

## "Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"

("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)

Branislav Dimitrijević

Geçmişte, 50'li ve 60'lı yıllarda Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti (YSFC) sol cemahtaki pek çok kişi tarafından işçilere ait özyönetim sisteminin geliştirebildiği ve kapitalist sistemi karakterize eden özel mülkiyete ve Sovyet-tipi sosyalizmi karakterize eden devlet mülkiyetine karşı "toplumsal mülkiyet" kavramı aracılığıyla yeni mülkiyet ilişkilerine işlerlik kazandırabildiği için bir model ülke olarak görülmekteydi. Ne var ki, daha da solda yer alanlar için YSFC revizyonist bir ülkedydi ve 70'li yılların başında bir tür "il socialismo borghese"nin gelişmesine yol açmıştı (İtalyan bir komünist, yeni inşa edilen özel konutları ve yeni elitlere, yani "kızıl burjuvazi"ye, ve özellikle de 60'ların ekonomik reformlarından sonra ortaya çıkan yeni teknokrat sınıfa ait haftasonu *daşa*'larını gördükten sonra "burjuva sosyalizmi" tanımını kullanmıştı). Bu reformlar sınırlı düzeyde özel mülkiyete (küçük ölçekli imalat ve ticarete) izin vermiş fakat üretim üzerinde bürokratik devlet denetimini muhafaza etmişti; dolayısıyla YSFC üç tür mülkiyet biçiminin de var olduğu bir ülkeye dönüşmüştü.

YSFC aynı zamanda "reel sosyalist" ülkeler arasında (yurtdışına seyahat, yaratıcılık ve hatta bir seviyeye kadar siyasi anlamda muhalif ifadelerde bulunma serbestliği bulunan) en liberal ülke olarak görülmekteydi ve bu yüzden Avrupalı sosyal demokratlar kadar pek çok liberalin de hayranlığını kazanmıştı: "sosyalizmin insani yüzü" şeklinde tanımlanan bir modelden bahsedilebilmesini sağlamıştı. YSFC'nin çöküş hikâyesi pek çok kişi tarafından 80'li yılların sonunda "komünizm" in yaşadığı genel çöküşün en radikal göstergesi olarak algılanmıştı. Ne var ki, YSFC'de çöken katı bir komünist diktatörlük (Romanya'daki Ceausescu ya da Arnavutluk'taki Enver Hoca örneklerinde olduğu gibi) değil, reformist sosyal demokrasiye oldukça yakın (sadece çok-parti sisteminin noksan olduğu) bir modeldi. Bu nedenle Yugoslavya'nın sonunu sosyal demokrasinin, 80'li yılların reaksiyonerliği süresince yaşadığı çözülmeye birlikte düşünmek zorundayız: Yugoslavya'nın sonu sert bir komünist otokrasinin sona erişinden ziyade sosyal demokrasinin genel krizinin bir parçası olarak görülmeli. Bunun yanı sıra, Yugoslavya'daki savaş etnik çatışmayı bir yana koyarsak, özelleştirmeye ve (Marx'ın özetlediği biçimiyle "kaynaklara el konulması, fetih, yağma ya da köleleştirme" aracılığıyla elde edilen) "sermayenin ilksel birikimi"ne dair semptomatik bir model ortaya koymuştu, böylelikle bu savaş Doğu Avrupa'da coşkulu biçimde alkışlanan kapitalist dönüşümün Gerçek'ine karşılık gelmekteydi. Dolayısıyla aslında YSFC'nin sonu öncelikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında geliştirilmiş olan (Batı ülkelerinde iktidara gelen belli başlı pek çok sosyalist partinin olduğu gibi "demokratik seçimlere" katılmaya karar veren reformist komünist partilerin programlarında da mevcut olan) sosyal demokrasi idealinin sonuna işaret etmekteydi. Bu son aynı zamanda neo-liberalizmin güncel ideolojik ağırlığının da başlangıcına denk düşmekteydi.

YSFC bu nedenle toplumsal adalet ve iktisadi refaha dair vaatler içeren bir rol modeli olarak algılanmaktan çıkıp güncel iktisadi ve siyasi akımların eşliğinde bir anlam ifade etmeyen, başarısız ve unutulmaya mahkum bir deney olarak değerlendirilmeye başlanmıştı. YSFC'e dair güncel düşüncüler nostaljik bir sol melankoliden (aslında sadece sola da ait değil bu nostalji!) son vites bir anti-komünist aşığılamaya kadar uzanan bir yelpazeye sahip. Anti-komünizm ile karakterize olan yaklaşım neredeyse bütün eski-Yugoslav "ulus-devlet"lerdeki siyasi ve akademik söylemlere hakim olmuş durumda; diğer yandan nostaljik yaklaşımlar da Yugoslav mirasının bir tür kültürelleştirilmesine meyiletmekte. YSFC'nin temel aktörü konumundaki Jozip Broz Tito da bu ortamda ya felaketlere yol açmış bir otokrat olarak lanetlenmekte, ya da renkli imajına gösterilen nostaljik ilgi nedeniyle bir "kamp" figürü olarak kutsanmakta (tabii ki bu ilgi "kültürel kapitalizm" in ruhu ve ona ait tüketime dayanan bitimsiz "özyaratım" süreci izlenerek kolayca "ticari obje"ye dönüştürülebilmekte).

Dolayısıyla Yugoslav tipi sosyalizmi tartışırken eleştirel bir zihin berraklığına sahip olmak ve onun özünde sahip olduğu devrimci anlayışa (yani "Ulusal Kurtuluş Savaşı" [1941-1945] sırasındaki anti-faşist partizan mücadelenin kurucu unsuru olarak sosyalist devrime) sadık kalmak oldukça zor bir iş. "Restore edici nostalji" ve neredeyse üzerinde uzlaşımaya varılmış katmerli aşığılamalar arasında, bu önemli siyasal, iktisadi ve kültürel modeli ele almak konusunda yeni araçlar geliştirmek bir zorunluluk olarak ortaya çıkıyor. Akıntıya karşı yüzmeye karşılık geldiği ve yapısal,

**"Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"  
("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)**

Branislav Dimitrijević

kurumsal ve özellikle akademik destekten yoksun olan ve YSFC'nin ertesinde oluşan yeni ülkelerin hiç birinde bu dönemi yeniden düşünmeye yönelik bir siyasi irade bulunmadığı için zor bir iş – belki YSFC'yi kültürelleştirilen nostaljik akımların en güçlüsünün yaşandığı ve yeni eleştirel ilgiler doğurduğu Slovenya'da bir nebze daha kolay olabilir. Savaş sonrasındaki "barışma" döneminde bu ülkelerin arasında kurulacak işbirliği çoğunun ekonomik çıkarına ama Yugoslav modelini yeniden düşünmeye dair en ufak bir heves mevcut değil; bu deneyim oybirliğiyle başarısızlığa mahkum edilmiş ve mezara gömülmüş durumda.



"Yugoslavya (-sonrası)  
Sanatındaki Siyasal Pratikler"  
sergi açılışı

YSFC araştırmaları konusunda üniversite sistemi içinde herhangi bir ilgi mevcut olmayınca (güncel sanat ve eleştirel kuram alanından gelen) bir grup bağımsız örgüt "Yugoslavya (-sonrası) sanatındaki siyasal pratikler"i yeniden düşünmek üzere geniş ölçekli bir projeye giriştiler ve arayışı proje başlığına da açıkça yansıttilar.<sup>1</sup> Bu örgütler kültürel ve sanatsal alanın sosyalizm-sonrasındaki yeniden örgütlenmesi sürecinde kurulmuşlardı ve halihazırda da eski-Yugoslavya coğrafyasındaki kurumsal pratiklere egemen olan öğretim, üretim ve sunum biçimlerine karşı en güçlü kültürel muhalefeti ifa eder durumdalar. Proje, Prelom kolektifi (Belgrad), WHW kolektifi (Zagreb), kuda.org (Novi Sad) ve SCCA/Proba (Saraybosna) tarafından tasarlandı ve gerçekleştirildi. Projenin ilk kez geniş ölçekli biçimde kamusal görünürlük kazanması Prelom kolektifinden Jelena Vesić'in küratörlüğünde "Retrospektif 01" başlıklı sergide

gerçekleşti. Sergi Belgrad'taki Yugoslav Tarihi Müzesi'ndeki sergi salonunda 2009 yılının sonunda izleyiciye sunuldu. YSFC'deki kültürel ve sanatsal üretime dair araştırmaları sürekli biçimde cesaretlendirmiş olan Belgrad Güncel Sanat Müzesi'nin verdiği ciddi destek "devlet kurumları"nın bu alandaki ender tezahürlerinden biri olarak kayda geçti. Sergi biçiminde bir sunum şeklinde gerçekleştirilmiş de olsa, proje resmi akademik sistemin bu miras üzerine hiç bir ciddi ilgi göstermediği bir ortamda mevcut öğretimsel boşluğu doldurmayı başarabildi.

Öncelikli olarak proje, Yugoslav sanatına dair geliştirilmiş olan mevcut anlatılara karşı bir alternatif getirmekte ama bunu yaparken "Yugoslav kültürel alanı"nın tasavvur etmeye devam etmekte. Sözkonusu anlatılar şu şekilde özetlenebilecek basitleştirilmiş, çizgisel bir mantığı izlemekte: Yugoslavya'nın Sovyet etkisinde olduğu kısa süre dahilinde yaşanan "sosyalist gerçekçilik" in ardından, 50'li yılların başlarından itibaren "resmi sanat" siyasalsızlaştırılmış bir sanatsal özerkliği savunan "sosyalist modernizm" nosyonu aracılığıyla tanımlanmıştı ve genel toplumsal modernleşmenin bir boyutu olarak işlev görmüş, aynı zamanda marjlarda bulunan ve daha liberal toplumsal ilişkiler için savaşım verenlere de "muhafif sanat" yapma olanağı tanımlanmıştı. "YSSP" projesinde işte bu çizgisellik ve bazı hakim sanat-tarihsel kavramlar sorunsallaştırılıyor. Dogmatik sosyalist gerçekçilik nosyonuna karşı kurtuluş savaşı sırasındaki "partizan sanatı"nın yeni ve henüz ilgi görmemiş boyutları dikkate alınıyor ve araştırılıyor. Artık genel kabul olarak işleyen ve resmi



"Didaktik Sergi"

kültürün apolitik ve fırsatçı bir türüne karşılık gelen sosyalist modernizm kavramına karşı, sergi bu modernist eğilimler içinde yer bulmuş eğitsel ve özgürleştirici unsurları öne çıkarmakta. Ve son olarak "muhafif kültür" nosyonu (ve ona eşlik eden otokratik siyasi sistem altında sivil acılar çekiyor olma şeklinde formüle edilen "kahramanlık" senaryosu) yerine sergi 70'li yıllardaki radikal sol fikirlere yakın duran eleştirel sanat pratikleri üzerine yoğunlaşmakta. Bunun yanında, proje yeni bir çizgisel tarih şablonu öneriyor değil, bunun yerine sistemin marjında vuku bulmuş ama yine de tam anlamıyla sistem içinde kalan ve dolayısıyla nostaljik düşlemcilik ile kaba aşağılamanın ötesinde eleştirel bir bakış talep eden, önemli ama yarı unutulmuş *olayları* biraraya getirmeyi ve sunmayı tercih etmekte.

PPYUart sergisinin genel modeli, sunulan tarihi olaylardan birini taktiksel biçimde örnek almakla işe başlıyor gibi. WHW kolektifinin projeye olan katılımı Zagreb kentinde 1957 yılında organize edilmiş (ve daha sonra başka Yugoslav kentlerinde de gösterilmiş) "Didaktik Sergi"nin bir

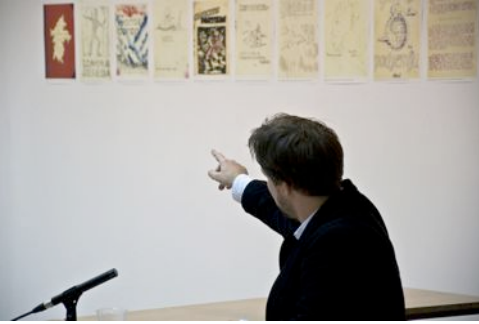
<sup>1</sup> Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti (PPYUart).

## "Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"

("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)

Branislav Dimitrijević

rekonstrüksiyonu üzerine kurulmuş ve (daha önceki yıllarda yeni-inşacı EXAT 51 isimli topluluk ile bağlantı kurmuş olan) bir gurup Zagreblı sanatçının (o dönemde akademide egemen olmaya başlayan biçim anlayışına karşılık gelen kübizm-sonrası gelenek yerine inşacı gelenek üzerine temellenen) radikal soyutlama fikrine yaygınlık kazandırma çabasına ışık tutmaktaydı. Açık biçimde siyasallaştırılmış içerimlere sahip bu tür bir sanatsal özerklik anlayışı hem Jdanovcu katı dogmatizmin hem de devrim sonrasında "hayatta kalma"yı başaran ve üzeri örtülü bir biçimde kurumsal sanat "beğeni"sini etkilemiş olan burjuva karakterli kültürel beklentilerin çıkardığı engellemelerin hedefi haline gelmişti. 1957 yılındaki "Didaktik Sergi"yi model alan proje –sergi, orijinal sanat yapılarına ulaşamaması ya da kurumsal ihmaller nedeniyle neredeyse tamamen reproduksiyonlardan oluşmaktaydı; mesela var olan tek orijinal Mondrian resmi Belgrad'daki Ulusal Müze'nin en derin mahzenlerinde muhafaza edilmekteydi – sergiyi fetişist bir izlenim olarak değil, sanat yapıtlarının kamusal çatışkılar alanı içinde bir tür kültürel çözümleme malzemesine dönüştüğü eğitsel bir vaka incelemesi olarak biçimlendiriyor. PPUart tam da bu şekilde izleyiciye sunuluyor: fetişleştirilmiş sanat yapıtlarından oluşturulmuş bir seçki değil (burada belirtmek gerekir ki sosyalist Yugoslavya döneminden sanat yapıtları bugün Avusturyalı Erste Bank'ın ya da daha küçük boyutlu özel koleksiyonerlerin sahip olduğu koleksiyonlar dahilinde ağır biçimde fetişize edilmekte), sanatsal ve siyasal araştırmaların ve tartışmaların sürdürülebileceği bir dersane şeklinde... Bu "didaktik" boyut (bilişsel bir oluş biçiminin mümkün olmadığına inanan egemen entelektüel sinizmin savunduğu gibi) kaçınılması gerek bir şey olarak görülüyor, tam tersine güncel durum üzerine etkin biçimde yansıtılması gereken bir unsur olarak değerlendiriliyor. İkinci olarak, "Didaktik Sergi" örneği, sadece komünist yönetimin kalıplaşmış kültürel dogmalarıyla değil aynı zamanda sanattaki burjuva eğilimlerin oluşturduğu bütün bir mirasla da tanımlanmış olan ideolojik alanı (WHW'nin 1957 sergisinin organizatörlerinden Ivan Picelj ile gerçekleştirdiği mükemmel söyleşide bahsi geçtiği gibi, bu durum Belgrad Ulusal Müze'nin kendine ait Mondrian resmi karşısındaki tutumunda gayet iyi biçimde örnekleniyor) kesintiye uğratma çabasına karşılık geliyor.



"Partizan sanatına dair ne gibi düşünceler üretebiliriz?"



"Partisan Songspiel"

İdeolojik alanın bu şekilde tanımlanması bugüne dek "partizan sanatı"na son derece sınırlı bir ilgi gösterilmiş olmasını da açıklayan nedenlerden biri. Dolayısıyla "Partizan sanatına dair ne gibi düşünceler üretebiliriz?" biçimde formüle edilen (ve Miklavž Komelj, Lidija Radojević, Tanja Velagić ve Jože Barš gibi Sloven araştırmacılar tarafından yürütülen) proje önemli bir şeyi yeniden keşfediyor. Ama bunun da ötesinde bu proje güncel tartışmalar içinde önemli bir ağırlığa sahip çünkü "kollektif devrimci öznelik"i şekillendirme sürecinde "henüz var olmayan için boş bir zemin açmak" için bir kırılma noktası oluşturacak sanatın yeni koordinatlarını ortaya koymak üzerine yoğunlaşmış durumda ve bu yüzden güncel sanatta eleştirel düşünüm için bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla (çoğu Sloven arşivlerinden toplanmış ve yoğunlukla partizan şiirlerini içeren ama aynı zamanda broşür ve diğer türde basılı malzemeler için, hatta bomba ve silah kullanımına yönelik kullanım kılavuzları için hazırlanan çizim ve tasarım türünde görsellikleri de içeren) "partizan sanat" vakası ne vulger biçimde araçsallaştırılmış, ne de "mutlak sanat" nosyonuna yakın duran, bunların tersine "kendi imkânsızlığına kahramanca meydan okuyan yeni özerklik anlayışının beraberinde getirdiği dayanılmaz gerilimi konu edinen" bir uyanış olayını önümüze koymakta.

Sergi tarihi olaylara neo-liberal ve milliyetçi ideolojilerin egemenliğine karşı biçimde konumlandırılmış düşüncüler içeren güncel sanat çalışmalarını da içermekte. Rus kolektifi Chto Delat?'in partizan mücadelenin evrenselci mirası ile güncel kimlik politikalarını yanyana getiren ve kimlik gruplarının birbirleriyle alâkasız çıkar arayışlarıyla ayrılmış bir direnişin egemen ideolojiye karşı bütünlüklü bir duruş oluşturmayağına işaret eden "Partisan Songspiel"

[Belgrad Hikâyesi] başlıklı çalışması bu örneklerden biri. Bir yanda bir partizan korusu (partizan direnişin sosyalist dönem içinde tipik biçimde kültürelleştirilmesini hatıra getirir biçimde) duruyor önümüzde; diğer yanda ise ezen konumundaki (liberal siyasetçi, milliyetçi siyasetçi, zengin iş

## "Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"

("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)

Branislav Dimitrijević

adamı, savaştan kâr eden silah tüccarı, vs.) ve ezilen konumdaki (Roman, lezbiyen, savaş gazisi ve işçi) güncel karakterler yer alıyor. Brecht'yen tarzda her biri kendi sosyal "gündem"ini seslendiriyor; ve korodaki ölü partizanlarla ilişkilerinde bu ayrılmış karakterlerin bir tür yeniden biraraya gelişi çağrısında bulunuluyor. Dolayısıyla bu çalışma, parçalara bölünmüş sosyal grupların ayrıştırılmış çıkarlarının dışında kalarak, özgürleşme siyasetlerindeki yeni evrenselcilik mücadelesine katkıda bulunuyor. Yine de bu çalışma kültürel aidiyet (lezbiyenlik, Roman kimlik...) üzerine kurulu bazı gruplar ile geneleksel olarak devrimci öznenin temel figürü olarak değerlendirilmiş olan işçi temel kimliğiyle özdeşlik kurmak gibi bir ikilemi de içinde barındırıyor. İşçi figürü liberal evren içinde kültürelleştirilmiş durumda ama bu figürün basitçe diğerleri gibi bir kültürel kimliğe (basitçe bir Roman ya da eşcinsel de "işçi" olabileceği için) dönüşmesi mümkün değil, bu nedenle çalışma pek çok tartışılması gereken soru işaretini ortaya koyuyor ve bu durum çalışmaya doğrudanlık etkisi kazandırıyor.



"Emekli Biçim"



"Vojin Bakic"



"Siyah Peristil"

Sergideki diğer güncel yapıtlar arasında, David Maljković'in filmi ("Emekli Biçim") Vojin Bakic'a ait (1968 yılında Zagreb'deki Anıt Parkı'na dikilen) İkinci Dünya Savaşı'nın kurbanlarına adanmış heykel çalışması üzerinde yoğunlaşıyor. Maljković elindeki kamerayla heykelin soyut biçimini inceliyor ama onu bütünlüğü içinde göstermiyor hiç; heykel ile bir tür iletişim tesis etmeye çalışıyor. Bu çalışma serginin bir başka tarihsel boyutuyla, WHW'nin daha önceki bir tarihte Vojin Bakic üzerine geliştirmiş olduğu projeye ilişkilenebilir. Düzenli biçimde heykel siparişler alan Bakic sosyalist dönemin "resmi sanatçı"larından biri olarak görülebilir; ama yapıtlarının niteliği ve sanat ile ideoloji arasındaki ilişki üzerine geliştirdiği anlayış istisnai konumdaydı ve WHW'nin tanımladığı biçimiyle Bakic'in oynadığı rol "bürokratik iktidar aygıtından daha ilerici olan sosyalizm ideali"ne işaret etmekteydi. Bu proje aynı zamanda günümüz Hırvatistanı'nda sanatçının anti-komünist ve milliyetçi motivasyonlarla gözden uzak tutuluyor olmasını da ortaya koyuyor: Bakic'in kimi önemli çalışmaları 90'lı yıllardaki savaş sırasında tahrip edilmişti, şimdi ise heykelleri ya göz ardı ediliyor ya da dogmatik parti çizgisine karşı sanatsal bir özerkliği savunmuş olan bireysel bir çabanın ürünü olarak değerlendiriliyor. Bakic vakasının bize gösterdiği şey sosyalist devrim olayına sadık olan özerk (komünist-modernist) bu sanatçının figürünün resmi parti çizgisi tarafından basit bir biçimde araçsallaştırılmış olarak değerlendirilemeyecek yapıtlar üretmesi.

Yakın döneme ait bir diğer sanatsal proje tekrarlama, anomimlik ve yeniden-eikleme gibi tekniklerin yardımıyla 60'lı yılların sonlarından itibaren zemin kazanan "yeni sanatsal pratikler" in ilk örneklerinden biri olan ve Split'teki Roma dönemine ait meşhur yerleşimde gerçekleştirilen "Kırmızı Peristil" isimli anonim müdahaleyi ele almaktaydı. 1997 yılında Igor Grubic bu müdahale örneğinin bütünü bir tekrar olarak yeniden sahnelemişti – tek farkla, orijinal müdahalede yerleşimi boyamak için kullanılan kırmızı renk yerine siyah renk kullanılmıştı. Grubic'in müdahalesinin bir diğer farkı da "gizli" biçimde gerçekleştirilmemiş olmasıydı; sanatçı kamusalığa karşı duyulan günümüz umarsızlığından yararlanarak kendini bölgede tamir işleri yapmakla "görevli" bir şahıs olarak tanıtmıştı. Üstelik sanatçı yandaki dükkânın vitrinine "Kırmızı Peristil grubunun anısına 30 yıl sonra; toplumsal gerçekliğin durumunu sihirli bir ayna gibi yansıtan bir peristil" yazılı bir pano asmıştı. Kendi geliştirdiği "bireysel kolektivizm" kavramı uyarınca Grubic çalışmasını Kırmızı Peristil grubunun örneklediği sanatsal kolektivizm ile ilişkilendiriyor. Benzer kolektif

örnekler serginin Ivana Bago ve Antonia Majača'dan oluşan DeLve isimli kolektifi tarafından hazırlanan "Kalabalıktan Uzaklaştırılmış" başlıklı bir diğer tarihsel bölümünde (60'lı ve 70'li yıllarda Hırvatistan Sosyalist Cumhuriyeti'ndeki programatik kolektiflerin dışındaki oluşumlar) ele alınıyor.



**"Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"  
("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)**

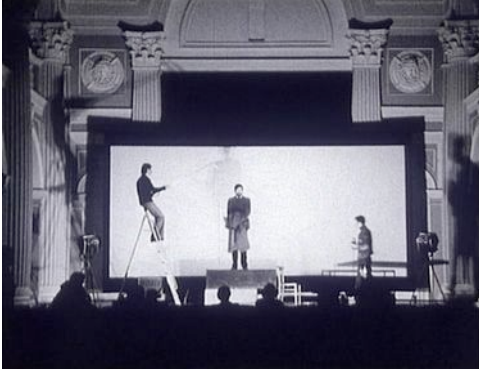
Branislav Dimitrijević



1972'de SKC'da çekilen fotoğraf



1970'lerde Öğrenci Kültür Merkezi Vakası (SKC)"



"Kino beleške"



1976 yılında SKC'nin dış duvarı üzerine resmedilen "Yugoslav halkının Latin Amerika halkı ile dayanışması" isimli resim, Darinka Pop Mitić

İzleyiciye sunulan diğer projeler 60'ların sonlarından 80'lerin başına kadar uzanan "yeni sanatsal pratikler" in farklı boyutlarını yansıtmakta. Prelom kolektifi'nin "1970'lerde Öğrenci Kültür Merkezi Vakası (SKC)" başlıklı araştırması Belgrad'da bu merkezde o dönemde (Raša Todosijević, Marina Abramović, Neša Paripović, Zoran Popović, Goran Djordjević gibi sanatçılar tarafından) üretilmiş olan önemli sanat yapıtlarını değil, SKC'nin 1968 sonrası atmosferdeki kurumsal müdahalliğini ortaya koyan çeşitli belgeleri, açıklamaları, kupürleri ve fotoğrafları biraraya getiriyor. Gösterime dahil edilen Lutz Becker'e ait son derece önemli *Kino beleške* başlıklı video dönemin önemli kişiliklerini ve onlara ait sanatsal/siyasal tutumları görünür kılıyor. Proje "alternatif kültür"ün kurumsallaşmasının ilk örneğine ve sosyalist bir ülkedeki "sol muhalefet"e ait ideolojik gerilimlere ışık tutuyor. Darinka Pop Mitić'e ait bir güncel duvar resmi de bu projeye ilişkililiyor. 1976 yılında SKC'nin dış duvarı üzerine resmedilen "Yugoslav halkının Latin Amerika halkı ile dayanışması" isimli resmin yeniden yapılması üzerine kurulu bu çalışma kavramsal sanat sahnesine zemin kazandırmış olan SKC'nin "iç"i ile açık biçimde resmi propoganda amacıyla kullanılan "dış"ı arasındaki bulanık ideolojik ilişkiyi sorunsallaştırıyor.

kuda.org kurumu tarafından geliştirilen "Sürekli Sanat Dersi – 60'larda ve 70'lerde Novi Sad Neo-Avanguardia", pek görünürlük kazanmamışlığı ve kültürel marjlara çekilmişliğiyle güncel sanatın siyasal soykütüğü üzerinde derin etkiler bırakmış benzersiz bir yerel örneğin üzerinde duruyor. Öte yandan, Ana Janevski tarafından hazırlanan "Ne zaman gözümü açsam bir film görüyorum – 60'lı ve 70'li yıllarda Yugoslav sanatında deneysellik" başlıklı proje Zagreb, Belgrad ve Split'te kurulmuş amatör sinema kulüplerini ve genel anlamda anti-sanat ve anti-uyumsallık tavırlarının şekillenmesinde "amatörizm" in rolünü inceliyor. Son olarak, "TV Galerisi" isimli proje "yeni sanatsal pratikler" in 80'li yılların başındaki son ürünü olarak görülebilecek, Belgrad televizyonunda ilk defa bu tür sanat üzerine yoğunlaşan programlar hazırlayan Dunja Blažević'in sanat programlarını konu alıyor. Blažević 70'li yılların başında SKC'nin galeri bölümünün kuruculuğunu ve ilk küratörlüğünü üstlenmiş, 80'li yılların başında TV Galerisi programının editörlüğünü yapmış, bugün de YSSP projesinin içinde Saraybosna'dan SCCA/pro.ba'yı temsilen proje ortaklığını üstlenmiş, yani projenin değiştiği farklı dönemlerin çoğunda bizzat etkin olarak var olmuş bir kişi.

Bütün bu projeler içerdikleri araştırma boyutuyla tarihseller ama öne çıkardıkları meseleler aracağııyla da son derece günceller: yerel bağlamda öneme haiz radikal sanat örneklerinin günümüzde görünürlükten uzaklaşması, eğitim sisteminin ve bugünün medyasının bu örneklerle yönelik ilgisizliği, oluşan boşluğu doldurmaya çalışan bağımsız müdahaleler, profesyonizm ve amatörizm arasındaki ayrımın ideolojik içerimleri, günümüz medyasının tarihsel veya güncel bütün radikal sanat pratiklerine karşı ilgisizliği ve ve genel olarak Yugoslavya'da modernleşme stratejisinin ve eğitim sürecinin önemli bir unsuru olarak işlev görmüş olan televizyonun bu özelliğini tamamen kaybetmesi... Projenin hazırlayıcıları (kurumsal ve yönetsel "standartlar"a uyararak ve çok daha yüksek bütçeler çıkartarak) tarihsel bir sanat sergisi yapmak yerine işbirliği içeren bir taktiksel yöntemle belgesel nitelikli bir sergi yapısı kurmayı tercih ediyor. Bağımsız biçimde kendini örgütleme ilkesi üzerine kurulu proje ortak bir çaba olarak eğitim kurumlarının ifa etmesi gereken eğitsel ve araştırmaya yönelik işlevleri üstleniyor; ve ele alınan sanatsal mirası görmezden gelen kurumsal ilgisizliğe karşı bir duruş sergiliyor. Bu sorumluluğu ve tartışmalı konuların üzerine gidilmesi yükünü üstlenen proje sosyalist

**"Sonradan Gelen Her Zaman Gelecek Değildir"**

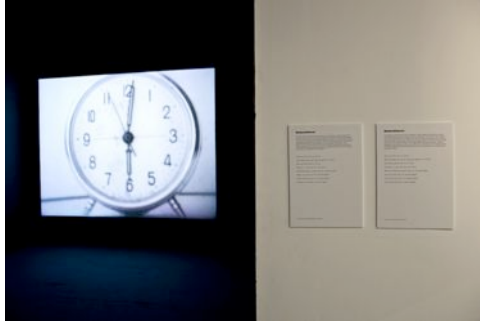
**("Yugoslavya (sonrası) sanatında siyasal pratikler" projesi üzerine bazı düşüncüler)**

Branislav Dimitrijević

dönem süresince üretilmiş Yugoslav sanatının kültürelleştirilmesine ve fetişleştirilmesine, şakayla karışık bir biçimde "Yugoslav Sanatının Erste Bank Tarihi" olarak tanımlanabilecek güncel yorumlara karşı bir alternatif sunuyor. Eski Yugoslavya coğrafyası üzerindeki kurumsal krizden çıkar sağlayan güçlü kurumların hazırladığı bu süreç eski jeo-politik ayrışmaları temel alan kültürel nitelikli yeni hegemonya biçimlerinin yayılmasını da beraberinde getiriyor.



"Sürekli Sanat Dersi - Altmışlarda ve Yetmişlerde  
Novi Sad Neo-Avanguardia"



"Ne zaman gözümü açsam bir film görüyorum -  
Altmışlı ve Yetmişli yıllarda Yugoslav sanatında  
deneysellik"



"TV Galeri"

YSSP'de gösterilmekte olan Hito Steyerl'a ait *Journal no.1* başlıklı videoda da açık biçimde dışa vurulduğu gibi, kültürel kurumlara dair eleştiri genel olarak gerici bir niteliğe sahip egemen üsluba meydediyor – milliyetçi eleştiri bu kurumların "yerel", otantik bir kültür fikri çerçevesinde temellendirilemeyeceğini söylüyor; diğer yandan neo-liberal eleştiri bu tür kurumların piyasanın gerekliliklerine uyum sağlayamadıklarını söyleyerek önemsizleştirmeye çalışıyor. Dolayısıyla proje naif bir solcu kurum eleştirisine düşme tuzağından özenle kaçınıyor; eğitsel ve kültürel kurumların yapması gereken işleri üstlenerek kendini "yerüstü"nde [*overground*] örgütleyecek ve eleştirel işbirlikleri geliştirecek yeni yöntemlerin müzakeresine girişiyor, olumlayıcı bir alternatifin üretilmesi için uğraş veriyor.

Neo-liberalizmin kurumsal sahanın tahkim edilmesiyle alakalı olduğu söylenemez; ayrıca güncel "bırakınız geçsinler" kültürüne çöküş sürecindeki bu kurumsal sisteme saldırarak karşı çıkmak da mümkün değildir. Neo-liberalizm ve ona karşı konumlanan küresellik-karşıtı muhalefet aynı paranın iki yüzü gibi, birbirlerine tamamen bağımlıdır. Kurumların zayıflatılması süreci, neo-liberal parçalanmanın ve kamusal alanın özelleştirilmesinin başlıca amaçlarından biri konumunda ve aynı zamanda da yerleşik düzene karşı gelen hareketin sahip olduğu parçalı, merkezsiz dünya kavrayışı tarafından da savunulmakta. Kurumlar içleri boş kabuklara dönüşmekte, tıpkı boş resmi dairelerin neo-liberal ekonominin hantal simgeleri haline gelmesinde olduğu gibi. Bu yüzden, mevcut duruma verilmesi gereken yanıt kurumların tahribi üzerine geliştirilmemeli; yapılması gereken şey entelektüel ve siyasal anlamda bu kurumların içine yerleşmek, onları "squat"lara dönüştürmek ya da bu kurumların boş kabuklarına esnek biçimde ilişecek yeni kümelenmeler inşa etmek olmalı -- ortaçağda eski Roma garnizonları etrafına dizilen balçık ve samandan yapılmış evlerde olduğu gibi. Bu türden bağımsız örgütler ve ittifaklar neo-liberal toplumsal çöküşün yol açtığı eğitim vakumunu telafi edebilir -- etrafında (ya da içinde) işledikleri kurumlardan simgesel anlamda daha kuvvetli olma iddiaları olduğu sürece.

İngilizceden çeviren: Erden Kosova