

MLADEN STİLİNOVIĆ VE PARA ¹

Doktora Öğrencisi Veli Aras YALÇINKAYA

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

veliarasyalcinkaya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1631-674X

Öz: Hırvat avangardının öncülerinden Mladen Stilinovic'in kültürel ve politik kodlarla oynadığı, otoritenin söylem ve simgelerini gerçek bağlamından sökerek yeniden kurguladığı dil temelli sanat pratiği Yugoslavya'nın politik ve ideolojik gerçekliğinde şekillenmektedir. Eskişmiş siyasi sloganlar, sonsuz özgürlük ve sonsuz ilerleme vaatleri altında başarısızlığa uğramış bir özyönetim modelinin sonuçlarını ölüm, acı, iş, kırmızı, gıda ve para temalarıyla ilişkilendiren sanatçının parayla ilgili ilk çalışmaları, 1970'lerde uluslararası ekonomide yaşanan büyük dönüşümle birlikte paranın sanat olduğu, parayla ve piyasayla alay eden işlerle dolu bir dönemin ürünüdür. Yugoslavya'da pazar ekonomisinin ve özyönetim modelinin olumsuz sonuçlarıyla birlikte okuduğumuz bu dönemi çoğu zaman duygusal, kimi zaman absürtlüğün eşliğinde, trajik, alaycı ve ironik bir üslupla sorgulayan sanatçı, parayla oluşturduğu çalışmalar ile artık var olmayan bir devletin, Yugoslavya'nın kapitalizme eklenme süreci ve sonuçlarına tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Kaybolan bir tarihin izini sürüldüğü bu makalede, Mladen Stilinovic'in parayla kurduğu ilişkinin ve parayı kullanım biçiminin Yugoslavya gerçekliğinde araştırılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yugoslavya, İlimli Modernizm, Avangard, Dil, Para, Mladen Stilinovic.

MLADEN STILINOVIC AND MONEY

Abstract: One of the pioneers of the Croatian avant-garde, Mladen Stilinovic's language-based art practice, in which he plays with cultural and political codes and reconstructs the discourses and symbols of authority by removing them from their real context, is shaped by the political and ideological reality of Yugoslavia. Associating the results of a failed model of self-governance under outdated political slogans, promises of eternal freedom and endless progress with the themes of death, pain, work, red, food and money, the artist's first works about money are the product of a period full of works that mock money and the market, where money is art, with the great transformation in the international economy in the 1970s. Questioning this period, which we read together with the negative consequences of the market economy and the self-government model in Yugoslavia, with a tragic, cynical and ironic style, often emotional, sometimes on the verge of absurdity, the artist enables us to witness the process and consequences of the articulation of a state that no longer exists, Yugoslavia, to capitalism. In this article, which traces a lost history, it is aimed to investigate Mladen Stilinovic's relationship with money and the way he uses money in the reality of Yugoslavia.

Keywords: Yugoslavia, Moderate Modernism, Avant-garde, Language, Money, Mladen Stilinovic.

¹ Bu makalede Araştırma ve Yayın Etiği kurallarına uyulmuştur.

Giriş

Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti, elli yıl boyunca halkların (Hırvatistan, Slovenya, Sırbistan, Bosna-Hersek, Makedonya ve Karadağ'dan oluşan altı Cumhuriyet, bir özerk toprak Kosova, bir özerk bölge Voyvodina) barış içinde yaşadığı, çevrenin ve tarihin çok iyi korunduğu, 25 milyon nüfuslu gayet sağlam bir federasyon olarak varlık göstermiştir. "Farklı dini topluluklar birlikte yaşıyor, fabrikalar işçiler tarafından yönetiliyordu; herkesin kendi evi vardı ve kimse aç değildi-ta ki IMF; Hırvatları Ortodoks Sırlara karşı dini savaşa kışkırtan Papa; ve faşist Ustaşalar'a silah gönderen Almanya devreye girene kadar" (Berardi, 2016).

Her çöküş döneminin yerini etnik ve dinî savaşlara bıraktığı Yugoslavya, 1918'de Osmanlı ve Avusturya-Macaristan imparatorluklarının yıkıntılarında doğup, ikinci dünya savaşı sonrası Nazi işgali sonrası iki kez yıkılıp, 1945'te Josip Broz Tito öncülüğünde yeniden kurulmuştur. Kuruluşunda ne batının kapitalizmine ne de doğunun sosyalizmine bağlı diğer komünist ülkelerden farklı üçüncü bir yolu tercih eden sosyalist sistemlerin bu kendine özgü ülkesi, 1948'de Sovyet Rusya'nın merkezîyetçi yönetim anlayışına alternatif olarak uyguladığı özyönetim modeliyle anti-stalinist bir politika izlemiştir. Özellikle dış politikada batı ile yakın ilişki içine girilen bu süreç, ekonomide liberalleşmeyi öngören pazar sosyalizmi olarak adlandırılan politikalar, ülkeye yapılan yardımlar ve krediler ulusal refahta bir iyileşme ortamının oluşmasını sağlamıştır.

1948'den sonra büyük bir ekonomik, politik ve sosyal dönüşümden geçen Yugoslavya'nın askeri yardımlar ve düşük kredili faizlerle ödüllendirildiği iyileşme dönemi ikinci dünya savaşı sonrası tüm dünyayı etkileyen olağanüstü ekonomik büyüme ve toplumsal dönüşümle birlikte ABD'nin siyasi ve ekonomik planları dâhilinde şekillenir. ABD'nin Sovyet yayılcılığını engellemek amacıyla yaptığı muazzam yardımlar ve beraberinde üretim artışıyla oluşan endüstriyel büyüme benzeri görülmemiş bir bolluk dönemini aralar. Fakat kamu gelirlerinin büyük bir kısmının refah için harcadığı bu dönem yalnızca ekonomi alanıyla sınırlı olmayıp, politik, toplumsal ve kültürel alanları da kapsamaktadır. Nitekim, Eric Hobsbawm'ın da ifade ettiği üzere bu iyileşme dönemi, yalnızca gelişmiş kapitalist toplumları kalkındırdığı gerçeğiyle birlikte sosyalist yönetimlerin de zayıfladığı bir yeniden yapılandırma sürecidir (1996, s. 330). Refah döneminin yerini belirsizlik ve kriz ortamına bıraktığı bu dönem, Yugoslavya özelinde özyönetim modelinin ve pazar ekonomisinin olumsuz sonuçlarıyla birlikte okunur. Özellikle Batı'dan alınan krediler ve 1970'li yılların sonunda ABD'nin faizleri dramatik bir biçimde yükselmesiyle birlikte derinleşen kriz, IMF ve Dünya Bankası'ndan alınan borçlar ve dayatılan neo-liberal politikalarla birlikte ekonomik çöküşü beraberinde getirmiştir. Neticede borç ödemeleri nedeniyle halkın hayat standardının düştüğü, yabancı sermayenin ülkeye girişine izin verilmesi sonucu küçük işletmelerin rekabet edemediği, bölgesel eşitsizliğin, işsizliğin arttığı ve Yugoslav para birimi dinarın değer kaybettiği yeni bir döneme girilmiştir (Elsasser, 2008, s. 29).

İlmlî Modernizm Dönemi

Yugoslavya'nın ideolojik olarak komünist bloğa, ekonomik olarak Batı bloğuna yakın politik konumlanışı aynı zamanda sanatsal çalışmalar üzerinde baskının kalktığı görece özgür bir ortamın oluşmasını sağlar. Sanatın siyaset olarak kavrandığı 20. yüzyılda, değişimleri sadece sanat açısından anlamlandıramadığımız bu dönem, ikinci dünya savaşı sonrası ABD ve SSCB'nin birbirini tanımlamaya çalıştığı Soğuk Savaş dönemi bütün alanlarda olduğu gibi sanatsal ve kültürel atmosferde de iki kutbun egemenlik mücadelesine sahne olur. Ulusların inşa sürecinde güçlü bir ordu ve güçlü bir ekonomi kadar etkin rol oynayan sanat ve kültür alanında kurulan üstünlük-Yugoslavya gibi antikapitalist ülkelerde kendini üreten Stalinist tepkiyle birlikte sosyalist realizmin zemin kaybettiği bir dönemde- soyut sanatın realizme medyan okuduğu bir düzlemde şekillenir (Artun, 2020).

Savaş sonrası Avrupa’da oluşan totaliter, güvencesiz ortama kıyasla Birleşik Devletler’ in sanatçılara sunduğu özgür ifade ortamı, aynı zamanda sanat müzelerinin ve sanatçı sayısının katbekat arttığı, sanat piyasasının en yüksek rakamlara ulaştığı bir dönemdir. Hitler ve Stalin’in Avrupa’dan kovduğu avangardın ABD’nin siyasi ve ekonomik hâkimiyeti altında himaye edildiği, sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaydığı bu yeni dönem soyut ekspresyonizmin keşfiyle biçimlenir (Guilbaut, 2016, s. 232). Amerikan sanatının temellerini atacak soyut ekspresyonizm, Sovyetler’de sanatçılara uygulanan “katı” kısıtlamalara kıyasla ne kadar yaratıcı olduklarını göstermek amacıyla sosyalist ve realist sanat karşında özgürlüğün ve liberalizmin sembolü olarak öne sürülür (el-Kasimi, 2017). Yugoslavya’da özelinde ise sosyalist realizme (ya da topyekûn realizme) karşı soyut sanatın meşruiyetine çağrıda bulunan bu süreç (soyut ekspresyonizmin renkliliğiyle EXAT51 tarafından sunulan) ılımlı modernizm modeliyle okunur.

Totaliter rejimlerin, siyasi hareketlerin ve siyasi sanat modellerin dışında akım ve yaklaşımları tavsiye ettiği bir dönemin yansıması olan “ılımlı modernizm” modeli, kapitalist piyasanın avantajları ve sosyalist ülkelerin katı ideolojik baskısı altında doğu ve batı sanat modellerinin melezişildiği, apolitik ama aynı zamanda sosyalizmi meşrulaştıran sanatsal ve kültürel politika olarak tanımlanır (Denegri, 2003, s. 173). “Biçimsel bir alan içinde kalınması koşuluyla sosyalist yönetim altında da özgürlük olabileceğini” tarif eden bu model-1953 yılında Stalin’in ölümüyle- Yugoslav sanatında kültürel denetimin hafiflediği, sanatçıların fikirlerini özgürce ifade edebildikleri yeni bir dönemdir (Kreft, 2016, s. 193).

Yugoslavya’da sosyalist realist sanat anlayışından ayrılmanın sinyallerinin verilmesiyle başlayan-radikal, soyut ve deneysel çalışmaların arttığı- sanatçıların yaratıcılıklarında daha özgür olmaya davet edildiği bu süreç sosyal ve kültürel hayatın her alanına yayılan bir serbestleşme dönemidir (Branislavj, 2016, s. 50). Batı Avrupa ve Birleşik Devletler ile siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerin büyük ölçüde iyileşmesinden bağımsız düşünemeyeceğimiz serbestleşme dönemi, sanatsal ve kültürel alanda birçok yeniliği, Zagreb’de Çağdaş Sanat Müzesi (MoCAB) ve Belgrad’da Öğrenci Kültür Merkezi’nin (SKC) açılması, müzik bienalleri ve film festivallerinin düzenlenerek Doğu ve Batı’dan sanatçıların davet edilmesi, Yugoslav sanatçıların görece refah ve ayrıcalıklardan yararlandıkları, yurt dışına seyahat edebilmeleri gibi sosyalist dünyaya ait olmayan nadir özgürlüklerden faydalandıkları süreci beraberinde getirmiştir (Simicic, 2003, s. 316).

Nitekim serbestleşme dönemiyle birlikte oluşan görece özerk ortam aynı zamanda serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte çok sayıda özel sermayenin ülkeye girişine izin verilen, özelleştirmelerin arttığı, ekonominin siyasallaştığı süreçle birlikte ekonomik kriz dönemini işaret eder. Özellikle 1980’lerden itibaren belirginleşen kriz, bölgesel eşitsizliğin arttığı, para birimi dinarın değer kaybıyla halkın yaşam standardının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı bu dönem aynı zamanda sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarının giderek güvencesiz hale geldiği bir ortamın oluşmasına neden olur. Tito’nun krizin geçici olduğu ve iyileşme dönemine tekrar geri döneleceği vaatlerine rağmen derinleşen kriz Yugoslav sanatçıları tarafından sanatın siyasetin bir aracı olmasının reddedildiği, gündelik yaşam içinde dayatılan politik söylemin sanatsal bir malzemeye dönüştüğü, sanat kurumlarının boykot edildiği bir süreci beraberinde getirir. Bu aynı zamanda siyasi gücün etkilerinden uzak görece özerk sanat ortamı içinde (Sovyetlerin Yugoslav siyaseti ve kültürü üzerindeki etkisinin kalkması ve Doğu Avrupa’nın devrimci toprağına kök salan avangard sanatçıların oluşturduğu ortamın etkisiyle) avangard birikimin de yeniden canlandığı bir dönem olacaktır.

Yugoslavya’da serbestleşme dönemiyle şekillenen, ılımlı modernizm modelinin sağladığı görece özerk ortam içinde geç sosyalist gerçekçilik ideolojisinin yapısökümüne odaklanan, tarihsel avangardın eylem pratiğini benimseyen birçok sanat hareketinin (New Tendencies, OHO, Gorgona, Group of Six Artists) müdahalesine sahne olan

bu süreç Stilinovic'in sanat pratiğinin oluşmasında da önemli bir rol oynamıştır. Tarihsel avangardın anlam ve etkisi üzerine sorular soran, sanatsal ve politik amaçları birleştirmenin yollarını arayan birçok sanatçı gibi Mladen Stilinovic'te siyasi ve gündelik söyleme yönelik çalışmalar üretmiştir. Tito dönemine ait siyasi ve ideolojik söylemin gündelik yaşam üzerinde politik bir güce dönüştüğü, parti ve devlet ideolojisi arasında çelişkilerin çoğaldığı, sosyalist özyönetim ilkelerinin tam olarak gerçekleştiğine yönelik söylemlerle hakikatin manipüle edildiği bir dönemi dil temelli bir yaklaşımla sorgulayan sanatçı, dil bilimi ve dil teorisi üzerine araştırmalarda bulunmuş, dilin görsel potansiyelini kullanarak totaliter ideolojiye ait dili gündelik siyasi fikirlerden ve dayatılan çağrışımlardan ayırmaya çalışmıştır (Grzinic, 1997).

1975- 80 yılları arası sergiledikleri eylemler, durumlar ve detournement denemelerle bilinen Altı Sanatçı Grubu'nun içinde yer alan sanatçı, grup üyeleriyle birlikte avangard dili ve estetiği yeniden yorumlamıştır. Dil ve ideoloji arasındaki sistematik ilişkileri araştırırken dayatılan mevcut formlara, ideolojiye, siyasi ve kültürel kanonlara müdahalede bulunan sanatçı, ölüm, acı, iş, kırmızı, para ve gıda gibi konuları titizlikle ele almıştır. Bu temalar arasında parayla oluşturduğu çalışmalar ise merkezi bir önem taşımaktadır.

Mladen Stilinovic ve Para

Mladen Stilinovic'in parayla kurduğu ilişki, Yugoslavya'da serbestleşme döneminin olumsuz sonuçlarının görülmeye başladığı, serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte çok sayıda özel sermayenin ülkeye girişine izin verilerek özelleştirmelerin arttığı ve ekonominin siyasallaştığı bir dönemin ürünüdür. Para birimi dinarın değer kaybıyla halkın yaşam standartlarının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı, bölgesel eşitsizliğin arttığı bu dönem bütün dünyada da çok yönlü ve kapsamlı bir dönüşümü beraberinde getirmiştir.

1970'ten itibaren yirmi yıl boyunca yönünü kaybetmiş, istikrarsızlığa ve krize sürüklenen dünya ekonomisinin oluşturduğu yıkım, 80'lerde yükselen küreselleşmeyle birlikte bütün hayatın finansallaşmasına ve nitekim sanatın da giderek bir yatırım aracına dönüşmesine neden olur. Bütün bu dönüşüm, paranın kullanıldığı ve konu alındığı konularda muazzam bir artışın yaşandığı, paranın iktidarıyla çarpışan birçok sanatçının parayla ilgili işler ürettiği bir dönemi işaret eder. Max Haiven'in de ifade ettiği üzere bir araç olarak parayla çalışma hevesi, "soğuk savaş dönemi sonrası kapitalizmin küreselleşmesine doğrudan bir yanıt olarak algılanabilir; bir yanda para akışının muazzam coğrafi genişlemesi diğer yanda paranın kurumlara, gündelik hayata daha yoğun olarak dahil olmasını içerir". Fakat, her geçen gün daha fazla para tarafından kontrol edilen kapitalist bütünlüğün büyüklüğüyle başa çıkmak için umutsuz bir çabayı temsil etse de parayla çalışmak bu bütünlük içinde büyüleyici bir şifredir (2015, s.42).

Bu bağlamda kuşkusuz en çok öne çıkan sanatçı Joseph Beuys'tur. 70'lerden itibaren, Rudolf Steiner'in öğrencisi Wilhelm Schmund'tun fikirlerinden yola çıkarak yeni bir sermaye ve para kavramına odaklanan Beuys, neredeyse bütün çalışmalarında sermaye sorununu çözmeye çalışmıştır (Meyer, 2010, s. 2). Genişletilmiş sanat tanımına dayalı olarak bütün yapıp ettiklerimizi bir sanat meselesi içinde değerlendiren Beuys, Batı'daki özel kapitalizm ve Doğu'daki merkezleşmiş devlet komünizmi çıkmazından kurtulmanın tek yolunun insan yaratıcılığından ve gerçek bir çalışma kapasitesinden geçtiğini ifade eder (2010, s. 16). En temelde bütün zenginliğin kaynağı olarak sanatçı olarak insanı işaret eden Beuys, emek ve yaratıcılığın para olarak sermayenin altında ezildiğini söyler (Aktaran: Lotz, 2016, s. 204).

Paranın bu aşındırıcı etkisini Alman markı banknotların üzerine el yazısıyla yazdığı Kunst=Kapital (Sanat=Sermaye) adlı çalışması ile eleştiren Beuys, toplumun gerçek sermayesinin yaratıcılık olduğunu savunur (Görsel 1).

Bu çalışma, belki ilk bakışta sanatın bir yatırım aracına dönüşmesine yönelik bir eleştiri gibi yorumlansa da parayı ve onun dolaşımdaki değerini yaratıcı potansiyelle yer değiştiren Beuys, dolaşıma soktuğu para üzerinden insanın toplumdaki rolünü yeniden biçimlendirmek istemektedir.

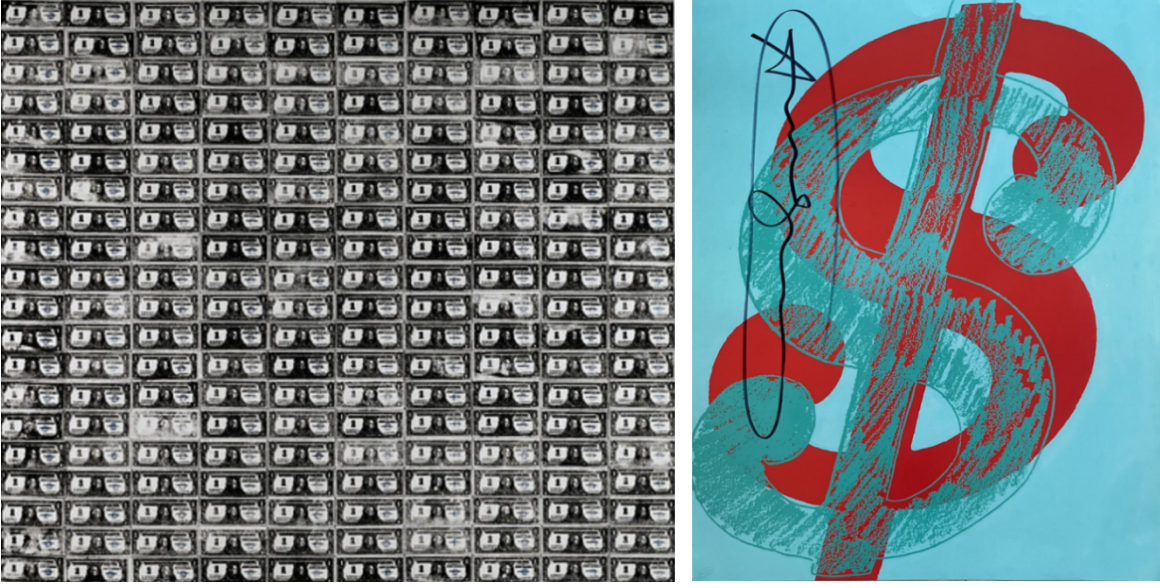


Görsel 1. Joseph Beuys, 1979, Sanat=Sermaye/ Kunst=Kapital, Erişim:20.04.2024, <https://bit.ly/3JXQOc1>

Brian Massumi'nin de ifade ettiği üzere “sermayenin kendisi gelecek bakımından tanımlanır. Sermaye para miktarı değildir. Gelecekte bir anda belirli bir miktardaki parada artış sağlama gücüdür.” Dolayısıyla sermayeyle birlikte şimdiki zamanın değersizleştiğini belirten Massumi, bunun ekonomi mantığı içindeki anlamının şu olduğunu söyler: “İnsanın kendisiyle ilişkisi belirsizlikle kaplı bir biçimde kendi geleceğiyle olan ilişkisine dönüşür” (2012, s. 421). Fakat, herkesin sanatçı ve yaratıcı olduğu bir ekonomik sistem içinde paranın kullanımını yeniden kurgulayan Beuys, sermaye=para ilişkisini sanat=sermaye formülüne indirgeyerek parayı özgür insanların şimdi ve buradaki yaratıcı faaliyetinin bir sonucu olarak ele alır.

Parayla çalışan bir diğer sanatçı ise Andy Warhol'dur. 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından bir olan Warhol, kariyeri boyunca dolar işaretleri ve dolar banknotları dahil olmak üzere pek çok para tasviri yapmıştır. İlk olarak 1962'de Dollar Bill serisini oluşturan sanatçı, 200 adet 1 dolarlık banknotları yeniden bir araya getirerek paradan para yapmıştır (Görsel 2). Bu çalışmasında serigrafisi adı verilen baskı tekniğini kullanan sanatçı, serigrafieye ise para basarken başladığını söyler (Warhol, 1977). Nitekim, para ve baskı arasındaki bu ilişki sonraki çalışmalarının odak noktasını oluşturur.

Warhol'un 60'lı yıllarda başladığı ve daha sonra göz ardı ettiği para, yirmi yıl sonra (iyileşme döneminin sonra ererek yerini belirsizlik ve kriz ortamına bıraktığı bir dönemde) geri döndüğü bir konu olmuştur. 1982 yılında, en ikonik çalışmalarından biri haline gelen Dolar İşaretleri (Görsel 3) serisini tasarlayan sanatçı, bu çalışmasını tamamladığında sanat ve iş dünyası, tarihsel olarak para çılgınlığının olduğu bir on yıla henüz başlamıştır. Warhol'un bu yeni bir zenginlik ve gösterişçi tüketim patlamasının eşliğinde para ve sanat ilişkisini konumlandığı nokta ise şöyledir: “Duvardaki parayı severim. Diyelim ki 200.000 dolarlık bir tablo alacaksınız. Bence o parayı almalı ve duvara asmalısınız. Böylece biri sizi ziyaret ettiğinde ilk göreceği şey duvardaki o para olur” (Warhol, 1975, s. 133,134).



Görsel 2. Andy Warhol, 1962, 200 Bir Dolarlık Banknot/ 200 One Dollar Bills, Erişim: 20. 04. 2024, <https://bit.ly/4alo9Z7>

Görsel 3. Andy Warhol, 1982, Dolar İşareti/ Dollar Sign, Erişim: 24.04. 2024, bit.ly/3UYSgB5

Dolar İşaretleri serisi, 1981-82 yılları arasında kâğıt üzerine yapılan yaklaşık 60 serigrafi baskıdan oluşmaktadır. Kimi zaman bir eskiz defterinden sökülmüş kimi zaman bir makbuzun üzerine karalanmış gibi görülen dolar işaretleri neredeyse bütün kompozisyonu kaplamaktadır. Parayla oluşturduğu ilk çalışmalara göre neon renklerin görsel olarak dikkat çekici, canlı varyasyonlarıyla yeni bir yaklaşımı benimseyen Warhol, bu çalışmalar ile bir yanda tüketim kültürünün psikolojik etkisi diğer yanda ise zenginlik ve başarı ilişkisini sorgulamaktadır.

Her ne kadar Warhol'un çalışmaları para ve sanatı yan yana getirmesi bakımından üretken ve önemli olsa da, Max Haiven'in de ifade ettiği üzere; bu, "paranın etkisini samimiyetle ve özür dilemeden kabul eden, sadece doğal değil aynı zamanda doğru ve iyi olarak kucaklayan bir sanat türüdür". Günümüzde ise Warhol'un izinden giden Takashi Murakami, Jeff Koons, Damien Hirst gibi sanatçılar pragmatik bir kopuşu da temsil ederek, sanat piyasasında metaların üreticileri olarak rollerini kolayca kabul etmektedirler (2015, s. 44- 49).

Tabii bu parayla çalışan bütün sanatçıların piyasanın etkisini doğal kabul ettikleri, onu doğru ve iyi olarak kucakladıkları anlamına gelmemektedir. Sanat bu konuda ne topyekûn sessiz ne de tamamıyla teslim olmuş durumdadır. Avangard dönemde olduğu gibi paranın tehditlerine direnen, müdahalede bulunan sanat yaratma mücadelesi sürmektedir (Artun, 2015). Cildo Meireles'in ideolojik dolaşıma ilaveler adını verdikleri seride sansüre uğrayan haberleri ve mesajları banknotların üzerine yazarak dolaşıma sokması; kendilerini daha sonra K Sanat Vakfı olarak adlandıran Bill Drummond ve Jimmy Cauty'nin 1milyon sterlini imha etmesi; Barbara Kruger'in paranın toplumsal ve kültürel gücünü sanat yoluyla gösterdiği çalışmaları; Cesare Pietroiusti'nin parayı sülfürik aside daldırdığı, başka katılımcılarla birlikte para yuttuğu performansları, SuttonBeresCuller sanat kolektifinin dilimlere ayırdığı 1 dolarlık banknotları gibi verilebilecek birçok örnekte sanatçıların, paranın tehditlerine direnen, parayla ve piyasayla alay eden, parayı hiçe sayan işler ürettikleri görülmektedir (Görsel 3,4).



Görsel 4. Cildo Meireles, 1970, İdeolojik Doluşıma İlaveler 2: Banknot Projesi/ Insertions into Ideological Circuits 2: Banknote Project (Banknotun üzerinde, gözültünde öldürülmüş olan gazeteciye atfen “Herzog’u kim Öldürdü” yazıyor), Erişim: 22.04.2024, <https://bit.ly/3K0h05x>



Görsel 5. Cesare Pietroiusti ve Paul Griffiths. 2005-2007. Para Yemek: Bir Müzayede/ Eating Money: An Auction (Sanatçının bedeninden geçtikten sonra bir banknotun detayı). Haiven, Max. (2015) Art and Money: Three Aesthetic Strategies in an Age of Financialisation, Finance and Society, s. 55.

Bu sanatçılardan Mladen Stilinovic, parayla oluşturduğu enstalasyon, metin, resim ve kolajlardan oluşan işlerini ilk defa Zagreb’de bulunan dairesinde para odası terimiyle izleyiciye sunmuştur (Görsel 6). Para odasını “para sadece kâğıt olduğu gibi galeride sadece bir oda” şeklinde tarif eden sanatçı, para odası üzerinden müze ve galerilerin sanatı değerlendirme rolünü sorgularken, parayla oluşturduğu işler üzerinden Yugoslavya’nın içinde bulunduğu ekonomik kriz dönemine tanıklık etmemizi sağlamaktadır (Stilinovic, 2008, s. 94).



Görsel 6. Mladen Stilinic, 1978, Parayla Çalışır/ Works with Money, Erişim:11.03.2023, <https://bit.ly/3UK8Bbo>

Jakovljevic Branislav'ın ifadesiyle, Yugoslavya'da "enflasyonun yuttuğu toplum imajı değersiz paralarla yamalanmış yırtıklarla dolu bir şehir manzarasıdır. Tüm onarımlar boşunadır. Her bir örtü, şeyleri bir arada tutması gereken kâğıt para parçalandıkça genişleyen başka bir yara gibidir" (Branislav, 2016, s. 247). Stilinic'te parayla oluşturduğu kolajlar ile benzer bir tablo çizer. Örneğin sosyalist Yugoslavya'nın kurucu lideri Tito'nun bulunduğu banknotu keserek 88 sıfırlık yatay bir bant oluşturduğu Tito için 88 Gül adlı çalışmasıyla Yugoslav devalüasyonu sonucu paradan sıfırların atılmasının ekonomik bir aldatmaca olduğunu ironik bir üslupla sorgular (Görsel 7). Paranın değer kaybedişini Tito'nun 88 yaşında ölümüyle ve yas tutmaya ait olan güllerle ilişkilendiren sanatçı, bunun bir tür sahte para basımı olduğunu söyler (Stilinic, 2008, s. 95). Bu çalışmada ideolojik bir kurgunun son parçası olarak Tito sonrası döneme yani enflasyonun durdurulamaması sonucu sosyal mülklerinin özelleştirildiği, özyönetim modelinin temel özelliklerinin yıkıma uğradığı, krizin resmî ideoloji tarafından manipüle edildiği, parti ve devlet ideolojisi arasında çelişkilerin çoğaldığı geri dönülmesi mümkün olmayan bir sürece atıfta bulunur.



Görsel 7. Mladen Stilinic, 1991, Tito için 88 Gül/ 88 Roses for Comrade Tito, Erişim: 14.05.2023, <https://bit.ly/4apR3am>

Yugoslav para birimi dinarın değer kaybı, halkın yaşam standardının düştüğü, işsizliğin kitlesel boyutlara ulaştığı, bölgesel eşitsizliğin arttığı bir dönem olmakla birlikte aynı zamanda sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarının giderek güvencesiz hale geldiği özetle paranın sanat dünyasında aşındırıcı etkisini hissettirdiği bir dönemdir. Bu dönemi Pjevaj (Şarkı Söyle) adlı çalışmasıyla ele alan sanatçı, alına kâğıt para yapııştırılmış sanatçıyı ücreti

karşılığında performans gösteren bir müzisyenle ilişkilendirirken sanatçının kendini ifade etmesi ve maddi olarak ödüllendirmesi ikilemini sorgular (Görsel 8).

Tembelliği Övgü adlı manifestosunda hem doğunun sosyalizminden hem de batının kapitalizminden bir şeyler öğrendiğini söyleyen Stilinovic, batıdaki sanatçıların üretim, tanıtım, galeri, müze ve rekabet sistemi gibi önemsiz meselelerle ilgilendikleri için tembelle olmadıklarını ve dolayısıyla sanatçı da olmadıklarını söyler. Bu bağlamda, Kazimir Malevic’in İnsanın Asıl Gerçekliği: Tembelle adlı metnine de atıfta bulunarak gerek kapitalizmin gerekse sosyalizmin tembelle yapmaya olanak tanımayan siyasi konumlanışını eleştiren sanatçı, “tembelle olmadan sanat olmaz” der (Stilinovic, 1993). Stilinovic’in ticari çıkarlar yerine üretken tembelleğe yönelmesinin en büyük sebebi hiper üretkenliğin hâkim olduğu bir toplumda, sanatçının asıl rolünün ne olduğunu sorgulamasıyla ilişkilidir. Nitekim, Stilinovic’e göre sanatçı artık bir eylemci ya da toplum düşünürü hatta işçi bile olmayan, aklında para olan Homo-Economicus’tur (Aktaran: Branislavj, 2016, s. 251).



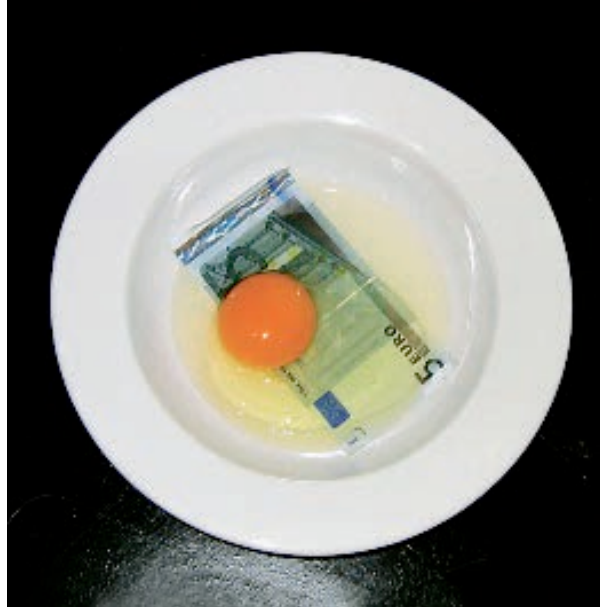
Görsel 8. Mladen Stilinovic, 1980, Şarkı söyle/ Pjevaj- Sing, Erişim:02.03.2023, <https://bit.ly/44GT2G4>

Görsel 9. Mladen Stilinovic, 1991, Öteki Ölüm/ The Other Death, Erişim: 02.03.2023, <https://bit.ly/3QNeqDT>

Pjevaj adlı çalışmasında tükürülerek alına yapıştırılan kâğıt parçasıyla ödül ile aşağılanma arasında sanatçı-müşteri ilişkisine vurgu yapan sanatçı, *Öteki Ölüm* adlı çalışmasıyla da Tito’nun bulunduğu kesilmiş kâğıt para ve alına yerleştirilmiş bozuk para ile güç ve iktidar ilişkisini sorgular (Görsel 9). Kesilmiş kâğıt parayla yarım bırakılmış bir özyönetim sosyalizmine atıfta bulunan sanatçı, umut vaat eden bir siyasi projeyi Tito ve Tito’dan sonra olarak ikiye ayırır. Bir tarafta yarım banknot üzerine alına bozuk para yapıştırılmış Tito, diğer tarafta ise kırmızı. Stilinovic’in her iki çalışmada da kullandığı kırmızı (kızıl) renk ideolojik ve politik gücün göstergesi olup çalışmalarının başlangıç noktasını oluşturur. Nitekim, Stalin ve Tito dönemine gönderme yaparak Lenin’in ölümüyle birlikte kırmızı rengin sadece ölüm getirdiğini ifade eden sanatçı, kırmızının yaşamın ve devrimin rengiyken kanın ve ölümün rengine dönüşümünü gündelik sosyalist yaşamın rengi kırmızı üzerinden sorgular (Stilinovic, 2005).

Parayı düzenleyerek, ekleyerek, çıkararak, parçalara bölen sanatçı kimi zaman da parayı refahın ya da ucuz bir ideolojik gücün sembolü olan gıdayla birleştirir. Nitekim, bu çalışmalar kişisel gelirlerde büyük düşüşlerin yaşandığı, yatırım ve üretimdeki azalış nedeniyle temel tüketim maddelerinde kıtlıkla karşılaşılan, insanların tüketim kapasitelerinin, alım güçlerinin önemli ölçüde daraldığı bir dönemin ürünüdür. Yaşamın devamı için gıdaya duyulan gereksinim ve gıdayı elde etmek için paraya duyulan ihtiyaç Stilinovic'in çalışmalarında birbirini tamamlayan bir birliktelik oluşturarak yeniden kurgulanır (Laanemets, 2008, s. 67).

Stilinovic, siyah yüzey üzerine beyaz tabak ve dikdörtgen banknot üzerine yumurtayla oluşturduğu bu çalışmada geometrik bir birleşim yaratır; süprematizmi anımsatan bir kompozisyon sunar (Görsel 10). Stilinovic'in geometrik biçim dili kullanmasının bir nedeni Sovyet kültür politikasının totalitarizmine karşı özel bir protesto ve sosyalist gerçekçi üslubu ihlal etme amacı taşıırken bir diğer nedeni ise Kazimir Malevic'tir. Dil ve ruh birliği bakımından Malevic'i anımsatan sanatçı, geometrik biçim diliyle, kullandığı renkler ve bu renklere yüklenen anlamlarla aslında Malevic'in saf/özgürleştirilmiş formlarına atıfta bulunur.



Görsel 10. Mladen Stilinovic, 1980, İsimsiz/ Untitled, Erişim: 04.01.2023, Grammel ve Laanemets. (2008). Money Room: Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s. 47.

Stilinovic'in parayla oluşturduğu bir diğer çalışma ise her harfin üzerine tek dinarlık sikkeler yerleştirdiği Vrijeme Je Novac adlı çalışmasıdır (Görsel 11). Sanatçı, parayla birlikte dili de ait olduğu bağlamdan, ideolojiden arındırarak yeniden kurgular. Nihayetinde bir değişim aracı olarak paranın değeri malın ve hizmetin pazardaki dolaşımına, değiş-tokuş kapasitesine bağlı olduğu gibi dil de (tıpkı para gibi) diğer sözcük ve kelimelerle girdiği dolaşım içinde değişime uğrar ve bu değişim belirli bir ideolojinin yönlendirmesinden bağımsız değildir. Parayı ideolojik ortamdan ayıramadığımız gibi dil de bu dolaşım içinde birden fazla değişime uğrayarak tıpkı para gibi yabancılaşma sürecine aktif olarak katılır. Böylelikle ekonomik koşullar dilin değerini doğrudan etkiler hale gelir.



Görsel 11. Mladen Stilinovic, 1980, Vakit Nakittir /Vrijeme Je Novac, Erişim:21.02.2023, Grammel ve Laanemets. (2008). Money Room: Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s. 63.

Yugoslavya örneğinde görüldüğü üzere bölgeler arası ekonomik dağılım ve bölüşümde eşitsizliğin artması bu coğrafyada konuşulan dilleri de doğrudan etkilemiş, bir tarafta zenginleşen (Hırvatistan, Slovenya) diğer tarafta giderek yoksullaşan (Sırbistan, Bosna- Hersek) ülkeler yarattığı gibi bu aynı zamanda ayrıcalıklı/ değerlenen ve değersizleşen diller yaratmıştır. Ekonomi ve dil arasındaki bu ilişkiyi Vrijeme Je Novac adlı çalışmasıyla ele alan sanatçı, bu ikili bağı sıfıra/hıçliğe indirger. Kırmızı harflerle paranın değerine atfen yazdığı vakit nakittir sözünü tek dinarlık sikkelerle değiştiren sanatçı, siyasetin ve ideolojini aracı olan parayı ve dili değersizleştirir, bütün çalışmalarında olduğu gibi sonuç olarak sıfırı işaret eder.

Sonuç

Yugoslavya’da pazar ekonomisinin ve özyönetim modelinin olumsuz sonuçlarıyla okuduğumuz kriz dönemi, Tito’nun ölümüyle birlikte etnik, sosyal ve siyasi istikrar döneminin sona erdiği, Yugoslav devletinin sonun başlangıcı bir dağılım sürecine girdiği kırılmaya işaret eder. Bu aynı zamanda sanatın siyasetin bir aracı haline dönüşmesinin reddedildiği, gündelik yaşam içinde dayatılan politik söylemin sanatsal bir malzemeye dönüştüğü, sanat kurumlarının boykot edildiği bir süreci beraberinde getirir. İlimli modernizm modeliyle birlikte oluşan görece özerk sanat ortamı içinde avangard birikimin de yeniden canlandığı bu dönem, estetiğin, gündelik hayatın ve ideolojinin aşkın derinliğini sunmaktan çok daha ötede gündelik yaşamın siyasetine uzanan toplumsal tanımlama ufku olarak geç sosyalist gerçekçilik ideolojisinin yapı bozumuna odaklanan sanatçıların müdahalelerine sahne olur. Tabii bu sanatçılar Jacques Ranciere’in Estetiğin Siyaseti adlı makalesinde de altını çizdiği üzere, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar iletildiği, toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle siyasi değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzıyla siyasidir (2016, s. 208).

Gündelik yaşamın politika tarafından tüketildiği bu dönemde, tarihsel avangardın anlam ve etkisi üzerine sorular soran, sanatsal ve politik amaçları birleştirmenin yollarını arayan birçok sanatçı gibi Mladen Stilinovic’te siyasi ve

gündelik söyleme yönelik çalışmalar üretmiştir. Mladen Stilinovic oluşturduğu çalışmalarda iktidar ilişkilerinin ideolojik içeriğinden, sosyalist ya da kapitalist oluşundan bağımsız bu ilişkilerin yeniden üretildiği aygıtları ve bunların toplum üzerinde yarattığı etkiyi sorgulamıştır. Fakat, Stilinovic'i asıl ilgilendiren bu etkinin nasıl değersizleştirileceğidir. Bu sebeple, bütün çalışmalarında sıradan bir işaretin ya da kelimenin siyaset tarafından emilerek politik bir güce dönüşmesi ya da gündelik yaşamın politik ve ideolojik sembollerle kontrol ediliyor olması hiçlik üzerinden uygulanan bir dirençle sınırlanır. Dokunulmaz kabul edilen her konu, her tabu ait olduğu bağlamdan sökülüp, ideolojiden arındırılarak yeniden kurgulanır. Parti sloganları bir araya gelen kelimelere, galeri bir odaya, ideolojik gücün göstergesi kırmızı bir renge, iktidarın en güçlü sembollerinden para ise sadece bir kâğıda dönüşerek değersizleşir.

İş, acı, kırmızı, para ve ölüm gibi temalar ile sosyalist Yugoslavya'da rekabete ve üretime dayalı bir ekonomi modelinin sonuçlarını iktidar ilişkileri çerçevesinde sorgulayan sanatçının parayla oluşturduğu işler merkezi bir önem taşımaktadır. Otoritenin en önemli sembollerinden olan parayı düzenleyerek, ekleyerek, çıkararak, parçalara bölen sanatçı, parayı kimi zaman parayı refahın ya da ucuz bir ideolojik gücün sembolü olan gıdayla birleştirirken, kimi zaman ise gündelik sosyalist yaşamın rengi kırmızı üzerinden sorgular. Temelde ise parayı günlük kullanım bağlamından kopararak, paranın görsel görünümünü biçimsel yapısını ön plana çıkararak parayı tasvir edilen görünüşün dışında bağımsız varlığıyla ele alır. Totaliter sembollerin, ideolojik dilin ve ritüellerin kaynaklarından yararlanarak ele aldığı her tema gibi para da sıfıra indirgenerek hiçliğin boşluğunda hareket eder.

Kaynakça

- Beuys, Joseph. (2010). What Is Money?: A Discussion with J. Philipp Von Bethmann, H. Binswanger, W. Ehrlicher, and R. Willert. United Kingdom: Clairview Books.
- Branislavj, Jakovljevic. (2016). Alienation Effects Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Denegri, Jesa. (2003). Impossible Histories-Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991, D. Djuric M. Suvakovic. (Ed.). Inside or Outside Socialist Modernism s.170-209 Cambridge: the MIT Press.
- Elsasser, Jürgen. (2008). Cihat Avrupa'ya Nasıl Ulaştı (E. Ertem, Çev.). İstanbul: Nesnel Yayınları.
- Guilbaut, Serge. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock ve Troçkizm'den Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine, s.231-254. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Haiven, Max. (2015) Art and Money: Three Aesthetic Strategies in an Age of Financialisation, Finance and Society, s.38-60 Published online by Cambridge University Press
- Hobsbawm, Eric. (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırı İktisat Çağı (Y. Alagon, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Kreft, Lev. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laanements, Mari. (2008). Money Room. M. Laanements, S. Grammel. (Ed.). Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s.67,130. Berlin: Revolver Publishing
- Lotz, Christian. (2016) Reflections on Joseph Beuys's Das Kapital Raum 1970-1977. S. Ladkin, R. Mckay, E. Bojesen. (Ed.). Against Value in the Arts and Education, s. 204, 416. London; New York: Rowman & Littlefield International
- Massumi, Brian. (2012). Çıkarın Ötesinde Sanat. Cogito, (70-71), 418-436. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meyer, Michaela. (2010). What Is Money?: A Discussion with J. Philipp Von Bethmann, H. Binswanger, W. Ehrlicher, and R. Willert. Foreword, United Kingdom: Clairview Books
- Ranciere, Jacques. (2016). Sanat ve Siyaset, A. Artun (Ed.). Estetiğin Siyaseti. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simicic, Darko. (2003). Impossible Histories-Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991, D. Djuric, M. Suvakovic. (Ed.). From Zenit to Mental Space Impossible Histories-Historical Avant-gardes, s.294, 331. Cambridge: The MIT Press.
- Stilinovic, M., Stipancic, B. (2008). I God/ Money We Trust, İnterview. M. Laanements, S. Grammel. (Ed.). Money Room: Mladen Stilinovic, On Money and Zeros, s.105,130. Berlin: Revolver Publishing.
- Warhol, Andy. (1975). The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again. New York: Harcourt Brace Jovanovich

İnternet Kaynakçası

Artun, Artun. (2020). Sosyalist Realizmden Online Realizme, e-skop, Erişim: 25.04.2024 <https://bit.ly/4byAD0m>

Artun, Artun. (2015). Sanat-Para Simbiyozu. e-skop, Erişim: 24.04.2024 <https://bit.ly/3wA6a3f>

El-Kasimi, Sultan Suud. (2017). CIA Komünizmle Savaşmak İçin Arap Sanatını Nasıl Destekledi (D. Yılmaz, Çev.). e-skop. Erişim: 25.04.2023, <https://bit.ly/44JpZ4B>

Berardi, Franco. (2016). Küresel İç Savaş: Neoliberal Düzenin Ölüm Ekonomisi (D. Yılmaz, Çev.). e-skop. Erişim: 20.01.2023, <https://bit.ly/3UHpdkj>

Grzinic, Marina. (1997). The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism. Erişim: 13.05.2023 <https://bit.ly/3QLKEiG>

Stilinovic, Mladen. (1993). Praise Of Laziness. Erişim: 25. 04. 2024, <https://bit.ly/3wHnfrW>

Stilinovic, M., Stipancic, B. (2005). Living means never having to attend court. Erişim: 10.02.2023, <https://bit.ly/3Uz79Zu>

Warhol, A., O'Brien, G. (1977). Andy Warhol on Junk Food, Coca-Cola, Drugs, Painting, and God, interview, Erişim: 20.04.2024, <https://bit.ly/3UFxapV>