınlıkların özetle öteki olarak addedilenlerin tarihe yeniden girişi olarak değerlendirilmektedir" (Lyotard, 2011: 1067).

1975 yılında Deleuze ve Guattari, ilk defa minör kavramını, Kafka'nın edebiyatını tanımlamak için kullanırlar. Prag'da yaşayan ve Çek asıllı olan Kafka, Almanca gibi majör bir dil kullanarak, Çeklerin Avusturya – Macaristan İmparatorluğundan bağımsızlığını kazanmaya çalıştığı bir dönemde, sömürgeci koşulları eleştiren yapıtlar vermektedir. Bu, Deleuze ve Guattari'ye göre majör bir dil içinde minör edebiyat yapma biçimidir. Dolayısıyla ikilinin yorumuyla minör, "ekonomik, toplumsal cinsiyet, ırk ve etnik statü bağlamında (bire bir karşılığı olmasa da) azınlık olanı temsil etmektedir(...) Ve minör bir şekilde davranmak hakim siyasal sisteme muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer almak ve onu içten değiştirmek anlamına da gelmektedir" (Sutton, Martin-Jones, 2013: 72- 73).

Minörlük olgusunun değer kazanmasında, 68 kuşağının nosyonu, batı ekseninde yazılan sanat tarihinin ötekinin hikâyesine kucak açması ve 70'lerde gerçekleşen feminist hareketin rolü büyüktür. Bu dönemde sanatçının kendi bedenini sınırsızca kullanması, politik ve eleştirel bir içeriğe sahip olsa dahi, izleyiciyi hiç olmadığı kadar sanatçının mahrem alanına sokmuştur. Sonuç olarak büyük anlatıların yerine geçen minörlük

olgusu, sömürgeciliğin bıraktığı mirası sorunsallaştıran postkolonyalizm ve kimliklerin kavramsallaştırılma çabasına ait tüm bu gelişimler, sanatta kişisel mit kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır.

Kişisel Mitolojiler

“Mithos, söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir” (Erhat, 1996: 5). Mitler, toplumların bilinçdışının dışı yansıması olarak da tanımlanır. “İnsan öteki dünya inancını keşfettiği anda ilk miti yaratmıştır. Bu dünyanın geçici olması, insanın ölümden sonra yeniden başka bir dünyaya doğacağı inancı, tespit edilen ilk mittir” (Gezgin, 2011: 23). Bir topluluğa ya da kültüre ait mitlerin bütünü tanımlayan mitoloji terimi; insanı, evreni ve yaratılışı konu alan söylenceler olarak bilinmektedir. Mitoloji, Yunanca mithos (söylenen söz) ve logos kelimelerinden (konuşma) oluşur. Köklere ait efsanelerin, masalların sözel olarak kuşaklara aktarılması ve sanat aracılığı ile kalıcı sembollere dönüşmesi prehistorik döneme kadar uzanmaktadır. Mitolojinin sanatla olan ilişkisi, kutsal öykünün betimlenmesinin ötesinde, mitin sözel dayanağı nedeniyle narrative yani anlatıyı desteklemesi olarak görülebilir. Anlatının bu gücü de, sanatçıların 1970’lerden sonra, bireyselliklerini mercek altına alarak kişisel mitler oluşturmaya sebep olmuştur.

“Kişisel Mitolojiler” terimini tarihe kazandıran ilk isim, 1933 yılında Zürih’te doğan küratör Harald Szeeman’dır. 1963 yılında Etienne- Martin’in kişisel sergisinin küratörlüğünü yaptığı sırada ortaya çıkan bu terimi Harald Szeemann şöyle ifade eder:

“Kendisinin sergi yerinde yaptığı “Demeures” (Meskenler) adlı heykeller, yüzeyleri hala [Auguste] Rodin geleneğinde olsa da benim için devrim niteliğinde fikirlerdi. Bireysel mitoloji” kavramı çeşitli şekiller alabilen yoğun amaçlara ait bir sanat tarihini öne sürmek içindi; insanlar deşifre edilmesi zaman alan kendi işaret sistemlerini yaratırlar. Ben, sanat tarihini karakterize eden stiller arasındaki sonsuz savaştan kaçınmak istedim; Sürrealizm karşısında Dada, Pop karşısında Minimalizm, vs. Bu yüzden de bir stil değil ama davranış konusu olarak “bireysel mitolojiler” terimini ortaya attım” (Akt. Obrist, 1996: 115 -116).

Szeemann, 5. Documenta’nın küratörlüğünü yaptıktan sonra bağımsız olarak çalışmalarına devam ederken, 1974 yılında döneminin tamamen sanat anlayışının dışında bir sergi açmıştır. Kişisel Mitolojiler teriminin tam karşılığını bulduğu bu sergi, Szeemann’ın Zürih’te yaşadığı apartman dairesinde kurguladığı bir düzenlemeden oluşmaktadır. “Büyük Baba: bizim gibi bir öncü, Grandfather - a pioneer like us” (Görsel 1) başlıklı bu sergide Harald Szeeman, bir berber olan büyükbabasının mesleğine ait

aletleri, tıpkı nadire kabinelerini andıracak şekilde yan yana getirerek bir oda oluşturur. Sanat eserleri ile eşit seviyede gösterilen / sergilenen, bu sıradan nesnelere ile Szeemann, maceraperest büyükbabasının hatırasını canlı tutmayı hedefleyerek, sınırları zorlar ve "Kişisel Kozmoloji" olarak yeni bir sanatsal tavrı önerir.



Görsel 1: Harald Szeemann, Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü Sergisinden Görünüm, 1974

Szeemann'ın tarihe kazandırdığı bu terimden sonra pek çok sanatçı, bu kapsamda işler üretmiştir. Terim, Szeemann'ın sergisinden kısa bir süre sonra sadece kişisel kozmoloji olmanın ötesine geçmiş ve öznenin bizatihi içinde bulunduğu siyasal koşulların içindeki bireyselliğin mitolojisine doğru evrilmiştir. Bu bağlamda, Bireysel Mitoloji kavramı, post modern dönemin minörlük olgusu ekseninde sanatçının, bireyselliğini, öznelliğini sanat nesnesine dönüştürerek, mitler bütünü yaratması anlamına gelmektedir. Ancak bu dönemde bireysellik ya da otobiyografik süreç; içinde yaşanan toplumun, kültürün, siyasal ve sosyal yapının şiddetli bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Linda Nochlin, bu eleştirelliği destekler konumunda, sanat üretiminin toplumsal bağlamdan soyutlanabilecek bir olgu olmadığını vurgular. Ona göre; "malzemeyle somut olarak biçimlenen dil, ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de yalnızca kişisel sınırların fısıldadığı bir iç dökme aracı olmalıdır" (Akt. Antmen, 2013: 109). Bu anlamda bir metafor olarak kullanılan ve her zaman bir yaradılış öyküsüne gönderme yapan mit olgusu; günümüz sanatında bireyselliğin arka planındaki azınlık, kimlik ve aidiyet ve gibi sorunları imlemektedir. Böylece ortaya çıkan sanatsal söylemler, her ne kadar bireysel kozmoloji etrafında dönse de, etnik ve yerel güçlülüğü nedeniyle sanıldığı kadar da öznel değildir.



Görsel 2: Mladen Stilinovic, *Sanatçı İş Başında*, 1978, Fotoğraf

Örneğin, 1947 yılında Belgrad'da doğan sanatçı Mladen Stilinovic'in, "Sanatçı İş Başında" (Görsel 2) adlı fotoğrafları, sanatçının kişisel dünyası etrafında şekillenen sanat üretimine verilebilecek örneklerdendir. Bir dizi fotoğrafı, tembellik üzerine yazdığı bir manifesto ile beraber sergileyen Stilinovic, çalışmak ve yatmak eylemleri arasında kendi kozmolojisini ortaya koyarak ironik bir yaklaşım sergiler. "Tembelliğe Övgü" başlığını taşıyan bu manifestoda, kavramı şöyle temellendirilir.

"Tembellik hareket ve düşünce eksikliğidir, boş zamandır-mutlak hafıza kaybıdır. Kayıtsız kalmak, pinekleme, eylemsizlik, etkisizlik anlamına da gelir. Aynı zamanda tamamiyle budalalık, acı ve nafile konsantrasyondur. Tembelliğin tüm bu faziletleri aynı zamanda sanatında önemli etkenleridir. Tembellik hakkında bilgi yeterli değildir, onu icra etmek ve geliştirmek gerekir" (Boynik, 2003: 89).

Hem Doğu'dan (Sosyalizm) hem Batı'dan (Kapitalizm) etkilendiğini ifade eden sanatçı, manifestoda bu iki uç noktanın diyalogunu, çalışma biçimleri ve sanatçı olma durumu üzerinden irdeler. Ona göre; Doğudaki sanatçıların aksine Batıdaki sanatçılar tembel değildir, Onların tembel olmamaları, aynı zamanda sanatçı da olmadıkları anlamına gelir. Mladen Stilinovic, daha çok yapımcı olarak nitelediği Batılı sanatçıları, galeri, müze ve rekabet sisteminin yoğunluğundan dolayı sanat ile uğraşmaya vakitleri kalmadığını ifade eder. Oysa "Doğu sanatçılarının tembel ve sefil olmaları, sanatçıya göre sistemdeki temel etken eksiklere bağlıdır. Bu yüzden de tembelliğe zaman ayıracak zamanları vardır" (Boynik, 2003: 89).

Mladen Stilinovic burada, sadece kendi dünyası etrafında kişisel bir mitoloji oluşturmaz, bunun yanı sıra modernizmle beraber majör yapının getirdiği baskın hâkimiyete, batı ekseninde yazılan sanat tarihine ve öteki olanın hikâyesinin dışlanmasına dikkat çeker. Sanatçının dinlendiği zamanı gösteren fotoğrafları, ironik bir dille sanat tarihi içinde yersiz yurtsuz

kalmaya gönderme yapar ve bir anlamda sanatçının mahremiyetini açığa çıkarır. Böylece tembellik hakkıyla, düzenin mevcut toplumsal çelişkileri üzerinden bir okuma yapan Stilinovic, içine doğduğu dünyanın algısını ve eril bakış açısını da haritalandırır.

Bugün, gücünü 'persona'dan ve gündelik hayattan alan kavramsal olarak nitelendirebileceğimiz işler, 1960'lardaki gibi bir dil problemi olarak değil, bir öyküyü, mesajı işleme bağlamında okunmaktadır. Tıpkı Stilinovic'in yaklaşımında olduğu gibi, tüm dünyada son dönemlerde üretilen işlerde, kimlik, cinsiyet, etnik gibi politik söylemlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu da tarihin dışladığı, görmezden geldiği problemlerin ve öteki olarak addedilen kısaca azınlıkların, bireyin minör hikâyesi aracılığıyla sanat arenasına girişi anlamına gelmektedir.

Bireysel Mitolojilere bir başka örnek olarak, 2003 yılında gerçekleştirilen ve batı dışında kalan toplumların sanatına odaklanan "Bal ve Kan" (Blood and Honey) sergisi gösterilebilir. Orta Doğunun kayıp kimliğini gün yüzüne çıkarmayı amaçlayan bu sergi, Kosova, Sırbistan, Karadağ, Arnavutluk, Romanya ve Türkiye gibi ülkeleri bir araya getirmiştir. Dışlanmanın şiiirleştirilmesine odaklanılan bu sergide; 92-95 yılları arasında gerçekleşmiş olan Bosna Savaşının yarattığı tahribat, 3. Dünya ülkesi olma durumu, sergide yer alan çalışmalardan açıkça okunmaktaydı.



Görsel 3: Gülsün Karamustafa, Muhacir, 2013, Video

Örneğin bu sergiye Gülsün Karamustafa, "Muhacir" (Görsel 3) başlıklı eşzamanlı izlenen bir video ile katılmıştır. Her bir videoda yer alan kadın figürü, sanatçının babaannesini temsil etmektedir. Yaşadıkları topraklardan

ayrılmak zorunda bırakılmış bu karakterlerin zorunlu göç süreçleri, yaşadıkları zorlu mübadele, video genelinde kişisel hatıralarla örülerek verilmiştir. Gülsün Karamustafa, 2013 yılında İstanbul Salt Beyoğlu'nda açtığı retrospektif bir sergide "Muhacir" videosunu yeniden yer vermiş ve bu kapsamda verdiği söyleşide, videonun temelini oluşturan hikâyenin çıkış noktasını şöyle özetlemiştir; "Benim iki büyükannem Balkan göçmenidir: Biri Boşnak, diğeri ise Kırım'dan Bulgaristan'a göç edip Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelen bir muhacir. O sırada Yugoslavya'nın bölünmesinin ve Bosna'da yaşanan savaşın etkileri hâlâ hissediliyordu. Dolayısıyla dönüp böyle bir muhacir hikâyesi yapmak çok fazla içimden geldi. Bunu da büyükannelerime adadım".¹ Böylece Gülsün Karamustafa'nın videosuna sızan kişisel hatıralar, toplumsal bellekle beraber çok katmanlı bir yapıya dönüştürülmüştür.

Ulus, kimlik sorunsalı doğrultusunda eleştirel olarak bireyselliği ortaya çıkaran bir başka iş, Kosovalı sanatçı Erzen Shkololli'ye ait 'Hey You / Hey Siz' (Görsel 4) başlıklı videodur. 2002 yılında sergilenen videoda, Kosova'ya ait etnik kıyafetler giyen ve popüler halk şarkıcısı olan Skurte Fejza, yaşadığı bölgeye ait folklorik özellikler taşıyan bir şarkı söyler. Erzen Shkololli, Sırbistan'dan ayrılarak bağımsızlığını kazanmaya çalışan Kosova'nın mücadelesini bu çalışmada, oldukça öznel ve etnik bir yolla yani tamamen yaşadığı coğrafyaya ait göstergelerle ve kendine ait söylemlere



Görsel 4: Erzen Shkololli, *Hey Siz*, 2002, Video

oluşturur. Videoda, şarkıyı söyleyen Fejza; giydiği etnik kıyafetle, kullandığı yerel dil ile ve sanatçının kaleminden çıkan sözleri dile getirmekle, aslında onun bir oto-portresini oluşturur.

¹ İz, K. (Eylül, 2003). *Salt'ta Bahar*, "Vadedilmiş Bir Sergi"yle devam ediyor. *Sanatatak*. Web: <http://www.sanataatak.com/view/SALTta-bahar-Vadedilmis-Bir-Sergiyle-devam-ediyor/453> adresinden 11 Kasım 2015'te alınmıştır.

"Hey Avrupa, size bir mektubum var | Eski Arnavutluk'tan bir Arnavut olarak sorarım | Oğullarım nasıllar? | Göçtüklerini iyi bilirsiniz... | Hatırlar mısınız topraklarımı? | Tüm Arnavutların bir vatanda olduğu günleri hatırlıyor musunuz... | Sınırları nasıl da biçtiniz! | Kardeşlerim dışarıda kaldılar... | Kartalı iki parçaya ayırdınız ... |"²

"Beden sanatı, performans, fotoğraf, film, video ya da metin olsun bütün türlerde, (toplumsal cinsiyete, ırka, sınıfa, cinsiyete vs. dayanan) öznelliklerin ve kimliklerin, her türlü kültürel pratiğin asli unsurları olduğu vurgulanır" (Antmen, 2010: 314). Bu haliyle azınlık olma durumunun sanatta öznel bir dünya etrafında deşifre edilmesi ve sonucunda politik bir tavrın ortaya çıkması, post modern dönemin minörlük olgusu ile bire bir örtüşmektedir. Bir başka deyişle bu durum, majör bir yapı (Dünyanın eril / ataerkil, evrensel, baskın ve alışlagelmiş düzeni) içinde metafor olarak minör edebiyat yapmak anlamına gelir. Deleuze ve Guattari'ye göre de, minör edebiyatın esas özelliğinin siyasal olmasıdır ve onlara göre, minörlük olgusunda her şey siyasal olarak çevrenir. "Büyük edebiyatlarda ise bireysel sorun daha az bireysel olmayan başka sorunlarla birleşme eğilimindedir, toplumsal ortam; çevre ve arka plan olarak kullanılır. Minör edebiyat ise tümüyle farklıdır: Onun daracık mekânı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar" (Deleuze, Guattari, 2015: 46).

Örneğin, 1945 yılında doğan sanatçı Cengiz Çekil, minör edebiyatta önemli bir yere sahip olan bu dar mekânı, görsel sanatlarda ona karşılık gelecek şekilde bir deftere dönüştürür. Sanatçı, 1976 yılında edindiği bir deftere, uyumadan her gece önce "Bugün de Yaşıyorum" yazısını, o günün tarihi ile birlikte mühürler. Bir günce olarak kişisel dünyayı /kozmojijiyi temsil eden bu yapıt, 2011 yılında Moma'da gerçekleştirilen "Hala Yaşıyorum: Güncel Çizimde Siyaset ve Günlük Yaşam" başlıklı sergide yer almıştır. İnsanın öznel serüvenini kronolojik bir sıralamayla tarihselleştiren günceler; iç dünyanın haritaları olarak nitelendirilebilirler. Susan Sontag; Hangi türde olursa olsun, "günlük yapısı gereği hamdır ve bize ruhun çalışma odasını tüm çıplaklığı ve sefaleti ile gösterir. Bir iç hesaplaşma, kendini sorgulama dizgisidir" der (Sontag, 2008: 77). Ona göre sanatçı acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş örnek bir çilekeş, melankolik bir mizaçtır.

Cengiz Çekil, "Bugün de Yaşıyorum" başlıklı işinde, dış dünya karşısında zorunlu olarak eğilip bükülen iç dünyasını mitleştirir. Sanatçı, 12 Eylül 1980 dönemine zemin hazırlayan sağ – sol karşıtlıklarının, siyasi çatışmaların ve iç politikanın yarattığı gerilimin bir sonucu olarak aslında bugün yaşadığından

² Vesic, J. (2009). *Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları, Sayı 1*. Web: <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=22> adresinden 11 Kasım 2015'te alınmıştır.



Görsel 5: Cengiz Çekil, Günce, 1976

ziyade rastlantısal olarak ölmediğini ifade etmektedir. Çekil güncesinde, yaşamın tesadüfiliğe kaldığı bir iç çatışmanın ortasında filizlenen yalın bir dünyayı özetler.

Sonuç olarak, birbirinden farklı coğrafyada yaşayan ve farklı konularda kendi bireyselliklerini mitleştiren Mladen Stilinovic, Gülsün Karamustafa, Erzen Shkololli ve Cengiz Çekil gibi sanatçıların çalışmaları, ortak bir noktada buluşmaktadır. Mitleşen olgu, her ne kadar kişisel hatıralar üzerinden yazılsa da, sonuç politiktir.

Yaklaşık kırk yıl önce, ulusların kültür tarihi yaratma gibi büyük girişimlerinin içerisinde, Harald Szeeman'ın başlattığı bu küçük dalgalanma, ilham vericidir. Büyükbaba: bizim gibi bir öncü başlıklı sergi; tarihin hep dışarıda bırakmaya çalıştığı öznel serüvene odaklandığından, günümüz sanatını kavramak açısından yol gösterici niteliğindedir. Szeemann'ın girişiminden ve aynı izi takip eden sanatçıların yapıtlarından sonra, modernizmin majör yapısı yerini, minörlük kavramı çerçevesinde oluşturulan bireysel mitolojilere bırakmıştır.

Bitirirken...

Sanatta "Kişisel Mit" kavramı, Modernizmin büyük anlatılarının aksine post modern süreçte kendine yer edinmiştir. İçerikten ziyade biçimin ön planda olduğu sanat anlayışlarında yani Modern Dönemde, sanatçılar kendilerini dışavurumcu şekillerde ifade etmiştir ancak bu dönemde, ifade (express) biçimin arkasına gizlenen örtük bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel Mitolojiler kavramı ise 1970'lerden sonra sanatta anlatının / içeriğin hâkim olduğu bir anlayış doğrultusunda, bireyselliğin deşifre edilmesi olarak okunmaktadır. Bu haliyle terim, post modern dönemde görünürlük kazanan minörlük olgusu ile yakından ilişki kurmuştur. Sanatta "Kişisel

Mit” kavramı, Nochlin’in de belirttiği üzere, “kişisel bir iç dökme aracı” olmanın ötesinde, bireyselliğin arkasında yer alan azınlık olma durumu, kimlik, cinsiyet, ırk, etnisite gibi politik söylemleri açığa çıkartmaktadır. Bu nedenle Bireysel Kozmoloji, Guattari ve Deleuze’nin her zaman siyasal bir olgu olarak gördüğü minörlük olgusu ile benzerlikler gösterir.

Minörlük olgusu kapsamında; 70’lerden sonra sanat anlayışları her ne kadar kişisel anlatılar üzerinden ilerlese de, yine de arkasında yer alan sorunun derinliği nedeniyle, bireysellikten çıkmaktadır. Örneğin bu dönemin sanatı, Batman’da yer alan bir derenin hikâyesini işlemeye izin verir ama arkasında yer alan sorun, oldukça önemli bir yerelliğe ve bağlı bulunduğu coğrafyaya özgü etnik sorunlara işaret etmektedir.

Tüm bu çerçeveye paralel olarak, Bireysel Mitolojiler terimini tarihe kazandıran Harald Szeeman’ın Zürih’te gerçekleştirdiği “Büyük Baba: Bizim gibi Bir Öncü” sergisi politikleşmeden de öznel bir dünyanın bir anlatıya ve mite dönüşebileceği cesaretini vermektedir. Bu sergi, birey taçlandırıcı bir yapının aksine, sıradan ve önemsiz olanın cazibesini ortaya koymasından bir ilk olarak değerlendirilebilir. O halde Szeemann’ın önünü açtığı bu fikir ile günümüz sanatında “hikâyesizliği” bir anlatı olarak işlemek mümkün müdür? Ya da bir anti kahraman olarak kişisel kozmoloji oluşturmak sanatın neresinde durur? Anlatımızın trajik olmayışı ya da büyük anlatıların içinde yer almayışı, sanat arenasının kabullenebileceği bir probleme dönüşebilir mi? Yoksa sanatsal amaçlar gücünü, her zaman haksızlıktan mı almalıdır?

Kaynakça

Antmen, A. (2010). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Boynik, S. (2003). *Mladen Stilinovic Sözlüğü*. M. Grzanic (Editör). *Art-İst. 7.Sayı*. İstanbul. Mas Yayıncılık, s. 88-96. 89

Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat için* (çev. I. Ergüden) İstanbul: Dedalus

Dubuffet, J. (2011). *Eğitilmeleri İçin Notlar*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s.643-646. 643

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (çev. M. Küçük) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fried, M. (2011). *Üç Amerikalı Ressam*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s. 830-839. 831

Gezgin, İ. (2011). *Prehistorik Dönemden Hıristiyanlığa kadar Sanat Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Greenberg, C. (2011). *Modernist Resim*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s.817-822. 819

Liebermann, M. (2011). *Resimde İmgelem*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s. 50-53. 51

Liotard, F. (2011). *Postmodernin Düşünceleri*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s.1063-1068. 1067

Obrist, Hans U. (1996). *A Brief History of Curating*, Zurich: Jrp | Ringier. Sontag, S. (2008). *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş* (çev. Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen) İstanbul: Metis Yayınları.

Sutton, D., Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (çev. M. Özbant, Y. Başkava) İstanbul: Kolektif Kitap.

Reinhardt, A. (2011). *Sanat Olarak Sanat*. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (çev. Gürses). İstanbul. Küre Yayınları, s.1063-1068. 1065

İnternet Kaynakları

İnternet: İz, K. (Eylül, 2003). *Salt'ta Bahar*, "Vadedilmiş Bir Sergi"yle devam ediyor. *Sanatatak*. web: <http://www.sanatatak.com/view/SALTta-bahar-Vadedilmis-Bir-Sergiyle-dev-m-ediyor/453> adresinden 11 Kasım 2015'te alınmıştır.

İnternet: Vesic, J. (2009). *Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları*, Sayı 1. web: <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=22> adresinden 11 Kasım 2015'te alınmıştır.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <http://www.grupaok.com/jsz-writing/> adresinden 09.11.2015 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: <http://mladenstilinovic.com/works/10-2/> adresinden 09.11.2015 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=2068> adresinden 09.11.2015 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=22> adresinden 09.11.2015 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5: <http://www.radikal.com.tr/kultur/turkiyede-cagdas-sanatin-onculerinden-cengiz-cekil-veda-etti-1469678/> adresinden 11.11.2015 tarihinde alınmıştır.

