

Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin

Jelena Vesić

Exception – Young Artists from Prishtine [İstisna – Priştineli Genç Sanatçılar] adlı sergiyi oluşturan fikir, çevreleyen işbirliği ağları ve küratöryel düşünce ile işler arasındaki ilişki, bu konuda şimdiki dek söylenenlerin düşündürebileceği kadar basit bir mesele değildir. Konu derken bilhassa serginin saldırılarla kapatılması “vaka”sını kastediyorum. Söz konusu serginin gerçekleştirilmesinin temel motivasyonlarından biri belki de, Belgrad güncel sanat çevrelerinin, 2000 yılından sonra “resmen” meydana çıkmış genç ve canlı Kosova sanat ortamına duydukları özel ilgidir. İlginç bir diğer nokta ise, yerel güncel sanat ortamlarının “Batı Balkanlar”da böyle aniden “serpilmesi”, çoğu zaman çeşitli yabancı kuruluşlardan gelen önemli miktarda para akışıyla ilişkiliydi ve hâlâ da ilişkili.

1990’ların ikinci yarısında, Belgrad’daki Güncel Sanat Merkezi’nin kurulduğu sıralarda, *Soros Açık Toplum Fonu* ile tam da böyle bir ilişki söz konusuydu. Hemen hemen aynı zamanlarda, Kosova’da hayli gelişmiş bir güncel sanat ortamı bulunuyor olmasına rağmen, en genç kuşak Kosovalı sanatçıların, uluslararası ortamda boy göstermek için 2000 yılına dek beklentileri gerekmiştir ve uluslararası görünürlük kazanmaları neredeyse sırf *Kulturstiftung des Bundes* programları, bilhassa da *Missing Identity* [Kayıp Kimlik] Projesi¹ sayesinde olmuştur. Şüphesiz bu süreç daima daha geniş bir jeopolitik gündeme ilişkin olarak cereyan etmektedir ve buradaki gündem de çatışma sonrası diye tabir edilen toplumlarda, kültürün, “demokratikleşme” ve “normalleşme” süreçlerinin bir parçası olmak üzere resmi olarak görevlendirilmesidir. Ancak böylesi jeopolitik kısıtlamalar olması, durumun (hem Belgrad hem de Priştine sanat ortamlarının çeşitli şekillerde açıkça gösterdiği gibi) daha ilerlemeci ve özgürleştirici diğer amaçlar için kullanılmayacağı anlamına gelmemiştir.

Bahsi geçen kuruluşların etkinlikleriyle aynı zamanlarda, Belgrad sanat çevrelerinde, Kosova’nın yeni sanat ortamına yönelik özel bir ilgi de belirmeye başlamıştır. Muhtemelen bu ilgi, günümüzde mevcut olmadığı ya da artık sönüp gitmiş olduğu düşünülen bir şeye – yani, ciddi miktarda sanat üretiminin yanı sıra, hem politik ve mizahi, hem de yerel ve uluslararası düzeyde iyi bağlantılar kurmuş ve örgütlenmiş olarak algılanan enerjik ve güçlü bir güncel sanat ortamına – duyulan bir tür özlemlerle ilişkilidir. Bu nostalji paradoksal bir şekilde, 1990’ların ikinci yarısına doğru, bilhassa Belgrad (Soros) Güncel Sanat Merkezi’nin (GSM)² etkinliklerine yönelmiştir. Anlaşılan, söz konusu çevrelerdeki egemen bakış açısına göre, Belgrad güncel sanat ortamı – GSM’nin son projesi olan – 2004 Yugoslav Genç Sanatçılar Bienali’nin³ ardından tükenmiş ya da en azından çeşitli yönlerle dağılmıştır.

¹ Düzenleyicilerin – Kosova’daki *Gani Bobi İnsani Araştırmalar Merkezi* ve *Görsel Sanatlar Laboratuvarı*’yla işbirliği içindeki *EXIT Güncel Sanat Enstitüsü*, *İpek* – tabiriyle, *Missing Identity* birleşik bir ulusal kimliğin oluşturulmasına yönelik girişimleri sorgulamakta ve farklılığın korunmasını savunmaktadır. Proje ayrıca Kosova’da yokluğu hissedilen kültürel, dilsel ve etnik çeşitliliğe dair sanatsal bir gerçeklik yaratmayı amaçlamaktadır. Bkz: http://www.projekt-relations.de/en/explore/missing_identity/index.php

² *Belgrad Güncel Sanat Merkezi*, sergiler, konferanslar, sunumlar, gösterimler ve seminerler düzenleyerek Sırbistan ve Balkanlar’da sanat ve kültür üretimini geliştirmek ve desteklemek amacıyla 1994 yılında kurulmuştur. Güncel Sanat Merkezi, çoğu zaman yeni sanat üretimine bütçe sağlayan bir “yıllık sergiler” geleneği oluşturması sayesinde, yeni bir kültürel topluluk yaratılmasında ve yeni kuşak sanatçıların desteklenmesinde başarı göstermiştir. Ancak 1994 ile 1999 yılları arasında Sırbistan’daki sanat üretimi nadiren politik bir yol izlemiş ve çoğunlukla *aktif escapism* – çok sayıda toplumsal ve kültürel şahsiyetin, yıkıcı bir sosyal ortamlara karşı karşıyayken maruz kaldıkları “uzaklaşmak ya da katılmak” ikilemini “iç ortamlara” çekilerek çözümlenmek üzere tercih ettikleri, politik konformizm ve sosyal apati arası bir seçenek – diye nitelendirilen durumda kalmıştır [*aktif escapism* hakkında daha fazla bilgi için bkz.: *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Belgrad Güncel Sanat Merkezi, 1996 ve *On Normality: Art in Serbia 1989 – 2001* [Normallik Üzerine: Sırbistan’da Sanat 1989 – 2001] – sergi kataloğu, Mica, Belgrad, 2005]. Merkez, 1999’dan sonra, *İmge Tarihi ve Kuramı Okulu*’nun etkinlikleriyle hayata geçen alternatif eğitim projesiyle daha somut bir eleştirel-politik doğrultuya yönelmiştir. Okulun çalışmaları, hem eğitimcileri hem de öğrencileri içeren ve eleştirel sanatçılar, kuramcılar ve küratörlerden oluşan yeni bir topluluk meydana getirmiş, böylece 2001 yılından beri etkin olan *Prelom – Journal for Images and Politics*’in [Prelom – İmge ve Politika Dergisi] kurulmasına da yol açmıştır.

³ Yugoslavya Genç Sanatçılar Bienali, Rijeka’da (Hırvatistan) düzenlenmiştir, ancak 1990’ların başında savaş başladığında Vršac’a (Sırbistan) taşınmıştır. Kurumun temel işlevi yeni kuşak sanatçıları yetiştirmek ve genç sanatçıları desteklemek olmuştur. 2004 yılında gerçekleşen *Untitled (as Yet)* [İsimsiz (Henüz)] başlıklı Bienal, başka konuların yanı sıra ‘periferik’ bienaller kavramını ve bu bienallerin sanat sistemindeki rollerini incelemiştir. Söz konusu etkinlik, uluslararası bir sergi olarak gerçekleştirilen ilk Yugoslav Bienali olmakla birlikte, son Yugoslav Bienali de olmuştur. Vršac’ın yeni kent yetkilileri bu geleneği feshetmiş ve kent sunucularında yer alan Bienal websitesiyle birlikte, internet üzerinden erişilebilir tüm belgeleri kaldırmışlardır.

2000 yılından, [5 Ekim](#) olaylarının getirdiği “değişim”den bu yana, ortam pek çok sanatçının resmi kültür kurumlarına girmelerine olanak vermiştir. Bir yandan, merkez üslerden biri, son yılların yerel sanat tarihini kurgulama ve büyük uluslararası sergiler düzenleme işlevine hizmet eden [Güncel Sanat Müzesi](#) olmuştur. Öte yandan, sanat kurumlarının çoğu, satılabilir nesne-sanat, ticari tasarım, kurum sanatı ve zihinsel eğlenceleri içeren piyasa-güdümlü bir eklektisizmi tercih etmişlerdir – Galerî Remount, Galerî Zvono, Galerî Ozone ve çeşitli sanat ve multimedya merkezlerinin benimsediği yaklaşım bu olmuştur. [Kontekst Galerî](#) işte böyle bir bağlamda faaliyete geçmiştir. Yeni galerinin ilk etkinliklerinden biri, öncesinde GSM Belgrad’ın programında yer alan genç sanatçılara yönelik Mangelos Ödülü’yle ilgilenmek olmuştur. Bu işe, genç sanatçılar ve yeni gelişen sanat ile doğrudan meşgul olmakla görevli bir kurum rolü üstlenmek – ya da başka bir deyişle, GSM’nin etkinliklerini sembolik bir şekilde sürdürmek – anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Galerî Kontekst toplumsal meselelerle ilgilenen sanatın *mekânı* olarak öne çıkmıştır. Ancak bu noktada şöyle bir soru yöneltebiliriz: bu kavram, sanatın, uzlaşmacı ve tartışmacı bir kılığa büründüğü temsilî kamusal alan fikrini temel alan, bilindik sivil-demokratik politizasyonundan tam olarak ne şekilde farklıdır? Belki de tam da açıldığı gün kapatılan *Exception, Young Artists from Prishtine* sergisi vakasının analizi, bu kültürel-politik yaklaşımın içinde yatan sorunların bazılarını gözler önüne serebilir.

* * *

Söz konusu sergiyle sorgulanan temel meselelerden biri, güncel sanat ile ulusal temsil arasındaki ilişkidir. Serginin formu, belirli bir diploması usulü – yani Kosovalı sanatçıların Novi Sad ve Belgrad’ı ziyaret etmeleri ve kültürel ve sanatsal olaylarla ilgilenen yerel halkla alışverişleri – üzerine kurulmuştur. Küratörlerin yazdıklarına göre, *Sırbistan bugün, aynı önceki on yıllarda olduğu gibi, Kosova’daki Arnavut kültürünü ve toplumunu tanınamaktadır [...] Proje, Kosova’daki sanatı, kültürü ve toplumu özellikle Sırbistan ve Kosova arasındaki sanatsal ve kültürel ilişkilere odaklanarak tartışacak kadın ve erkek sanatçıları, kuramcıları ve kültür alanında etkin kişileri takdim etmektedir.*⁴

Güncel sanat dilinde, ulusal temsile dayalı sergiler, genellikle yeni eğilimlerin ulusal sanat ortamlarında tanıtılmasıyla bağlantılıdır (örneğin *Yeni Fransız Sanatı, Günümüz İngiliz Sanatı*, vb). Kültüre ilişkin bu ulusal projeler, aslında ulusal fon ve kurumların destekleriyle ve diplomatik kültür temsilcileri ve merkezlerinin katkılarıyla, “tepeden” düzenlenmiş (böylece ulusal kültürün temsil edilmesinin devletin işlerinden biri olduğunu teyit eder) olmalarına rağmen, şüphesiz “milliyetçilik” ve “ulus sorunu” kavramlarıyla bağlantılı şekilde sunulmamaktadırlar. Bu durumun, “kültürel emperyalizm” etiketinin yerini alan (ve kullanılmasını önceden engelleyen) Batı güncel sanatının “evrensel dil”inin devreye girmesinin bir sonucu olması kuvvetle muhtemeldir. 20. yüzyıl ulus devletlerinin kuruluşlarında yaygın bir fenomen olarak, kültür her şeyden önce ulusların arasındaki alışverişi temel alıyordu – sosyalist Yugoslavya’da yabancı güncel sanatın sunulması da sıklıkla böyleydi.

Günümüzde, farklı format ve kapsamdaki tematik ve derleme türünde sergiler vasıtasıyla sahnelenen kültürel alışverişin bağlamı, çoğunlukla uluslararasıdır. Dahası bugün uluslararası bir sergi yapmak, kültürün güncellik anlayışının bir tür dayatmasıdır; sergi, şayet uluslararası değilse “yeterince güncel” de değildir. Yine de bu uluslararasılık şemsiyesinin altında eski, bilindik süreçler işlemeye devam etmektedir; zira bilhassa “periferi”den sanatçılar söz konusu olduğunda, sanatçıların duruşları hâlâ temelde, ulusal temsil mekanizmasıyla belirlenmektedir. Evrensel güncellik paradigması (katılım fonları neredeyse hiçbir zaman söz konusu edilmediğinden ulusal kimlikleri önemsiz gözükken) Batı ülkeleri sanatçılarının tartışmasız ayrıcalığı olmayı sürdürürken, “periferi”, “ötekilik” olarak gözükmekte ve böylece çokkültürlülük yanlısı “dünya insanları” imgesini tamamlama rolünü yerine getirmektedir.

⁴ Bkz. Katalog *Odstupanje: Savremena umetnicka scena Prištine / Exception: Contemporary Artistic scene from Prishtine* [İstisna: Prištine’deki Güncel Sanat Ortamı], Giriş, Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović ve Gordana Nikolić, sayfa 19, http://www.kontekstgalerija.org/pdf_08/odstupanje.pdf



Fuck You [Siktirin Gidin], Sokol Beqiri, 2001

Rastko Močnik'e göre kimlik ideolojik bir düzenektir ve bu nedenle öncelikle devlet düzenlemelerinde maddi bir varlığa sahiptir: *Ulusal (kültürel) kimlik, devletin sanat alanına müdahalesini meşrulaştırır ve nihayetinde, kotalar vb. gibi korumacı önlemleri haklı gösterir. AB'nin "Avrupa" kotası getirmiş ve "kültürel çeşitlilik" adına, kültürlerin özelleşme ve ticarileşmesini belirli ölçüde yavaşlatmış olması ilginçtir. Anlaşılan, "çeşitlilik," "kimlikler"den, aslında daha geniş bir Avrupa bakış açısından görüldüğü şekliyle bahsetmektedir. Oysa yakından bakıldığında her iki kavram da yanıltıcı gözükmektedir: 19. yüzyıl milliyetçi entelektüellerinin desteklediği folklorik hevesin sadeleşmiş bir çeşidini andıran bir anlayışla, kültürlerin homojen kütleler olduğunu varsaymaktadırlar.*⁵ Dolayısıyla, *Exception* sergisiyle yürütülmüş (başarısız) diplomatik etkinliğin arka planını daha iyi anlamak için, Kosova ve Sırbistan güncel sanat ortamlarının gelişimlerine, yalnızca kültürel kimlik ve ulusal devlet gündemleriyle ilişkileri içinde değil, daha geniş Avrupa bağlamıyla ilişkileri içinde de yakından bakmamız gerekir.

Kosovalı güncel sanatçılar, hem inşa halindeki Kosova devletinin, hem de konunun çözümlenmesinde yetkili uluslarüstü politik kuruluşların, reel politika alanında mevcut olan 'ulus sorunları'na kavramsal ve temsilî düzeyde doğrudan yer veren çok sayıda iş üretmişlerdir.⁶ Bunun örneklerinden biri, Sokol Beqiri'nin, küçük Arnavutluk bayrakları taşıyan ve 'Fuck You' ifadesini, (sıklıkla "denizcilik işaretleri"yle karıştırılan) semafor bayrak işaretleri sistemi kullanarak sarf eden yaşlıdan gence sıralanmış bir grup insanı gösteren *Fuck You [Siktirin Gidin]* adlı işidir (2001).

July 1999



Albanian Flag on the Moon for the First time

Albanian Flag on the Moon [Arnavutluk Bayrağı Aya Çıktı], Erzen Shkolli, 2005

⁵ Bkz. Rastko Močnik, "Identity and the arts", *Contemporary Art and Nationalism* içinde, der. Minna Henriksson ve Sezgin Boynik, EXIT Güncel Sanat Enstitüsü / "Gani Bobi" İnsani Araştırmalar MM Merkezi, Pristina, 2007.

⁶ Konuya ilişkin daha fazla bilgi için bkz. Sezgin Boynik, "Theories of Nationalism and Contemporary Art in Kosovo", *Contemporary Art and Nationalism*, a.g.e.

Edi Muka'nın belirttiği gibi, "söz konusu iş, sanatçının içinde bulunduğu – bir yanda milliyetçilik, diğer yanda da halkın uluslararası politik arenadaki görünmezliği arasında sıkıştığı – güç konumu ifade etmektedir".⁷ Bir diğer örnek de Erzen Shkololli'nin, ayın yüzeyine Arnavutluk bayrağı diken bir astronot görüntüsünden oluşan "gülünç" montajıdır (*Albanian Flag on the Moon* [Arnavutluk Bayrağı Aya Çıktı], 2005). "Olay" Haziran 1999'da geçmektedir – NATO kara birliklerinin Kosova topraklarına girip sonrasında da çıkmadıkları tarihe denk düşmektedir. Albert Heta da konuya ilişkin çeşitli işler üretmiştir. Kendisi, Karadağ'daki Setinye Bienali kapsamında, taktik eylemle Setinye'deki Sırp Elçiliği'ne Arnavutluk bayrağı yerleştirmiştir (*The Embassy of the Republic of Kosova* [Kosova Cumhuriyeti Elçiliği], 2004). Söz konusu iş, halk, medya ve sanat kurumları tarafından sansüre uğratılmış ve Belgrad ve Priştine'deki çeşitli entelektüel ve sanatsal çevrelerde tartışılmış, nihayetinde hem ilerlemeci hem de tutucu olarak değerlendirilmiştir. Sanatçı yalnızca bir yıl sonra, aslında mevcut olmayan *Kosovar Pavilion in Venice*'i [Venedik'teki Kosova Pavyonu]



The Embassy of the Republic of Kosova [Kosova Cumhuriyeti Elçiliği], Albert Heta, 2004

internet üzerinden bir haber bombardımanı ile tanıtılır. Bu medya korsanlığında Heta, Sislej Xhafa'nın Arnavutluk pavyonunda sergilenen işini kullanmakta, böylece uluslararası sanat camiasının Arnavutluk pavyonu ve olası bir Kosova pavyonu arasında ayırım yapamayışıyla dalga geçmektedir. Ulusal kimliğe ilişkin bu bildirimlere Shkololli'nin (2002) *Hey You* [Hey Siz] adlı ünlü işini de ekleyebiliriz – söz konusu videoda popüler halk şarkıcısı Skurte Fejza'nın söylediği şarkının sözleri şöyledir: ... *Hey Avrupa, size bir mektubum var | Eski Arnavutluk'tan bir Arnavut olarak sorarım | Oğullarım nasıllar? | Göçtüklerini iyi bilirsiniz... | Hatırlar mısınız topraklarımızı? | Tüm Arnavutların bir vatanda olduğu günleri hatırlıyor musunuz... | Sınırları nasıl da biçtiniz! | Kardeşlerim dışarıda kaldılar... | Kartalı iki parçaya ayırdınız ... |*

Sırbistanlı ya da daha doğrusu Belgradlı özgürlükçü entelektüeller, güncel Kosova sanatında yer bulan ulusa ve devlet inşasına dair soruları temelde "bağımsızlık hareketi" merceğinden izleyerek, bir dekolonizasyon mücadelesi ya da yeni ulus devletlerin "özgürleşme" süreci olarak yorumlamaktadırlar. Egemen ideoloji ve onun iki uçlu seçenekleri çerçevesinde (tüm ifadelerin, Kosova'nın bağımsızlığından *yana* mı yoksa ona *karşı* mı olduklarına göre değerlendirildiği bir bağlamda), söz konusu işlerin "milliyetçi" olmakla eleştirilmesi büsbütün olanaksız gözükmektedir. Her eleştiri, Sırp milliyetçiliğinin/vatanseverliğinin bir yansıması olarak

⁷ Bkz. <http://www.culturebase.net/artist.php?1455>

yorumlanacak, işlerin herhangi bir şekilde onaylanmaları ise (en azından yerel düzeyde) vatan hainliği olarak görülecektir.



Hey You [Hey Siz], Erzen Skhololli, 2002

Sırbistanlı sanatçılar da, güncel sanat çerçevesinde ve Yugoslavya'nın dağılmasını izleyen kriz bağlamında, ulusal kimlik meseleleriyle ve devlet inşası projesiyle meşgul olmuşlardır. Ancak görünüşe bakılırsa, en azından eleştirel sanat diye tabir edilen alanda, müspet bir yaklaşıma daha seyrek başvurmuşlardır. *Gott liebt die Serben* [Tanrı Sırpı Seviyor] (1989'dan günümüze) adlı işinde Raša Todosijević, 1990'larda yeniden dirilen ulusal mitlerin parodisini yapmakta, onları Sırbistan devletinin egemen ideolojisinin dinî-faşizm politikalarının kurucu unsuru olarak tanımlamaktadır (bu işteki "God Loves the Serbs" [Tanrı Sırpı Seviyor] sloganı, faşizm sembolü olan gamalı haç imgesiyle ilişkilendirilmiştir). Bir diğer örnek ise Milica Tomić'in, ulusal kimlik fikrini, postmodern görelilik külliyatı ve sanatçı öznenin dünya vatandaşı olarak algılanmasına yol açan toplumsal küreselleşme çerçevesinde inceleyen çalışması *I am Milica Tomić [...] I am a Serb, French, Korean, German, etc.* [Ben Milica Tomić [...] Sırbım, Fransızım, Koreliyim, Almanım vs. vs.] (1998) adlı işidir. Sanatçı yine de bildirisinde, işinin ardında yatan temel güdünün, milliyetçiliğin politik koşullarının, savaşın ve zamanın Belgrad idaresinin şiddetinin bir sonucu olarak, hangi milletten olduğunu dile getirmenin ya da açıkça söylemenin imkânsızlığı ve reddedilmesi olduğunun altını çizmektedir.⁸

Öte yandan, 1990'lardaki Kosova mitinin Milošević döneminde ve sonrasında Sırbistan'ın milliyetçi ve faşist politikalarının sancağı halini alması, bu ulusal miti konu alan ve nihayetinde yeniden canlandıran sanatsal temsillere duyulan ilginin canlanmasıyla sonuçlanmıştır. 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında Kosova miti, toplumsal birliğin yeni harcı olarak sosyalist

⁸ "Devlet politikası bağlamında, sanrılı bir kolektif kimlik etkisi yaratan *I am Milica Tomić. I am a Serb* [Ben Milica Tomić. Sırbım] bildirisi, özbelirlenim ya da kişisel bir seçim olma anlamını yitirmekte ve egemen ideoloji kulübüne "giriş bileti" sağlamaktadır. Ulusal ve dinsel kimliği alenen reddetme yönündeki paradoksal tercih, ulusal bir kimliğin içerdiği paradoksla ters orantılıdır: ulusal kimlik tamamen yapay bir üründür, ancak kişisel düzeyde yine de tamamen doğal ve zorunlu bir şekilde deneyimlenmektedir; yani her cemaat hayalidir, fakat yalnızca hayali cemaatler gerçektir." Milica Tomić, Sanatçı Bildirisi 1998, Bkz: *Inside/Outside, Independent artists from F.R.Yugoslavia* [İçerisi/Dışarı, Yugoslavya F.C.'den bağımsız sanatçılar], Galeri Zacheta, Varşova, 2000, sayfa 22



The Death of Murat [Murat'ın Ölümü], Dragan Malešević Tapi, 1982

“Kardeşlik ve Birlik” ideolojisinin yerini almıştır. Reel politika açısından bakıldığında, [Kosova savaşının](#) 1989 yılında Gazimestan’da kutlanan 600. yıldönümünde söz konusu mit yeniden canlanmış ve hemen ardından Milošević tüm gücü kesin olarak ele geçirmiştir. O zamandan itibaren tarih, ulusal kökleri tanımlamada ve ulusal kimlikleri “temellendirme”de etkin bir güç haline almıştır. Sırbistan halkının “Avrupa’nın kapılarını” ve Hıristiyan dünyayı Osmanlı istilasına karşı savunmak için gösterdikleri kahramanca fedakârlıkları konu alan etnik-milliyetçi mit, hayal ürünü ve tarihe aykırıdır ve 1990’ların politikalarının resmi söyleminde yer alan çok sayıda işte, tam olarak bu şekilde belirlemektedir.⁹ Paradigmatik örneklerinden bazıları, Dragan Malešević Tapi’nin *The Death of Murat [Murat’ın Ölümü]* (1982) ve Olja Ivanjicki’nin *The Battle of Kosovo [Kosova Savaşı]* (1985) resimleridir.



Bijelo dugme (gayri resmi olarak Kosovka djevojka diye bilinir) albüm kapağı. Yugoslav rock grubu Bijelo dugme'nin yedinci stüdyo albümü. Bijelo Dugme albüm kapağında Uroš Predić'in ünlü resmini kullandığı için, albüm grubun ismini taşısa da yaygın olarak Kosovka djevojka [Kosovalı Bakire] ismi kullanılıyor. (Wikipedia)

⁹ Kosova mitinin doksanlar Sırbistan sanatında yeniden canlanması hakkında daha fazla bilgi için bkz: Zoran Erić, “Recycling of National Myths in Serbian Art of the Nineties”, *Umelec International*, 2003
<http://www.divus.cz/umelec/en/pages/umelec.php?id=1007&roc=2003&cis=3#clanek>

Dahası, Predrag Nešković'in *Kosovo Maiden* [Kosovalı Bakire] (1991) ya da Čedomir Vasić'in *Final Solution* [Nihai Çözüm] (1999) gibi işleriyle örneklendirilebileceği gibi, postmodernizmin eklektik söylemi, bu temsili "yeni imge" alanına kaydırmak üzere kendi çekim kuvvetini kullanmaktadır. Her iki örnekte de yapılan şey, Kosova mitinin, Yugoslavya Krallığı (1928-1945) dönemine ait akademik-sentimentalist temsilleri aracılığıyla yeniden düzenlenmesi ve kullanıma sokulmasıdır – daha somut ifade etmek gerekirse, her iki imge de Uroš Predić'in (1919), etnik epik şiirin kahramanları olan yaralı bir şövalye – bir "Kosova kahramanı" – ile sonrasında savaş meydanına gelip yaralıya bakan, yöre halkından güzel ve merhametli bir genç kızı betimleyen *Kosovo Maiden* [Kosovalı Bakire] adlı resmine gönderme yapmaktadır. İmgenin Čedomir Vasić'in işinde uğradığı, savaşın mitik temsilini silerek manzarayı (Kosova toprağını) tamamen boş bırakan dijital manipülasyonunu incelerken, 1999'daki NATO müdahalesini izleyen ve Kosova'daki Sırp nüfusa yönelik "etnik temizliğe" yapılan imayı görmezden gelmemiz pek mümkün değildir. Sırpların gidişinin ardından manzaranın izleyiciye boş boş bakıyor olması, Arnavut nüfusun yok sayılması anlamına geldiği gibi, toprakların kaybının melankolik bir resmidir de; yani Sırbistan Cumhuriyeti'nin milliyetçi devlet ideolojisine her açıdan uymaktadır.



Kosovo Maiden [Kosovalı Bakire], Predrag Nešković, 1991



Final Solution [Nihai Çözüm], *Post Scriptum*, Čedomir Vasić, 2007



The Battle of Kosovo [Kosova Savaşı], Zdravko Šotra, 1989

Fakat politik açıdan en aktif ve işlevsel seferber etme gücünü, Zdravko Šotra'nın *The Battle of Kosovo* [Kosova Savaşı] (1989) filminde görürüz. Tarihsel olgulara, mitolojiye ve sinema kültürüne aldırılmadan çok kısa bir sürede çekilen filmin ilettiği temel mesaj, savaşın kaçınılmazlığına dairdir. Savaşın kahramanları, bir tür kamikaze-haçlılar¹⁰ olarak resmedilmiştir – görünen o ki, herhangi bir politik gündemleri olmaksızın, Hıristiyanlığın onurunu Müslüman kâfirlere korumak uğruna seve seve ve sorgusuz sualsiz ölüme koşmaktadırlar. 1999'da, NATO'nun Sırbistan'ı bombalamaya başlamasından ("Kosova için ikinci savaş" diye duyurulan olay) önceki akşam ulusal kanalda yapılan özel yayınlara sunulmasıyla, filmin, tıpkı daha önce Bosna'daki savaşlara ya da Kosova'daki Arnavut nüfusun uğradığı zulme ilişkin kamu görüşünün biçimlendirilmesinde kullanılmasında olduğu gibi, doğrudan politik bir araç haline getirilişi gözler önüne serilmiştir. Resmi ulusal tarih yazımının, 1389 tarihli

Kosova Savaşı'nın politik nedenlerine ve düzenine dair soruları eleştirel bir şekilde inceleme konusundaki süregelen inkârı, bu mitin en büyük ulusal tabular arasına sokulmasına katkıda bulunmaktadır.

Bu noktada, Kosova mitinin Yugoslav sosyalist modernizm dönemi – Informbiro'dan (Kominform) kopmasının ardından Yugoslavya'nın Stalinist sosyalist gerçekçilik diktesinden özgürleşme şeklini temsil eden kültürel ve politik proje¹¹ – süresince geçirdiği biçimsel dönüşümleri de dikkate almak önemlidir. Sao Paulo Bienali'nde, Yugoslav ressam Petar Lubarda "yüksek modernizm" örneği olarak kendi *The Battle of Kosovo* [Kosova Savaşı] (1953) serilerini sergiler. Mit burada ulusuzlaştırılmakta ve mazlumun zalime ya da zayıfın güçlüye karşı mücadelesinin evrensel politikalarına tâbi tutulmaktadır ve mevcut ideolojik ortamda, sınıf mücadelesi ve faşizme karşı savaşın (yani Yugoslav partizanların daha kuvvetli düşmana karşı savaşlarının) "taslağı" olarak okunabilir.

¹⁰ Ya da günümüz "köktencilik"inin temsil edilmelerine benzer bir şekilde, eski tür bir intihar bombacıları mangası gibi betimlenmiş oldukları da söylenebilir: "Zalim" ya da "istilacı" diye algılanan hasımlara karşı savaşlarında yeterli güce sahip olmayan, ancak "ödül"lerini fani değil "ebedi" yaşamda alacakları düşüncesiyle, dezavantajlarını savaşa hayatlarını yatırırlar ve "gizli" hareket taktikleri kullanarak telafi etmeye karar vermiş bir topluluk halindedirler. Paradigmatik bir diğer örnek ise Osmanlı sultanı ve başkomutanı Murat'ın (tarihsel bir figür olan I. Murat) öldürülmesi mitidir: Murat, sultana boyun eğmek üzere gelmiş numarayı yaparak yanına yaklaşan Sırp şövalye Miloš Obilić (tarihsel bir şahsiyet olduğu eldeki verilerle teyit edilmemiştir) tarafından bıçaklanmıştır. Kitabı Mukaddes'deki *Son Yemek* mitini andıran mite göre, suikast mekânında öldürülürken Obilić, önceki akşam Sırp Başkomutanı Lazar tarafından düzenlenen akşam yemeğinde Hıristiyanlık için kendisini kurban etmeye hazır olduğunu bildirmiştir.

¹¹ Ljiljana Blagojević'in öne sürdüğü üzere, sosyalist modernizm çifte değilleme üzerine kuruludur: bir yanda iki dünya savaşı arası modernizminin, örneğin kapitalizmin ürünleri sayılan işlevselcilik ve konstrüktivizmin reddedilmesi, diğer yanda ise "biçimci eklektisizm" estetiğinde örneğini bulan Sovyet modelinden alınan mesafe söz konusudur. Bkz. Ljiljana Blagojević, "High Hopes, False Premises, and Bleak Future: The Case of New Belgrade", *Modernity in YU* içinde, Belgrad: Güncel Sanat Müzesi, 2000, s. 5



The Battle of Kosovo [Kosova Savaşı], Petar Lubarda, 1953

* * *

Serginin küratörlerinin ve düzenleyicilerinin sözlerine göre *Exception* projesinin kültürel-politik amaçlarından biri olan Sırbistan ve Kosovalı sanatçıların tanışması ve alışverişi, yerel düzeyde, iki toplumun kendi içlerinde ve ulusların (aralarındaki) alışverişleri biçiminde gerçekleşmek yerine, temelde “dışarıda”, sözde uluslararası bağlamda cereyan etmekteydi. Bir istisna, 1990’ların sonunda Belgrad’daki [Kültürel Arınma Merkezi](#)’nde gerçekleştirilen ve günümüzde etkinliklerini sürdüren Kosovalı sanatçıların işlerini sergileyen ve hem sergi mekânı hem de mütevazı formatından dolayı Belgradlı yetkililerin ulusalcı radarlarından bir şekilde kaçan *Përtej* sergisidir.¹² Kosova’daki tepkiler göz önüne alındığında, bu noktada sanatçı Sokol Beqiri’nin anılarından bahsetmek yerinde olacaktır: *Düzenleyiciler açısından nasıldı bilmiyorum, ama biz çeşitli türde tepkilere hazırlıklydık. Ama yine de tepkiler yıkıcı değildi. Başımıza gelen en kötü şey, bize hain yaftası yapıştırılmasıydı. Priştine’deki Sanat Fakültesi’nden bir profesör bunu bir gazete vasıtasıyla kamuya açık bir şekilde yaptı.*¹³

*Balkanlar odaklı çeşitli sergiler*¹⁴ çerçevesinde, Sırbistan ve Kosovalı sanatçılar arasındaki alışverişin küratörlüğü, temelde “Avrupa (Birliği) entegrasyon politikası”na, yani “gerçek, sorumluluk ve uzlaşma” ya da çatışmaların doğurduğu sonuçları sanat ve kültür vasıtasıyla aşma söylemine dayanıyordu. Mevcut kültürel-politik gündemi onaylamak üzere, bu toplumların “gecikmiş modernliğine”, kültürel geri kalmışlığına ve – Marija Todorova¹⁵ tarafından

¹² “Përtej” sergisi Haziran 1997’de Belgrad’daki *Kültürel Arınma Merkezi*’nde düzenlenmiştir ve burada Magzut Vezgishi, Mehmet Behluli, Sokol Beqiri ve besteci Ilir Bajri’nin işleri sergilenmiştir. Serginin küratörü Shkelzen Maliqi, düzenleyiciler de *Güncel Sanat Merkezi, Açık Toplum Fonu* ve CZKD’dir. (“Përtej”, Arnavutça “yukarıda, ötede, dışında, öteki tarafta” anlamına gelmektedir.)

¹³ Bkz. *On Normality: Art in Serbia 1989 - 2001*, [Normallik Üzerine: Sırbistan’da Sanat 1989 – 2001] sergi kataloğu, MOCAB 2005, sayfa 369.

¹⁴ “Balkanlar Sergileri” şunlardır: *In Search of Balkania* [Balkanya’nın Peşinde], Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Avusturya, 2002, küratörler: Peter Weibel, Roger Conover ve Eda Cufer; *Blood & Honey, The future is in the Balkans* [Kan ve Bal, Gelecek Balkanlarda] Sammlung Essl Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg/Viyana, Avusturya, 2003, küratör: Harald Szeemann; *In the Gorges of the Balkans* [Balkanların Dar Geçitlerinde], Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya, 2003, küratör: Rene Block.

¹⁵ Marija Todorova, “Imaginarni Balkan”, *Biblioteka XX vek edition*, Belgrad, 2006.

kavramsallaştırılan – “Hayali Balkanlar” a özgü etnik milliyetçiliğe ve ulusal mücadelelere dair görüntüler seçilmişti. Bu sergileme bağlamında sanatçının konumu, “bağlama tercümanlık etme”ye ya da “çalıştığı kültürel çevrenin paradigma ve stereotiplerini yansıtıp yeniden yorumlayarak kültürel farklılıkları betimlemeye”¹⁶ indirgenmişti.

Böyle bir yaklaşımdan farklı olarak, Kontekst Galerisi kendisini baştan itibaren sanat aktivizmine ve politik sanat etkinliklerine ayrılmış bir mekân olarak ortaya koymuş, çeşitli azınlıkların sorunlarıyla meşgul olan sergileri vurgulamış ve lezbiyenlik ve feminizm meselelerinden, küreselleşme karşıtı grup ve projelerle işbirliklerine ve “periferinin sanatını” tartışmaya uzanan geniş bir yelpazeye yayılan konulara yer vermiştir. Kontekst küratörleri, 2008 yılının ilk aylarında, daha çalışmalarına başlarken, Priştine ve Belgrad’dan bazı kuramcı ve sanatçıları içeren ve kamusal alanda hiçbir görünür karışıklık ya da anlaşmazlık doğurmayan bir dizi seminer, tartışma ve gösterim düzenlemişlerdir. Bu etkinlikler aynı zamanda Priştineli genç sanatçıların sergisine bir giriş niteliğinde olmuştur.

Küratörlere göre, *Exception* sergisi iki kavramsal birimden oluşmaktaydı: *İlki, Kosovalı sanatçıların, Batı’nın egemenliğindeki küresel sanat temsili ve sanat piyasası alanına eleştirel müdahalelerini içeriyordu; diğer birim ise toplumsal cinsiyet ve ulusal kimliklerin sorunlarına odaklanarak, Kosova toplumunun sorunlarıyla ve “inşa halinde” olma durumu (ve devletin böyle bir durumda olmasının!) sorunuyla uğraşan işleri kapsamaktadır.*¹⁷ Serginin saldırılarla kapatılışına tepki olarak çıkan tüm toplumsal eleştiriler, hem sergilenen işler ile yöneltmiş sorularda, hem de küratöryel fikirde zaten mevcut olduğundan, buradaki amacım, sergi etrafında gelişen olayları doğrudan ele almak değil, serginin kendisini incelemektir. Serginin kapatılmasının ardından, görünen o ki küratörlerin ve sanatçıların ve aslında iki grubun ortak çabası, iki taraftan bir tür kabul görüyordu: hem faşist örgütler ve devletin baskıcı aygıtlarından, hem de düzgün bir şekilde yeniden açılana dek serginin içeriğine dair tartışmalara “yasak” getirilmesinden dolayı durumu kendilerine mal eden profesyoneller, izleyiciler ve çeşitli gruplardan.



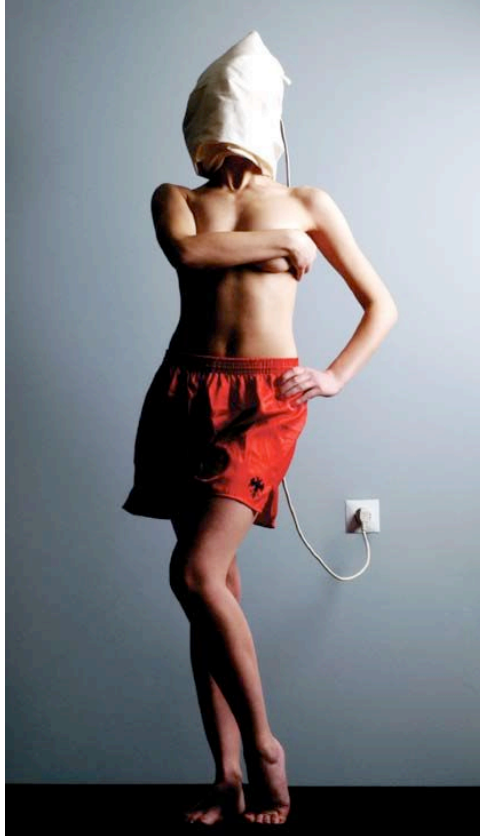
<http://www.pavaresiaekosoves.com>, Artan Balaj.

Kosova’daki Genç Sanat ortamının sorunlarından biri ve *Exception* sergisinin de açıkça gösterdiği mesele, Kosova devletinin kuruluşuna ve yeni ulusal kimliğin oluşumuna dair sorunları eleştirel olmayan bir yaklaşımla ele alan ve böylelikle de işsizlik, “vahşi” özelleştirme ve genel ekonominin uluslararası bağış ve yatırımlara bağımlılığı gibi daha acil sorunlardan sakınan çok sayıda iş bulunmasıdır. Bu duruma verilebilecek en belirgin örnek, genç sanatçı Artan Balaj’ın şematik bir grup figürü gösteren medya işi www.pavaresiaekosoves.com’dur (www.independenceofkosovo.com olarak tercüme edilen işe şu an erişim yoktur): Eğitimci bir

¹⁶ Bkz. Erden Kosova, “The Problematic of National Identity and Social Engagement in the Contemporary Art Practice in the Balkans, Nationalism and Contemporary Art” (der.) Sezgin Boynik ve Mina Henrikson içinde, sayfa 177.

¹⁷ Bkz. Katalog *Odstupanje: Savremena umetnicka scena Prištine / Exception: Contemporary Artistic scene from Prištine*, Giriş, Vida Knežević, Kristian Lukić, Ivana Marjanović ve Gordana Nikolić, s. 20

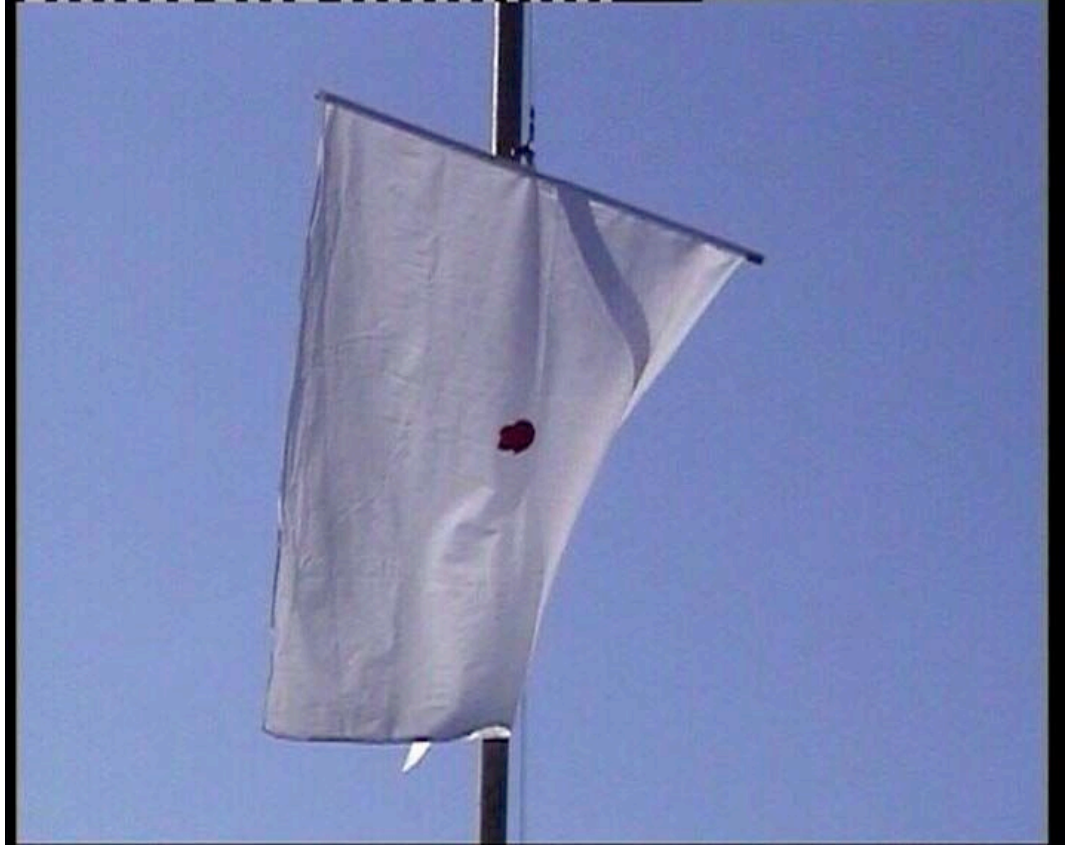
figür, Kosova'daki bürokratik bir mekanizmanın –UNMİK'in – uluslararası temsilcisi, öğrenci figürleri de Kosova toplumunun temsilcileri olarak orada bulunmaktadır. Bu sırada saat 12:44'ü göstermekte ve ilerlememektedir. Bu rakamlar, geçici bir BM yönetiminin Kosova'ya yollandığı ve bir taraftan yeni devletin kurumlarının oluşturulma sürecinin başlangıcı olarak görülen, öteki taraftan ise Kosova'nın Sırbistan'ın bir parçası olmasını daha ayrıntılı değerlendirmeye yönelik bir karar olarak yorumlanan, dolayısıyla bölgenin kalıcı bir çözüm konusundaki "arada kalmışlığını" sürdüren 1244 numaralı BM kararını temsil etmektedir. Küratöryel iddiaya göre Kosova'dan çıkan bu nadir yeni medya sanatı işi, Priştine'nin "inşa halindeki" hükümetini düşünmek açısından ileriye doğru bir hamle yapmamaktadır – tek yaptığı olanı totolojik bir tarzda yinelemektir.



Baby Doll/The day After [Baby Doll/Ertesi Gün], Alketa Xhafa, 2007

Ayrıca Fitore Lusufi – Koja, Alketa Xhafa ve Nurhan Qehaja'nın feminist işleri, feminist özgürleşme meselesinin hâlâ ulusal özgürleşme meselesine sıkı sıkıya bağlı olarak görüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçılar, işleri bu metinde daha önce tartışılmış, önceki kuşağa mensup erkek meslektaşlarının kullandığına benzer bir stratejiyi yineleyerek, bayrak, amblem ve marş gibi ulusal sembelleri işlerinin içine katmaktadırlar. Ancak bu ulusal sembeler, "saptırılmış (*detoured*) imgeler" biçiminde belirlemektedirler – çıplak kadının ulusal marşı acayip bir şekilde tersten söylemesi (Nurhan Qehaja, *The Flag* [Bayrak], 2006), gerdek gecesinde beyaz çarşafta kalan kan lekesinde vücut bulan muhafazakârlık ve ataerkilliğin bayrağı (Fitore Lusufi – Koja, *Japan* [Japonya], 2006) ya da ulusalcı ve maço toplumda kadının dekoratif konumunu özetleyen, çıplak bir lamba-kadının giydiği tek kıyafet olan şortun üzerinde yer alan ulusal-etnik çift başlı kartal amblemi (Alketa Xhafa, *Baby Doll/The day After* [Baby Doll/Ertesi Gün], 2007) gibi. Günümüz Kosova'sında kadınların konumlarına ve temsillerine dair eleştirel tutumlarına rağmen sanatçılar eleştirel gözlemlerini ulus devlet inşası çerçevesine yerleştirmektedirler ve böylelikle paradoksal bir biçimde eleştirmeye çalıştıkları toplumla aynı çizgide durmaktadırlar.

Dahası, bu tür işleri ulusal-temsil-olarak-sergi bağlamına yerleştirmek, güncel sanatın, medya sanatı müdahalesi ya da feminist eleştiri gibi araçlarının, resmi ulusal kimliği meşrulaştırılmasına yönelik pragmatik hedeflerle nasıl sınırlanabileceğinin yanı sıra, muhafazakâr politikaların güncel sanatı kendi amaçları için nasıl temellük edebileceğini ve kullanabileceğini de gözler önüne sermektedir. Ancak dünya paradokslar üzerine kuruludur ve yol boyunca karşımıza çıkan her paradoksla savaşmak, orijinal mesajın yol açabileceği tüm sonuçları ve girebileceği tüm bağlamları öngörmek güçtür. Fitore Lusufi – Koja, Alketa Xhafa ve Nurhan Qehaja'nın işleri, örneğin sömürge sonrası mücadelede kadınların pozisyonunun tarihsel bir özetini veren başka bir sergi bağlamında belki farklı işlev görebilirdi – ancak bu küratöryel anlatıda, özgürleştirme olanakları, Sırbistan ve Kosova arasındaki diplomatik alışveriş programınca kuşatılmış olduğundan, sınırlı kalmaktadır.



Japan [Japonya], Fitore lusufi – Koja, 2006



Heroes [Kahramanlar], Lulzim Zeqiri, 2003

Ancak sergide yer alan işlerin bazıları, ulusal temsil sorunlarına ve güncel sanat alanındaki genel sorunlara gerçekten de açıkça işaret etmektedir. Lulzim Zeqiri'in işi, sanatçının ulusal kimlik politikaları güdümünde konumlandırılması ile neoliberal kapsayıcılığın, Yin ve Yang kavramları gibi nasıl birbirlerine uyuyor, "güç verir" ve birbirlerini "besler" olduklarını göstererek, güncel sanat alanındaki bu paradoksları şüpheye yer bırakmaz bir şekilde gözler önüne sermektedir. Zeqiri, *Heroes* [Kahramanlar] (2003) adlı videosunda Kosova'daki (ataerkil) Arnavut toplumunun erkek üyelerinin akşamlarını şarkı söyleyerek ve yöreye özgü, mandolin benzeri bir çalgı olan *şargia* ile epik kahramanlık şarkıları çalarak geçirdikleri, geleneksel eşyayla döşenmiş tipik bir köy mekânından bir sahne sunmaktadır. Sanatçı bu işte söylenen şarkıya yeni kahramanlar katmaktadır – eklenenler, Kosova güncel sanat ortamının ünlü isimleridir (bazı iddialara göre, kimi toplumların, Olimpiyat oyunlarına ya da çeşitli futbol şampiyonalarına vs çok sayıda takımla katılıyor olmaktan gururlanmalarına benzer şekilde, genç Kosova toplumu da bir Balkanlar sergisine Kosova'dan sekiz sanatçıyla katılmalarından dolayı çok gururlanmıştır¹⁸). Halk şarkıcıları, Kosovalı sanatçıların kahramanca tavırlarını, önemli uluslararası etkinliklere (Manifesta, İstanbul Bienali, Kassel Sergisi) katılmalarını konu alan, bu yüzden de "inşa halindeki" Kosova devletinin ulusal kültürel gelişimi, ilerlemesi ve modernizasyonuna bir şekilde değinen epik şarkıyı söylemektedirler.

Görünüşe bakılırsa, söz konusu iş bir husus üzerinde daha durmaktadır ve Kosovalı sanatçıların ulusal kimliğinin iki açıdan araçsallaştırıldığını belirtmektedir: İlk olarak, Yugoslavya sonrası

¹⁸ Bkz. Sezgin Boynik, *a.g.e.*, sayfa 218.

kurulan devletlerde yeni ulusal kimliklerin inşasına ilişkin genel eğilim dâhilinde (başka bir deyişle, her devlet, inşasına katkıda bulunmaya hizmet edecek kendi güncel sanatına ihtiyaç duymaktadır)¹⁹ ve ikinci olarak da, sanatsal işin niteliğinin ve tematik kapsamının yeterli olmadığı ve göklere çıkarılan “herşeyi kapsayan uluslararasılık” imajını gerçekleştirmek üzere “Kosovalı” gösterenine de ihtiyaç duyulduğu *kurum olarak uluslararası sanat ortamı* dâhilinde. Eser üzerine yazılan metin, işinde gördüklerime ilişkin olarak, sanatçı Lulzim Zeqiri'nin kişisel duruşunun ne olduğuna dair pek bir şey ortaya koymamaktadır (kendisinin *White Map* [Beyaz Harita] başlıklı diğer işi, Balkanlardaki çatışmanın zamansız bir imgesini sunmakta ve stereotipik temsilin tüm özelliklerini barındırmaktadır) ve (kendilerini Kosova'nın genç sanat ortamını kapsayıcı bir şekilde derlemeye adanmış olmaları bir yana) bu işi sergi alanına yerleştirirken küratörlerin duruşunun ne olduğunu ancak tahmin edebilmekteyim. Ancak kişisel gözlemim, Lulzim'in *Heroes* [Kahramanlar] işindeki bu sergideki işlevinin Duchamp'ın *Pissoir* [Pisuar] adlı işiyle aynı olduğu yönünde olacaktır – her ikisi de, geçici olarak yerleştirildikleri sergi düzenine ve kurumsal bağlama işaret ederken, kendi ideolojik işlevlerini de keşfederler.

Yukarıda bahsi geçen *Heroes* adlı iş, ulus ya da ulusal kimlik meselesinin (günümüz uluslararasılığının hegemonik temsili dâhilinde) fazlasıyla uluslararası olduğunu ve “periferi”den gelen sanatçının ulusal kimliğinin, baskın sergi hazırlama modelinde ve güncel sanat sisteminde zaten hep içerildiğini de göstermektedir. Küratörlerin sergide *Artist, curator, market* [Sanatçı, küratör, piyasa] bölümüne belirgin bir yer ayırmaya ve sanat sisteminin yapısını, hiyerarşilerini ve güç dengesini analiz etmeye karar vermelerinin nedeni bu olabilir... Ben (ulusal) kültür temsili kavramını da buraya eklerdim. *Exception Young artist from Prishtine* sergisinin küratörleri sanat sistemine yönelik eleştirilerinde çoğunlukla, Avrupa-Atlantik entegrasyonunda ve Batı Balkanlar adı verilen bölgede küresel sermayeye zemin hazırlanması açısından kendilerince belirli bir rol



**I WANT YOU
FOR C.A. ARMY**

The Uncles [Amcalar], Driton Hajredini.

Seni İstiyorum" ile değiştirerek) kullanırken, Jakup Ferri de Doğu sanatına yapılan ve kendisine göre “sanatçının ününün, metanın değerini katlayan etken olma potansiyelini esas alan” yatırımın mantığına dikkat çekmektedir. Tüm bu işler “altüst edici [*subversive*] onaylama”²⁰ stratejisini temel almaktadır – bu, sanatçının/aktivistin sosyal, politik ya da ekonomik bir söylemde rol

oynayan Balkanlar sergilerine odaklanmışlardır. Yani küratörler ve sanatçılar, Balkanlar'daki çatışmaların mitleştirilmiş ve metalaştırılmış temsillerinin üretilmesi konusunda kendi konum ve görüşlerini ortaya koymuşlardır.

Ayrıca ünlü Batılı küratörlerin yeni ve henüz fark edilmemiş pazarları birer yetenek kaynağı olarak keşfetme rolü meselesini de gündeme getirmişlerdir. Bu konuyu ele alan işlere örnek olarak, Jakup Ferri'nin *Save Me, Help Me* [Kurtarın Beni, Yardım Edin Bana] adlı işi, Hajredini, Ferri ve Zeqiri'nin ortak işi *The Uncles, Waiting for a Curator* [Amcalar, Bir Küratör Beklerken] ve Alban Muja'nın *Free Your Mind* [Zihninizi Özgürleştirin] adlı işi verilebilir. Driton Hajredini, Batılı uzman küratörlerin Kosova/Balkanlar/Doğu Avrupa sanatındaki gücünden bahsetmek üzere Amerika'nın ulusal simgesini – Sam Amca figürü – (ünlü “Birleşik Devletler Ordusu için Seni İstiyorum” cümlesini “Güncel Sanat Ordusu için

¹⁹ Egemen sanat tarihine göre 1990'lar öncesinde Kosova'da güncel sanat yoktu. Örneğin *On Normality* sergisi kataloğu için yapılan röportajda Sokol Beqiri şöyle demektedir: “Günümüz Kosova sanat ortamının arka planında bence büyük bir başarı ve enerji var. Buluşmalarımızdan birinde Branko Dimitrijević'in sarf ettiği şu sözlere tamamen katıldığımı da söyleyebilirim: *Kosovalı genç sanatçılar bir anlamda sıfır noktadan başlıyorlar; bu onları tüm geleneklerin boyunduruğundan kurtarıyor ve “tamamen güncel” olma konumuna taşıyor.* Bkz. *On Normality: Art in Serbia 1989 – 2001* (sergi kataloğu), Mica, Belgrad, 2005, s. 379.

²⁰ Inke Arns ve Sylvia Sasse, “‘Subversive Affirmation’: On Mimesis as Strategy of Resistance”, *Maska* (Ljubljana) cilt XXI, no 3-4 (98-99), sayfa 6.

almasına ve söylemi onaylar, sahiplenir ve tüketirken, aynı zamanda onaylananla arasına bir mesafe koymasına olanak veren bir taktiktir. Temelden çürüterek onayı karşısına çevirmektedir.

Bu yaklaşım eski Yugoslavya bölgesindeki üretimin büyük kısmının tipik bir özelliğidir ve kavramsal sanat deneyimini ve onun “temsil/nesne” üretmekten bir “tutum/bildiri” iletmeye dönüşmesini temel almaktadır.²¹ Bu açıdan, söz konusu işlerin kasti naiflikleri, liberal Batı *Weltanschauung'u* [dünya görüşü] ile zorla özdeşleştirilmeye meydan okuyan ironik bir araç olarak tezahür eder. Sanatçılar ‘sanat ortamı’nda, ulusal kökenleri isimlerinden asla ayrı tutulamayan ‘periferiden özneler’ olarak belirirler; yani eyleme imkânlarının bu belirlemelerle çoktan saptanmış ve sınırlanmış olduğu söylenebilir.

Driton Hajredini'nin *Sin* [Günah] adlı işini de bu çerçevede yorumlayabiliriz. Video, Münster'deki bir Hıristiyan kilisesinde gerçekleştirilmiş ve gizli kamerayla kaydedilmiş bir etkinliği belgelemektedir. Sanatçı (Driton Hajredini) günah çıkarma hücreğine girmekte ve papaza günah çıkartmaktadır. Ona alışılmışın dışında, şöyle sorular sorar: *Ben aslında Müslümanım, ama Kosova'da doğmuş bir Arnavut olmanın günah olup olmadığını size sormak istedim. Bir şekilde günah denilebilir mi buna? Kafası karışan papaz ise şöyle bir yanıt verir: Hayır. Günah değildir. Günah biz insanların kendi özgür iradelerimizle yaptığımız ve Tanrı'nın emirlerine aykırı olan bir şeydir.* İşin tuhafı, tersten giderek de bir sonuç çıkarabilir ve ulusal kimliğin ve ulusalcılığın özgür iradeye bağlı olmadığı ve bu nedenle de Tanrı'nın emirleriyle uyum içinde olduğunu söyleyebiliriz.

* * *

Küratörlerin, sonrasında başka pek çok kişi tarafından da yinelenmiş bakış açılarına göre, *Exception* projesi Arnavutluk kültürünü bir şekilde tanımaya ilişkindir – diğer bir deyişle, ilk defa karşımıza çıkacak bir “ötekilik”le ilgilidir. Sanat alanındaki bu diplomatik strateji, Avrupalı ve uluslararası kuruluşların politik ilkelerine tamamen uymaktadır ve sosyal programlarına hizmet etmektedir; söz konusu ilkelere göre de kültür, “kültürel farklılığa” saygı göstermeyi mümkün kılmak için “ötekini tanıtır” ve böylece “çatışmanın tarafları arasında uzlaşma sağlar”. *Using of Culture and Art in Conflict Resolution in Contemporary Times* [Günümüzde Çatışma Çözümünde Kültür ve Sanatın Kullanılması] başlıklı, program niteliğindeki metin, güncel sanatın müzakere teknikleriyle ve “kullanım değeri”yle ilgili egemen önyargıların bir göstergesi sayılabilir. Bu metinde şöyle denmektedir: “Politik görüşmeler ve diplomatik etkinlikler iki ülke arasındaki gerilimi azaltırken, ressamlar, müzisyenler, film yapımcıları ve diğer sanatçılar da samimiyet ve iyi ilişkiler kurmak üzere temaslarda bulunacaklardır.”²²

İlginçtir ki serginin saldırılarla kapatılması ve bu olaya aracılık ve eşlik eden medya saldırısı, böyle bir bakış açısına karşı koyan olgular arz etmekte ve sanatsal faaliyetlerin kurumsallaşmasına dair bu tür bir yaklaşımı geri çevirmektedir. Besbelli *Exception* sergisinde, serginin gerçekleşmesi için fon sağlayabilecek tek format ‘ulusal seçim’ olduğu için öyle bir yol seçilmişti – paradoksal bir şekilde, serginin saldırılarla kapatılması ile kökten reddedilen de, bizzat böyle bir “üretim sağlama” platformu olmuştur. Metnimizin başına dönecek olursak, serginin formuna ve formatına, yani küratörün üretim düzeneğinde nasıl bir yol izlediğine dair soruyu şimdi yeniden yöneltebiliriz. Şayet sergi, iki ulusal kültür arasında diplomatik aracılık rolü üstlenmeyecek farklı ve “otonom” bir alanda sunulacak şekilde tasarlanmış olsaydı,²³ farklı bir sonuç meydana getirir

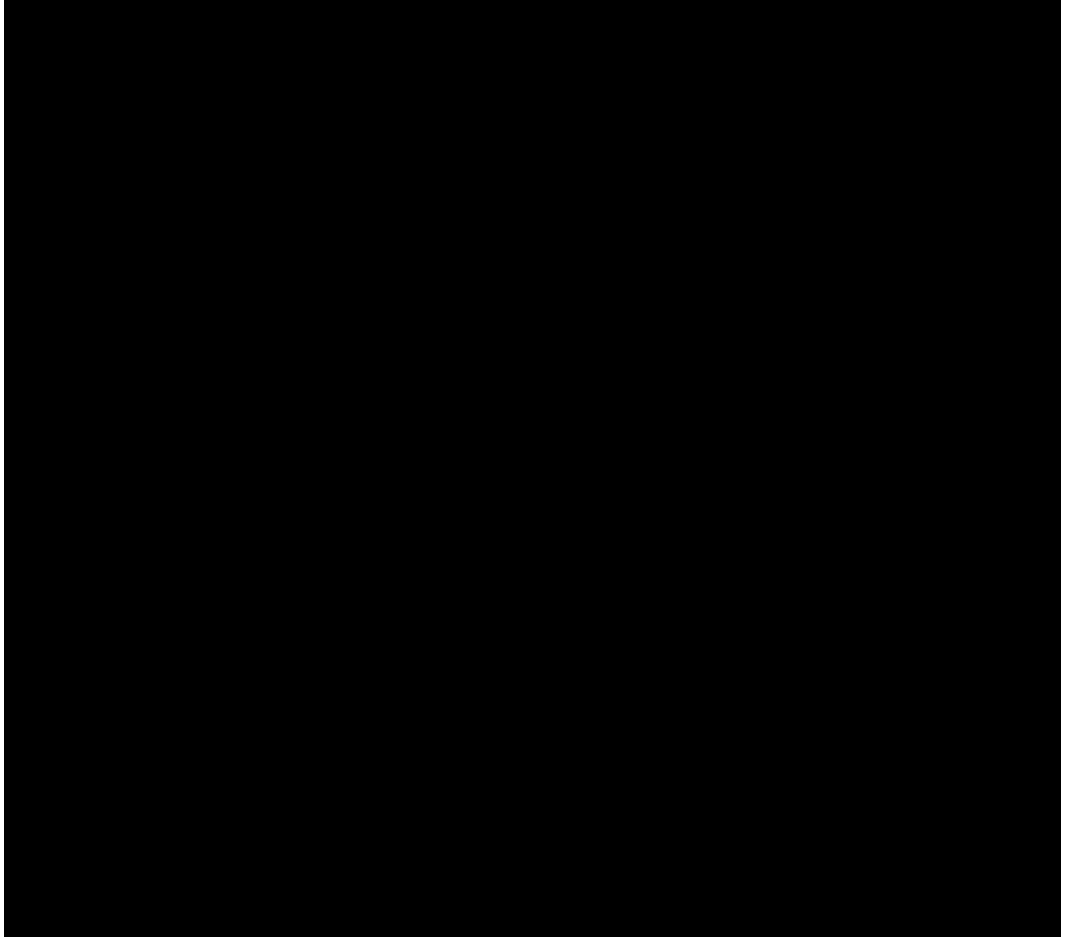
²¹ Bazı örnekleri, Vladimir Nikolić ve Vera Večanski'nin (Belgrad) *How to Become a Great Artist* [Nasıl Büyük bir Sanatçı Olunur?], Nikoleta Marković ve Zsolt Kovacs'ın (Belgrad) *Choose Life* [Yaşamı Seçin] ve Primož Novak'ın (Ljubljana) *Explosion* [Patlama] adlı işleridir ve daha pek çok örnek bulunmaktadır. Tüm bu işler (aynı Priştineli genç sanatçıların işleri gibi), – tümü, geçiş sürecindeki toplumlardaki sanatsal üretime eşlik eden fenomenler olan – sanatta pazarlama takıntısına, kendi kendini satmaya ve ilişkiler kurma saplantısına karşı ironik duruşlarını ifade etmek üzere benzer bir strateji kullanmaktadırlar.

²² Metin şu an erişilebilir gözükmemektedir – ya da hiçbir arama motoruyla bulunamamaktadır.

²³ Mevcut durumda küratörler sanat alanını tamamen farklı bir şekilde ve temsilci politikalarla doğrudan bağlantılandırarak tanımlamışlardır. *Sanat, başka şeylerin yanı sıra, insanların medyada ve parlamentoda kamuya açık şekilde konuşulması gereken, geçmiş, ve gelecekte bu alanda birlikte var olmak meselesi hakkında konuştukları bir alandır ve öznelerin kendisini birebir ilgilendirir.* Bkz. Katalog *Odstupanje: Savremena umetnicka scena Prištine / Exception: Contemporary Artistic scene from Prishtine*, Giriş, Vida Knežević, Kristina Lukić, Ivana Marjanović ve Gordana Nikolić, sayfa 19.

miydi, ya da daha verimli bir tartışma alanı açar mıydı? Örneğin bölgedeki tüm sanatçıların ortak sorunlarını temsil eden ve geçtiğimiz on yıllarda hepimizin tanık olduğu ulus inşası meseleleri de dâhil olmak üzere, “periferideki bölgeler”de kültürün yerini ve rolünü ele alan eleştirel işlerin sergilenmesi (böylece de serginin “ötekilik” değil “aynılık” ilkesi üzerine kurulu olması) farklı etkiler doğurur muydu?

Gelinen noktadan bakıldığında, öyle olabirmiş gibi geliyor. *Exception* sergisi çok somut eleştiri potansiyelleri barındırıyordu; ancak bu tür soruların kamunun incelemesine ve tartışmasına sunulması imkânını etkin bir şekilde engelleyen, serginin formatıyla ilgili seçimdi. *Exception* sergisi, format olarak sanatsal ortamın ulusal temsilini seçerek, kapsamını Kosova’nın bağımsızlığı konusunda *yandaş* yahut *karşıt* olmakla sınırlamış, böylece de *reel politika* alanındaki mevcut seçeneklere ve bu seçeneklerin mevcut toplumsal kutuplaşmalarına dair verili çerçeveye uyumlu bir yere oturmuştur. Bu bakımdan, yerel bağlamda beklenen gidişatı teyit etmekten başka bir getirisi olmamıştır: bir yanda Arnavutlara yönelik Sırp faşizmiyle, diğer yanda da kamusal olarak ifade etme hakkını da içeren insan hakları politikalarının ihlalinin kınanmasıyla karşı karşıya kalınmıştır... Oysa sanatın görevi, daha geniş düşünmek ve egemen kültür politikalarının dayattığı verili seçeneklerin dışında elbet bulunabilecek ‘keşfedilmemiş olanakları’ keşfetmektir.



The Image [İmaj], Nikoleta Marković

Bu resimde gördüğümüz (Arnavut bayrağı “müdahalesinin” altında), *Kosova Kahramanları Anıtı* adlı, 1910 yılında akademisyen Đorđe Jovanović tarafından Sırbistan’ın merkezindeki Kruševac şehrinde yapılan heykelin bir reproduksiyonudur. Heykel tipik bir sömürgeci *Ecole de Beaux Art* nesnesi örneğidir ve milliyetçi romantizm öğeleri taşır. 2003 yılında sanatçı Nikoleta Marković bu resmin kopyalarını bir seri halinde bir galerinin duvarlarına asmayı önerdi. Kosova kahramanı Boško Jugović’in (Sırp epik şiirinde “Kosova Savaşı” döngüsünden alınan bir karakter) bayrağı yerine Arnavut bayrağını kullandı. Söz konusu

Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları
Jelena Vesić

etkinlik Nikoleta Marković'in doğduğu şehir olan Kruševac'da açtığı bir kişisel sergiydi fakat Kruševac Ulusal Müzesi'nin direktörü tarafından iptal edildi. Aynı eser, Yeni Hersek'de (Karabağ) düzenlenen "37th. Winter Salon" [37. Kış Salonu] adlı sergide de sorun yarattı. Sergi küratörü Branislav Dimitrijević sergiye "politik artı değer ve eksik sanat" içeren bir bakışla yaklaşmakla suçlandı ve sonuç olarak küratörlük görevini bıraktı. Dolayısıyla bu yazıyı "Sırp-lık" ve "Arnavut-luk" ve her ikisinin de yüceltilmesi arasında iki başlı bir hayvana benzer bir ilişki kuran bir sanat eseriyle bitiriyorum. Bu eser hem milliyetçi imgeler içeriyor hem de sosyal olarak angaje sanat pratiği içerisinde bir başka başarısız "diplomatik yaklaşım" örneği oluşturuyor.

İngilizceden çeviren: Gülin Ekinci