

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**SPOMENİK ESERİ BAĞLAMINDA BRÜTALİST YUGOSLAV
ANITLARI**

Yüksek Lisans Eser Metni

Emirhan Eren

İstanbul-2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**SPOMENİK ESERİ BAĞLAMINDA BRÜTALİST YUGOSLAV
ANITLARI**

Yüksek Lisans Eser Metni

Emirhan Eren

Tez Danışmanı:
Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi

İstanbul-2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Emirhan EREN

Anasanat Dalı : Resim

Tezin Adı : **SPOMENİK ESERİ BAĞLAMINDA BRÜTALİST YUGOSLAV ANITLARI**

19.06.2019 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında** savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir

Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı	Asil yedek jüriler	Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı	ASD ve Kurumu	İMZA
530916007 EMİRHAN EREN REŞİM/YL	ASİL	Dr.Öğr.Üyesi ELİF ÇELEBİ (TEZ DANIŞMANI)	MÜGSF RESİM	
	ASİL	Prof.RÜÇHAN ŞAHİNOĞLU	MÜGSF(RESİM)	
	ASİL	Dr.Öğr.Üyesi CAN AYTEKİN	MSGSÜ (RESİM)	
	YEDEK	Prof .SEVİL SAYGI	MÜGSF(RESİM)	
	YEDEK	Prof. Dr. FERHAT ÖZGÜR	DÜZCE ÜNİVERSİTESİ SANAT VE MİMARLIK FAKÜLTESİ RESİM	

Adı geçen öğrenci 21.06.2019 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 10 / 07 / 2019 tarih ve 2019 / XIV-6 sayılı kararı ile onaylanmıştır.


Prof. Oktay ÇOLAK
Müdür

ÖNSÖZ

Eser Metni olan bu çalışma, temelde Sosyalist Modernizm ve Brütalizm arasındaki bağlantıları, kendi sanat pratiğim ile ilişkilendirdiğim bir sürecin akademik olarak sonucunu oluşturmaktadır. Resimlerimi oluşturan simetrik ve heykelsi formlar ile kütlelerin tekrarlanarak geometrik formlar oluşturduğu brütalist üslup arasında bir takım örneklerden yola çıkarak kurduğum benzerlik ilişkisi zamanla sanat anlayışımı derinden etkilemiştir. Bahsi geçen benzerliğin benim için en etkileyici örneklerinden olan modern Yugoslavya anıtları, metnin merkezinde yer alan eserin referans noktasını oluşturmaktadır.

Spomenik olarak bilinen bu anıtlar üzerine sanatsal olarak detaylı bir Türkçe kaynak olmaması, beni konu ile ilgili akademik bir çalışma yapmaya teşvik eden sebeplerden birisidir. Aynı zamanda, format olarak eser metni tercihi sayesinde pratik anlamda bir sanat eseri ile yazınsal birlikteliğin çalışmayı daha etkili kıldığını düşünüyorum. Çalışma boyunca yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi'ye, bu çalışma kapsamında ilk üç boyutlu çalışmam olan eser için teknik desteğini paylaşan Recep Serbest'e ve son olarak metnin redaksiyon kısmında desteğini esirgemeyen Merve Deniz'e teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Yugoslavya'nın modern anıtları, ülkenin Josip Tito liderliğindeki sosyalist dönemi sırasında ortaya çıkmışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nda ölen askerlerin anısını yaşatmanın yanı sıra, faşizme karşı bir sosyalist ütopya hayalini sembolize etmektedirler. Soyut ve kütesel formlarıyla farklı bir yerde duran bu yapıların temsil ettiği estetik anlayış, aynı zamanda Batı Avrupa'da Brütalizm akımını işaret etmektedir. Bu akıma öncülük eden mimar ve sanatçılar, savaş sonrası duyulan endişe hali ile daha iyi bir dünya için duyulan arzu ve ütopya hayali arasında bir modernite biçimi şekillendirmişlerdir.

Metin boyunca söz konusu modernite tipine bağlı olarak gelişen estetik anlayış, sanatsal ve tarihsel arka planı ile karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. Günümüzün sosyo-politik atmosferiyle yükselişe geçen distopya konsepti ve buna bağlı olarak fetiş haline gelen brütalist estetik, daha fazla görünür hale gelerek güncel bir tartışma alanına taşınmıştır. Bu bağlamda, ait oldukları rejimin yıkılmasından yıllar sonra günümüze kadar ayakta kalabilmiş olan Yugoslav Anıtları, yani Spomenikler; bugün uluslararası alanda hiç olmadığı kadar dikkatleri üzerine çekmektedir. Buna bağlı olarak metnin merkezinde yer alan eser, Spomeniklere ve onların temsil ettikleri estetik mirasa dair bir çeşit koruma biçimi olarak işlev görmektedir.

Anahtar Kelimeler: Brütalizm, Estetik, Yugoslavya, Spomenik, Anıt, Sosyalist Modernizm

SUMMARY

Erected during the socialist era of Josip Tito, Spomeniks are modern monuments from Yugoslavia that dignify those lost in World War II and represent a utopic socialist dream going against the idea of fascism. The distinctive aesthetics of the structures, with their massive and abstract forms, also refers to Brutalism in Europe. The pioneer architects and artist of this movement shaped a form of modernity with post-war anxiety that is in between a utopic dream and a desire for a better world.

In this content, the aesthetic perception, which is driven from this understanding of modernity, is analyzed historically and artistically. The concept of dystopia, which is currently evolving with social and political ambiances, and the fetishized aesthetic of Brutalism becomes more visible and opens new debates. Spomeniks that survive to this day are drawing more international attention than ever before. The central artwork in this text functions as a form of protection for the monuments themselves as well as reflecting an aesthetic inheritance from the Spomeniks.

Keywords: Brutalism, Aesthetic, Yugoslavia, Spomenik, Monument, Socialist Modernism

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
1. GİRİŞ.....	1
2. ÇALIŞMA HAKKINDA.....	3
2.1. Çalışmanın Kapsamı.....	3
2.2. Çalışmanın Tekniği.....	7
3. YUGOSLAVYA’NIN KISA TARİHÇESİ.....	10
3.1. İkinci Dünya Savaşı Öncesi Yugoslavya.....	10
3.2. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Josip Tito.....	11
3.3. Yugoslavya’nın Dağılması.....	14
4. MODERNİZM VE YUGOSLAVYA.....	15
4.1. Bağımsız Bir Sosyalist Model Olarak Modernleşme Süreci.....	15
4.2. Toplumcu Gerçekçilik ve Rus Avangard Sanatı Üzerine.....	16
5. BATI AVRUPA VE BRÜTALİZM.....	20
5.1. Batı Avrupa Brütalizm’ine Genel Bir Bakış.....	20
5.2. Yirminci Yüzyılda Brütalist Estetiğin Kökenleri.....	23

6. MODERN SAVAŞ ANITLARI: SPOMENİKLER.....	26
6.1. Yugoslavya’nın Modern İkinci Dünya Savaşı Anıtları.....	26
6.2. Anıtları Farklı Kılan Özellikler.....	28
6.3. Anıtların Günümüzdeki Koşulları ve Tarihsel Mirası.....	33
 7. SONUÇ.....	 35
 KAYNAKÇA.....	 37

RESİM LİSTESİ

Resim 1	Emirhan Eren, “Spomenik”, 2018
Resim 2	Emirhan Eren, “Spomenik”, 2018
Resim 3	Emirhan Eren, “Spomenik”, 2019
Resim 4	Emirhan Eren, “Tijentiste” 2016
Resim 5 -	Kozara Muharebesinin 75. Yılı için Hazırlanmış Pul Tasarımı, 2017
Resim 6 -	E. Mcknight Kauffer, “Yugoslav People Led By Tito”, 1944
Resim 7 -	Kazimir Melavich, “Suprematist Composition”, 1916
Resim 8 -	Vladmir Tatlin, “Tatlin Kulesi”, 1920
Resim 9 -	Vladimir Pçelin, “Lenin’in Vurulması”, 1927
Resim 10 -	Roy Gardiner, “The Barbican”, 2016
Resim 11 -.....	Vicki Thornton, “Sound Mirrors”, 2009
Resim 12 -	Stephan Vanfleteren, “Channel Islands”, 2014
Resim 13 -	Rob Hackman, “Infantry Bunkers”, 2017
Resim 14 -.....	Vojin Stojic, “Kosmaj”, 1971
Resim 15 -.....	Dusan Dzamonja, “Podgarić”, 1967
Resim 16 -	Dusan Dzamonja, “Kozara”, 1972
Resim 17 -	Miodrag Zivkovic, “Tjentiste”, 1971

1.GİRİŞ

Moderniteyi oluşturan unsurlar olarak; Fransız İhtilali, Endüstri Devrimi ve Aydınlanma göz önünde bulundurulduğunda, yirminci yüzyıl modernizmine en fazla damgasını vurmuş olan olay Endüstri Devrimi olmuştur. Dönemin ilerleme ideolojisi kapsamında gelişen teknoloji dünya savaşlarını tetiklemiş, Eric Hobsbawm'ın ifadesiyle; aşırılıklar çağını, diğer bir deyişle katliamlar çağını başlatmıştır.¹ Teknolojik gelişmelere bağlı olarak geleneğin terkedilip endüstri toplumuna geçildiği bu dönem, toplumsal ve sanatsal kırılmaların insanlık tarihinde belki de en fazla yaşandığı yüzyıl olarak tarif edilebilir.

Modernist sanatçılar endüstri toplumunun işleyişine uygun bir şekilde yeni bir dil peşindeyken, Karl Marx, Friedrich Engels gibi düşünürlerin “Komünist Manifesto” ile kurdukları ekonomi temelli toplumsal ideolojik yapı, modern ütopya olarak bilinen sosyalist ütopyaı hazırlamıştır. Bu ütopyanın hayata geçmeye en yakın olduğu yönetim biçimi, 1917 Bolşevik Devrimi'yle birlikte Rusya'da yaşanmış ve Sovyetler Birliği olarak 1990'lı yıllara kadar varlığını sürdürmüştür.

Çalışmanın dayanak noktası, Modernist Yugoslav Anıtları (Spomenikler) tam da bu sosyalist ütopya temeline odaklanır. İkinci Dünya Savaşı sonrası komünist parti önderliğinde kurulan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti iktidarı süresince gelenekleri ters yüz eden anıtlar dikilmiştir. Bu anıtların temsil ettikleri modernite anlayışını oluşturan koşullar ise etraflı bir şekilde, çalışma boyunca bölümler halinde incelenmektedir.

İkinci bölümde, çalışmanın merkezinde yer alan eser, ‘kapsam’ ve ‘teknik’ olmak üzere iki aşamada incelenmektedir. Temelde eserin hem formel hem anlamsal olarak modernist Yugoslav Anıtları ile nasıl bir ilişki içinde olduğunu inceleyen bölüm, genel sanat pratiği ile karşılaştırmalı olarak ilerlemektedir; bu yapıların temsil ettikleri modernite biçimiyle neden ilgilendiğim ve çağdaş sanat yapıtı olarak projelendirme

¹ Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Everest Yayınları, 2011. s.25

sürecim anlatılmaktadır.

Üçüncü bölümün içeriği Yugoslavya'nın kısa tarihçesinden oluşmaktadır. Bu bölüm, sanatsal bir akademik çalışmanın parçası olarak, diğer bölümlerle dengeli bir biçimde siyasal tarihe odaklanmıştır. Kamusal anıtlar söz konusu olduğu zaman siyasal politikalar ağırlıklı olarak belirleyici faktör olmaktadır. Özellikle Yugoslavya söz konusu olduğu zaman, bu oran daha fazladır. Bölüm, temelde Sosyalist Yugoslavya'nın kurucusu Josip Tito dönemini merkezine almakla beraber öncesi ve sonrasına kısaca değinmektedir. Tito önderliğinde bir ülkenin siyasal gelişimi sırasında, Sovyetlerden kopmak ya da batıyla kurulan ilişkiler gibi aldığı politik kararların ülkenin modernizmle kurduğu ilişkiyi anlamak adına hayati öneme sahiptir.

Tarihsel zeminin işlendiği bölümün ardından sıra, Yugoslavya'nın bağımsız bir sosyalist model olarak inşa ettiği modernite biçimini nasıl oluşturduğu kısma gelmektedir. Bu bölümde Sovyetler Birliği ile kopan bağlara rağmen komünist ideolojiden sapmayan Yugoslavya, kültür ve sanat politikası olarak Josef Stalin güdümündeki 'Toplumcu Gerçekçilik' akımını reddetmiştir. Bu akımın Sovyetlerde nasıl şekillendiği ve Rus Avangardı ile olan ilişkisine paralel olarak batıya açılan sosyalist bir ülkenin liberalleşme süreci doğrultusunda endüstriyel modernizasyonun sanat etkisi incelenmektedir. Pek çok kaynakta Spomeniklerin üslubu 'brütalist' olarak ifade edilmektedir. Bu kavram, dünya çapında hem Batı Avrupa Brütalizmine hem de Sosyalist Modernizme ait katı modernist estetik anlayışını kapsayan bir niteliğe sahiptir. İşte bu üslubun adının konduğu Brütalizm akımı, metnin parçalarından birisini oluşturmaktadır. Akıma dair genel bir bakış sunulan bölümde aynı zamanda brütalist estetiğin kökenleri incelenmektedir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında inşa edilen bir takım askeri yapıların, brütalist estetik üzerinden Spomenikler ile arasında kurulan benzerlik incelenmiş olup metnin son bölümüne bağlanmaktadır. Sadece Modernist Yugoslav Anıtlarına ayrılmış olan bu bölümde anıtların inşa edilme süreci, bu anıtları farklı kılan unsurlar ve bugün temsil ettikleri tarihsel mirasa odaklanılmaktadır.

2. ÇALIŞMA HAKKINDA

2.1 Çalışmanın Kapsamı

Eser, bir adet heykel ve bir adet resimden olmak üzere birbirlerini tamamlayan iki parçadan oluşmaktadır. Belirli bir konsept dahilinde eşlenen parçalar, metin boyunca detaylandırılacağı üzere Yugoslavya Modernizmini temsil eden İkinci Dünya Savaşı anıtlarını referans olarak almaktadır. Eserin dayanak noktasını oluşturan bu yapılar; hem teorik hem de pratik olarak dört senelik bir çalışmanın sonucunu temsil etmektedirler. Eser için yaratılan form, anıtlar ile karşılaştırılmaktan öte özgün bir yapı olarak onlardan biri gibi davranmaktadır.



Resim 1 – Emirhan Eren, “Spomenik”, 100x100cm, Kağıt üzerine suluboya, 2018



Resim 2 – Emirhan Eren, “Spomenik”, 20x32cm, Heykel, 2018



Resim 3 – Emirhan Eren, “Spomenik”, Sergileme Görüntüsü, 2019

Genel sanat pratiğim çerçevesinde yakaladığım dil, belli bir noktada çalışmalarımı farklı medyumlarla genişletme gerekliliğini doğurmuştur. Bu fikir zamanla disiplinlerarası bir proje üretme noktasına evrilmiş, proje oluşturma aşaması ise kütleli formlarıyla öne çıkan modern mimarlık disiplinin hem sanat ile olan ilişkisi bağlamında hem de tarihsel olarak bir çeşit modernizm okuması yapma fikrinde temellenmiştir. Sanat pratiğim ağırlıklı olarak suluboya resimlerden oluşmaktadır. Malzemenin sınırlarını zorlamaya çalıştığım bu resimler, standart ölçeklerin üzerine çıkabilen, simetrik ve heykelsi formlardan oluşan bir dile sahiptirler. Bu bağlamda kendi sanat pratiğime ait formları,

modern mimariyle ilişkilendirdiğim bir araştırma sürecine girdim. Öncelikli olarak Sovyetler Birliği parantezinde olmak üzere Sosyalist Modernizmini incelemeye başladım.

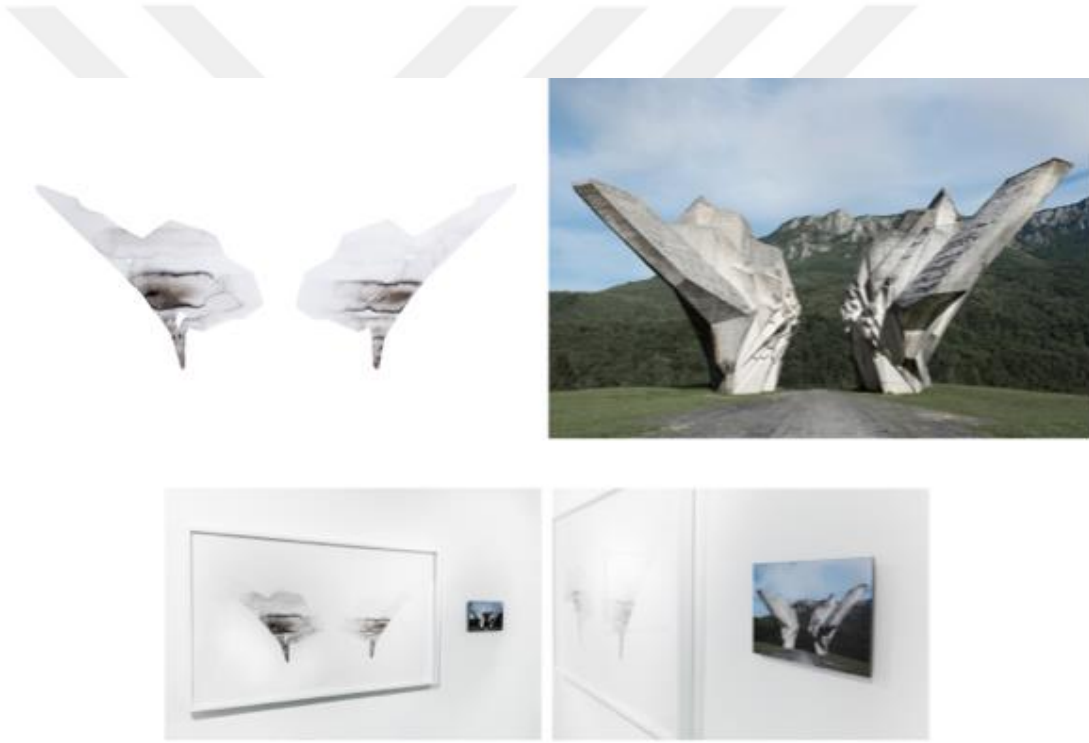
Konstruktivizm ve Süprematizm üzerinden ilerleyen süreç, 1950’lilere gelindiğinde Batı Avrupa’da karşılığını bulan Brütalizm ve ona bağlı olarak ifade edilen Brütalist estetik anlayışına dayanmıştır. Böylece araştırma süreci, belirli bir modernite tipine ait etki alanlarını daha net okuyabildiğim bir evreye girmiştir. Brütalist estetik üzerinden ilerleyen araştırma süreci, çok geçmeden karşıma Yugoslavya’nın Modernist İkinci Dünya Savaşı anıtlarını çıkarmıştır. Bu yapılar, sanat ve mimariyle olan ilişkileri bakımından olduğu kadar, kendi işlerimle kurduğum hem formel hem anlamsal benzerlik bağlamında ideal bir alan oluşturmaktadırlar.

Yugoslav anıtları üzerinden kurguladığım ilk proje ve aynı zamanda eser bağlamında sunduğum çalışmanın da dayanak noktasını oluşturan “Soyut Yapılar” serisi böyle ortaya çıkmıştır. Üretimi iki sene süren proje kapsamında oluşturduğum anıt seçkisindeki temel kıstas, form olarak kendi resimlerimle en fazla benzeşen anıtları tespit etmek olmuştur. Böylece ortaya çıkan seri, simetrik ve keskin formların en belirgin olduğu yapılardan seçilmiş olup bugün Balkanlarda yer alan beş adet Yugoslav anıtı ve Ukranya’da Sovyet modernizmine ait iki adet anıtsal nitelikteki mimari yapıdan oluşmaktadır.

Projede Yer Alan Anıtların Listesi:

- “Kosmaj” (1971), Vojin Stojic, Sırbistan
- “Ostra” (1969), Miodrag Zivkovic, Sırbistan
- “Kadinjaca” (1979), Miodrag Zivkovic, Sırbistan
- “Tijentiste” (1971), Miodrag Zivkovic, Bosna-Hersek
- “Kozara” (1972), Dusan Dzamonja, Bosna-Hersek

Projenin sunumu, resimler ile anıtların fotoğraflarını yan yana getirerek, formlar arasındaki bağlantıyı görünür kılmak üzerine kuruludur. Görünüş üzerinden kurulan bu doğrudan ilişki, farklı süreçlerden beslenen yapıtların birbiriyle eşlenerek benzer formlarda bir bütünlük kurmasını vurgulamaktadır. Böylece, mimari dilde ortaya koyulan eserlerin ardındaki ideoloji, bu seride belirsizleşirken başka bir zaman diliminde ve konumunda yeni anlamlar üretmişlerdir. İdeolojiden sıyrılan salt nesne, kültür içerisinde bir kavramı ve/veya bir temsiliyeti yeniden dolaşıma sokmak ya da yeniden üretim gibi olgulara işaret etmektedir.



Resim 4 - Emirhan Eren “Tijentiste”, Kağıt Üzerine Suluboya, Fotoğraf Baskı, 2016.

İki farklı medyum her ne kadar tek bir iş olarak kurgulansa da, fotoğraf baskıları resimlerden $\frac{1}{4}$ oranında küçük olacak şekilde sergilenmektedir. Bu bağlamda aralarında açık bir hiyerarşi bulunmaktadır. Bunun sebebi, anıtlara ait fotoğrafların bu proje özelinde resme hizmet eden birer belge olarak düşünülmesidir. İki form arasındaki

estetik benzeşim, zaman zaman yaklaşıırken bazen tamamen uzaklaşmakta ve silikleşmektedir. Bu durum, resimlerin illüstrasyon olarak algılanmasının önüne geçmekten öte farklı soyutlama katmanları ile anlamın yeniden inşası düşüncesine hizmet etmektedir. Tüm süreç boyunca anıtların temsil ettiği estetik değere dair oluşan bilgi birikimi, metin boyunca işlendiği üzere dönemin şartlarını ve neden bu şekilde biçimlendiğini anlaşılır kılmıştır. “Soyut Yapılar” serisi kapsamında kurulan anlamsal ilişkiler, konumuz olan eser çalışması için zemin oluşturmakla birlikte bağlamı daha ileri bir noktaya taşıyacak seviyeye yükselmiştir.

Metnin merkezinde yer alan eser, referans olarak aldığı yapılar ile eşlenmekle yetinmeyip, özgün bir form olarak sözü edilen anıtlardan biri gibi davranmaktadır. Eserin formu tasarlanırken Spomenik sanatçılarının tüm çalışmaları teker teker incelenmiştir. Bu yapıtlar ile Rus Avangard formlarlarının ilişkisi kurulmuş ve brütalist mimari formlarıyla karşılaştırılmıştır. Ortaya çıkan formun Spomenik serisine aitmiş gibi gözüktürken, aynı zamanda benim genel sanat pratiğim ile bütünlük sağlamasına özen gösterilmiştir. Bu eseri özelleştiren durumlardan biri, sanat pratiğimin ilk üç boyutlu çalışmasını içermesidir. Bu karar, söz konusu anıtların üç boyutlu kütsel yapılarına dair etkiyi en güçlü şekilde vurgulayabilmek için alınmıştır.

2.2 Çalışmanın Tekniği

Eserin resim olan parçası, 100x100cm ölçülerinde kağıt üzerine suluboyadan oluşmaktadır. Genel olarak sanat pratiğimin çıkış noktası, suluboya tekniğini sağladığı olanaklar doğrultusunda zorlama ve malzemenin potansiyelini farklı yüzeyler ve ebatlar üzerinde deneyimleme fikrine dayanmaktadır. Böylece oluşturduğum bir takım biçimsel deneyler, aynı zamanda işlerimin kavramsal çerçevesini de şekillendirmektedirler. Bu bağlamda çalışmalarım en genel anlamda üretim sürecinin belirsizliği, tasarımın değişkenliği üzerinden kurguladığım bir metoda dayanmaktadır.

- Metodun oluşma sürecinin ilk aşamasını, bu eserde de olduğu gibi geniş yüzeyler üzerine çalışma yöntemi belirler. Sanat tarihi boyunca suluboya

tekniki, çoğunlukla asıl yapılacak olan resme bir hazırlık aşaması olarak görüldüğü gibi, ebatlar da belli bir ölçünün üzerine çıkmamaktadır. Bu durumun en önemli istisnası, suluboyanın en etkili olduğu ve altın çağını yaşadığı dönem olan, 18. yüzyıl İngiltere'si olmuştur; W. Turner gibi dönemin ünlü İngiliz sanatçıları, suluboyayı eskiz malzemesi olmaktan çıkarıp yağlıboya tablo boyutlarına ulaştırarak malzemeye başrol vermişlerdir. 20. yüzyılda ise, sanat nesnesi hiç olmadığı kadar sorgulanmaya başlamış ve günümüze kadar geleneksel sanat metotları ters yüz edilmiştir. Suluboya ise, bu bağlamda bugün çok farklı biçimlerde kullanılıyor olsa da geçmişte olduğu gibi genel eğilim tekniği belirli bir boyutun üzerine çıkarmamak üzerinedir.

- Metnin merkezinde yer alan eser, çalışmalarımın geneliyle bağlantılı olarak suluboyanın yüzeyde önceden tasarlanmış bir formun üzerine uygulanması şeklindedir. Belirlenen sınırlar dahilinde yayılan boyanın kontrolünü sağlama çabası, çalışmanın kavramsal bağlamını rastlantı ve kontrol ilişkisi üzerinden beslemektedir. Referans olarak alınan anıt formlarının keskin çizgileri, çalışmaya diyagonal sınırlar olarak yansımaktadır. Bu tercih, işlerimin bir çoğunda bu kadar belirgin olmamakla birlikte, tasarımın ne kadarının kendiliğinden ne kadarının insan eliyle oluştuğunu belirsiz kılan bir aralıkta tutmaktadır. Bu eserde olduğu gibi işlerin büyük bir çoğunluğunda rastlantısal bir imgeden beklenmeyecek derecede benzerlik ve bilinçli bir simetri vardır. Bu etki bazı işlerde triptik ve diptikler ile desteklenmektedir.
- Tasarlanan alan içerisine dağılan boya ve suyun dengesi, kontrol sürecinin belirleyici faktörlerinden biridir. Her ne kadar boya ve suyun yüzey üzerinde kuruduktan sonra bıraktıkları etki önceden öngörülemez de, kullanılan miktarlar eşit yoğunluk oranları sağlayabilmektedir. Bu noktada, süreci rastlantısallık açısından çekici kılan unsur kontrol sağlamayı amaçlayan tüm girişimlere rağmen yüzey üzerinde oluşan lekenin tümüyle öngörülemez oluşudur.

- Sürece dair önemli bir diğer detay ise, yüzeye yayılan boya ve suyun katlar halinde değil tek seferde uygulanmasıdır. Kuruyan katlar üzerinde yapılan müdahalenin, sürecin rastlantısallığını yok etmesi gerçeği, sürecin bu kısmını zorunlu kılmaktadır.
- Resmi tek seferde uygulama biçimi çeşitli durumlar yaratmaktadır; farklı yoğunluk katmanlarını olabildiğince eşit miktarlarda verebilmek teknik olarak sürece dair en zor kısım olmakla birlikte, koyu açık dengelerinin geçişinin organik bir şekilde olabilmesini sağlamakta sürecin diğer bir önemli noktasıdır. Bir diğer konu ise, uygulama sırasında suyun kuruma hızına karşı verilen yarıştır. Süreç, suyun en akışkan olması gereken noktalardan kurumadan hemen öncesindeki fırça darbelerinin şiddetine kadar bir hesaplamayı gerektirmektedir. Tüm bu süreç içerisinde gerçekleşen bedensel hareketler ise, resmin performatif tarafına işaret etmektedir

Eserin üç boyutlu parçası, yaklaşık olarak 30cm boyunda ve 18cm enindedir. Bu parçanın ölçüleri resme oranla daha küçüktür. Soyut Yapılar serisinde fotoğrafların açık bir şekilde resimlerden küçük olması gerektiği anlayışı bu eserde de sürdürülmüş ve resim ön plana çıkarılmıştır. Üç boyutlu yazıcı teknolojisinden faydalanılarak üretilen parçanın üstü çimento kaplıdır. Bu malzemenin tercih edilmesi, Brütalizm ile özdeşleşmiş olan ve aynı zamanda Spomenikler'in büyük bir çoğunluğunda kullanılan brüt beton anlayışına kaynaklanmaktadır.

3. YUGOSLAVYA’NIN KISA TARİHÇESİ

3.1 İkinci Dünya Savaşı Öncesi Yugoslavya

Kelime olarak “Güney Slavların Yurdu” anlamına gelen Yugoslavya’da pek çok halk varlık göstermiş, tarih boyunca bu topraklar kanlı savaflara sahne olmuştur. M. Ö. 3000’li yıllardan itibaren göçebe kavimlerle birlikte tarihselliğini oluşturmaya başlayan Balkan Yarımadası’nda Bizans, Osmanlı, Avusturya ve Macaristan bölgeyi kontrol altında tutan imparatorluklar olmuşlardır. Bölge halkları, tarihsel süreçte farklı dini, milli ve kültürel yapılar benimseyerek kendi ulusal programlarını oluşturmaya başlamışlardır.² Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Güney Slav halkları, Sırp-Hırvat-Sloven Krallığı adı altında ilk kez bir araya gelmiş ve bu birliğin kurulmasındaki en önemli sebeplerden biri; Rusya’daki Bolşevik İhtilali nedeniyle Yugoslavya’da sosyalizm tehdidine karşı güçlü bir devlet kurma gerekliliğidir. Fakat bu birlik denemesinin zamanla Sırp egemen bir yapıya bürünmesiyle çok geçmeden çatışmalar başlamıştır. Kral, sözde çatışmalara son vermek ve birliği düzeltmek adına köklü değişiklikler yaparak ülkenin adını 1929’da Yugoslavya Krallığı olarak değiştirse de, Sırp milliyetçiliğinin çıkarlarına hizmet eden bir politika yürütmüştür. Bu gelişmeler, özellikle Hırvatlar ve Sırpalar arasında aşırılığı doğuracak düzeyde bir çatışma ortamı yaratmış, böylece çok uluslu Yugoslavya amacından uzaklaşmıştır. Üstelik krallık, yaklaşan Nazi Almanyası tehdidine karşı başlarda tarafsızlık politikası yürütmüş olsa bile zamanla Alman yayılmacılığına karşı dayanamamış ve Yugoslavya 1941’de Naziler tarafından işgal edilmiştir.

² Nesrin Kenar, *Bir Dönemin Perde Arkası Yugoslavya: Yugoslavya Sorununun Ulusal ve Uluslararası Boyutu*. İstanbul: Palme Yayıncılık, 2005. s.11.

3.2 İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Josip Tito

İkinci Dünya Savaşı'yla beraber Yugoslavya'da başlayan süreç, bu tezin merkezinde yatan bir takım meseleleri tarihsel bağlamda anlayabilmek adına hayati öneme sahiptir. Nazi Almanyasının 1941'deki Yugoslavya işgalinin altında yatan en büyük sebep, Sovyetler Birliği'ne saldırı başlatabilmesi için bölgenin stratejik öneme sahip olmasıdır. İşgal, ülke çapında bir direniş hareketi başlatmış olup ağırlıklı olarak iki grup etrafında örgütlenmiştir: Çetnikler ve Partizanlar. Gruplar, ortak bir düşmana karşı mücadele verseler dahi aslında ideolojik olarak ayrılmaktadırlar. Çetnikler (Anavatan için Kurtuluş Ordusu) temelini Sırp milliyetçiliğinden almıştır. Yugoslavya Krallığı'nın yeniden kurulması için mücadele etmişler; dolayısıyla Sırlar tarafından da destek görmüşlerdir. Bir diğer grup olan Partizanlar, savaş öncesinde Yugoslavya Krallığı tarafından yasaklanan Komünist Parti'nin gerilla direniş hareketidir. Liderleri Josip Tito olan grubun iki ana amacı olmuştur. Birincisi, Yugoslavya'nın işgalini önlemek, ikincisi ise aynı Çetnikler'de olduğu gibi savaş sonrasında Komünist Parti öncülüğünde ulus ötesi bir düzen kurmaktır. Grupların işgal direnişi yanında sürdürdükleri iktidar savaşı zamanla Partizanlar lehine sonuçlanmıştır. Dışarıdan gelen tehdidin yanı sıra Almanya ve İtalya'nın kontrolünde milis kuvveti gibi işlev gören Ustaşa Hırvat Devleti, hakimiyet kurduğu topraklarda özellikle Sırlara, Yahudilere ve Çingenelere karşı etnik temizlik uygulamıştır. Ustaşaların kullandığı acımasız yöntemler, Alman askerlerinin bile tepkilerini çekecek boyutlara ulaşmıştır³.

Yazının ilerleyen bölümlerinde de bahsedileceği üzere, Spomenik yaratıcılarından bazıları Ustaşa Devleti'nin acımasız uygulamalarından bizzat etkilenmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'nda Yugoslavya, nüfusunun %10'unu kaybetmiştir. Üstelik, kayıpların önemli bir kısmı Yugoslav uluslarının birbirleri arasındaki çatışmalardan dolayı yaşanmıştır.⁴ Dolayısıyla, Partizanların ulus ötesi tavrı, Sırlar dışında kalan ve

³ İrfan K. Ülger, *Yugoslavya Neden Parçalandı? Balkan Dramının Perde Arkası*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2016. s.48.

⁴ Ülger, a.g.e., s.85.

çatışmadan yorulmuş halklar için umut kaynağı haline gelmiş ve giderek güçlenen bir destek bulmuştur.



Resim 5 - Kozara Muharebesinin 75. Yılı için Hazırlanmış Pul Tasarımı, 2017

Savaşın sonlarına doğru Tito'nun bütün bölge halkı temsilcilerini bünyesinde bulunduran Ulusal Kurtuluş Anti Faşist Konseyi'ni kurması, Yugoslavya için planlanan çok uluslu sistemin habercisi olmuştur. 1945'te Berlin'in düşmesiyle beraber aynı yıl Yugoslav Krallığı'nın devri resmen kapanmış, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti kurulmuştur. Yeni rejimin bir süre Stalin yönetiminin izinden gitmesine rağmen, Tito'nun bağımsız bir sosyalist cumhuriyet olmak konusundaki kararlılığı Stalin'i rahatsız etmiştir. Üstelik Sovyetler Birliği'nin savaş sırasında Partizanları desteklememiş olmasından dolayı iki lider arasındaki gerginlik giderek artmıştır. Bu zıtlık konusunda uzlaşılammış ve sonunda iplerin tamamen kopmasına sebep olmuştur.

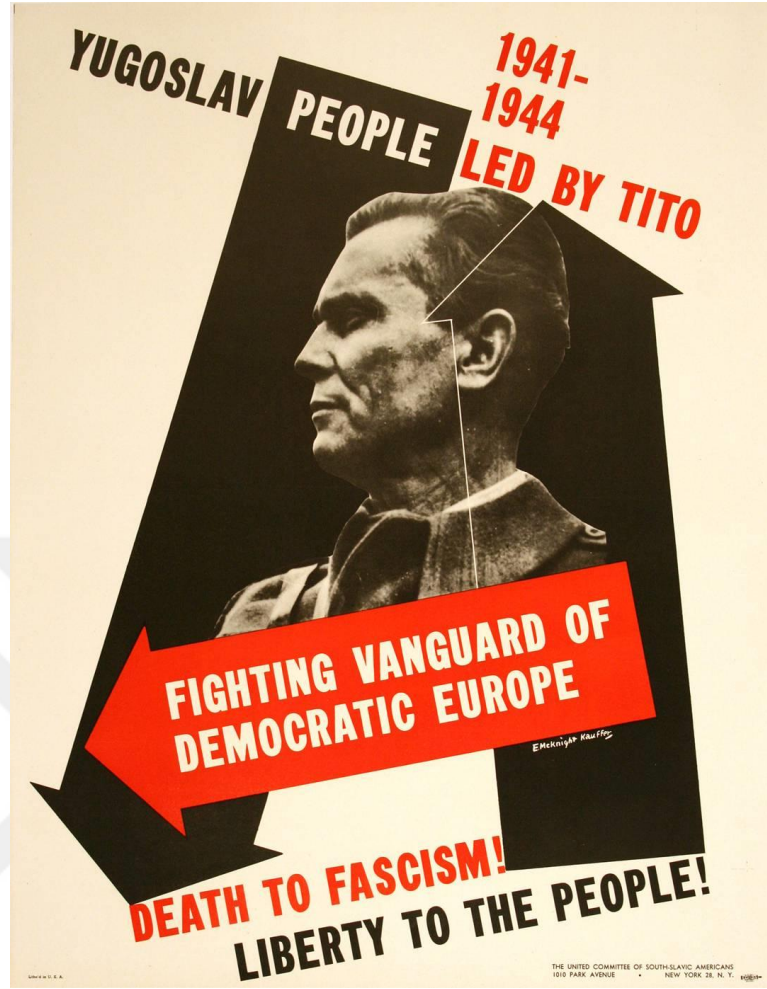
Stalin, 1948'te Yugoslavya'yı Sovyet Bloku'ndan ihraç etmiştir. Bu ayrılık Sovyet Bloku'nun bir gün dağılacağının ilk sinyalleri olarak görülmektedir.⁵ Stalin'i karşısına alan bağımsız bir ülke olarak devlet politikaları geliştirilmeye başlanmış ve bu

⁵ Kenar, a.g.e., s.84.

bağlamda kendine özgün bir sosyalizm modeli kurulmuştur. Yugoslavya, ilkesel olarak komünist ideolojiye bağlılığını sürdürmüş; dolayısıyla doğu bloğundan tamamen kopmayan ama aynı zamanda yüzünü batıya dönmüş, daha ziyade dönmek durumunda kalmış bir ülke haline gelmiştir. Bu aradalık halinin yarattığı koşullar, bu tezin temel aksını oluşturmaktadır. Tito başlarda dirense de, 1950’li yıllarda başlayan batı yardımları zamanla pazar sosyalizmine⁶ evrilmiştir. Bu süreçte, Yugoslavya sosyalist dünyanın batıya en açık ülkesi haline gelmiştir. Liberalleşen ülkenin ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı giderek başkalaşmıştır. Tüketim toplumuna dönüşme, batıya göç ve Sovyetler Birliği’nden kalma katı devlet politikalarının çözülmeye başlaması bunların başında gelmektedir. Bu gelişmelerin sonucunda oluşan refah seviyesi, Yugoslavya’yı diğer komünist ülkelerin üzerine taşımıştır. Kapsamı tartışmalı olmakla beraber, liberalleşme politikaları pek çok alanda özgürlük getirmiştir. Bu durumun en iyi örneği, bazı aşırı milliyetçi hareketlerin yayınlarını engel görmeden basma ve yayma imkanı bulmalarıdır. 1960’lı yıllar ile birlikte Yugoslavya’ya özgü pazar ekonomisinin başarısız bir model olduğu gerçeği ortaya çıkmaya başlamıştır. Ekonomik anlamda cumhuriyetler arası oluşan dengesizlikler, bir yandan Tito yönetiminde kriz yaratmaya başlarken diğer yandan farklı cumhuriyetlere kaynak dağıtımı konusunda milliyetçi damarı güçlendirmiştir

1970’lerde, zamanın ruhuna uygun olarak oluşan öğrenci protestoları ve işçi ayaklanmaları gibi gelişmelerin yarattığı atmosfer içerisinde alınan bir takım yanlış politik kararlar ekonomik krizi derinleştirmiş ve dolayısıyla yönetime olan güvenin azalmasını sağlamıştır. 1980’de Josip Tito’nun hayatını kaybetmesiyle ülkeyi bir arada tutan lider imajı da kaybolmuştur. Böylece, Yugoslavya’nın parçalanma ve dağılma süreci hız kazanmıştır.

⁶ Pazar Sosyalizmi: Piyasa ekonomisinin batıdan farklı olarak Komünist Parti tarafından kontrol altında tutulduğu, Yugoslavya’ya özgü bir ekonomi modelidir.



Resim 6- E. McKnight Kauffer “Yugoslav People Led By Tito”, Poster, 1944.

3.3 Yugoslavya’nın Dağılması

Yazının bütününde ele alınmakta olan modern Yugoslav anıtlarının tarihsel arka planı açısından en önemli dönem, şüphesiz ki anıtların inşa edildiği Tito dönemidir. Fakat, anıtların günümüzdeki koşullarını ve bu bağlamda temsil ettiklerini anlayabilmek için Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti’nin dağılma süreci de rejim sonrası dönem olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Tito’nun ölümünün ardından Yugoslavya dağılma sürecine girmiştir. Bu sürecin zeminini hazırlayan olaylar, henüz Tito hayattayken ortaya çıkmaya başlamıştır. 80’li

yıllar ile birlikte ekonomik alanda oluşan kriz ortamı daha fazla derinleşmiş ve bölgesel eşitliksizliklerin ortaya çıkmasıyla zaman içinde ulusların Komünist Parti üzerindeki etkileri dengesizleşmiştir. Bu durum federasyona olan inancın sarsılmasında büyük rol oynamış, milliyetçi hareketlerin daha fazla güçlenmesini sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşından kalan ortak tarihi deneyime rağmen, 1990’larla birlikte lider Tito’nun yokluğu ve komünist dönemin kaybolan ortak yapısı Yugoslavya’nın resmen dağılmasıyla sonuçlanmıştır.⁷

4. MODERNİZM VE YUGOSLAVYA

4.1 Bağımsız Bir Sosyalist Model Olarak Modernleşme Süreci

Yugoslavya’da modernizmin hakimiyeti, Sovyetler Birliği’nden bağımsız bir şekilde var olmak için izlenen “Stalin Karşısı” politikalar ve batı ile kurulan ilişkiler kapsamındadır.

Savaş sonrası yıllarda komünist ideolojiden gelen kolektif bilinç ve kazanılmış zafer ruhu, toplum genelinde yeni Yugoslavya’yı inşa etmek adına büyük bir heyecan yaratmıştır. Bağımsız bir sosyalizm deneyimi adına, bir takım sosyo-kültürel ve politik deneyler yürürlüğe konmuştur. Özellikle eğitim, sağlık ve kent planlaması gibi alanlarda yapılan uygulamalar dönemin koşullarında devrimsel nitelikte olmuştur.⁸

Fakat, Tito yönetiminde Yugoslavya’nın bağımsız olarak var olma çabası, daha ülke kurulmadan önce Stalin’i rahatsız etmeye başlamış ve 1948 yılı itibarıyla ilişkilerin tamamen kopmasıyla sonuçlanmıştır. Ama bu durum, aynı zamanda diğer Doğu Bloku

⁷ Gibbs, David N. *First Do No Harm, Humanitarian Intervention and the Destruction of Yugoslavia*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009. s.52.

⁸ Nataša Ilić. Episodes from Socialist Modernism in Yugoslavia. Video Konfreans Kaydı. Berlin, Aralık 16, 2017.

lkelerden kopmak anlamına gelmektedir. Bağımsızlığın bedeli ekonomik anlamda çok ağır olmuş ve Yugoslavya, Sovyetler Birliği'ne bağlı ülkelerden ambargo görmüştür. Ekonomik durum, Yugoslavya tipi modernite anlayışının şekillenmesinde kilit rol oynamaktadır; ambargo sonucu yaşanan ekonomik çıkmaz batıdan gelen "Marshall Yardımları"nı zorunlu kılmıştır. Yardımlar sonucu batıyla kurulan ilişkilerle ülkenin liberalleşme süreci başlamış, sanatçı ve tasarımcılar batıyı sık sık ziyaret edebilme olanağı bulmuşlardır. Böylece, bu kişilerin artan entelektüel birikimi liberalleşen Yugoslavya'nın estetik kimliğini oluşturmasında büyük rol oynamıştır.⁹

Batıya dönük gelişen endüstriyel modernizasyon, kültürel alanda sosyalist Yugoslav toplumunun modernite anlayışını doğrudan etkilemiştir. Büyük oranda bu şekilde biçimlenen modernitenin, iki dünya savaşı arası dönemde yaşanmış Sovyet Avangard Sanatı ile güçlü ideolojik bağları bulunmaktadır. Bu bağ geçmişi yıkmak ve yeni bir dünya kurmak üzerine kurulu ütopyacı bir ideale dayanmaktadır.

Yugoslavya, altı faklı ülkeden bir araya gelmektedir; bu ülkelerin her birinin farklı tarihselliği ve kültürel altyapısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda birleşik, tek bir devlet altında toplanabilmek için tarih karşıtı bir politika izlenmiştir. Bu bağlamda başta mimari olmak üzere birçok alanda yürürlüğe koyulan modernizasyon politikası, bir tercih olmaktan öte zorunluluk olarak görülmüştür. Böylece, geçmişin yüklerinden ve çatışmalarından sıyrılmış bir Yugoslavya olarak tamamen yeni bir sayfa aılabilecektir.¹⁰

⁹ Maja Babic, *Modernism and Politics in the Architecture of Socialist Yugoslavia*. Tez. Washington Universitesi, 2013. s.25

¹⁰ Maja Babic, *Modernism and Politics in the Architecture of Socialist Yugoslavia*. Tez. Washington Universitesi, 2013. s.21

4.2 Toplumcu Gerçekçilik ve Rus Avangard Sanatı Üzerine

“Toplumcu Gerçekçilik” akımı, Josef Stalin’in yönlendirmesiyle Doğu Bloğu ülkelerinin sanatsal evriminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu akım, Yugoslavya için sadece 1945 ile 1948 arası yıllar için geçerli olsa da ülkenin modernizmle kurduğu ilişkiyi anlamak adına incelenmesi gereken bir konudur.

Rusya’nın kültür-sanat politikası, 1917’de Bolşevik Devrimi’nden sonra Anatoli Lunaçerski yönetimiyle Rus Avangardı sanatına devredilmiştir. Rus Avangard sanatını ise, Vladimir Tatlin öncülüğündeki “Konstrüktivizm” ve Kazimir Maleviç öncülüğündeki “Süprematizm” temsil etmektedir. Süprematizm akımı, Platon’un idelar kuramına dayanan temsili gerçeklik zorunluluğuna sırt çevirmiş bir tür saf soyut anlayıştan oluşmaktadır.¹¹ Konstrüktivizm ise, üç boyutlu soyut sanatın öncüsü konumundadır. Her şeyden önce işleve önem veren akım, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden “Konstrüksiyon” kavramına dayanmaktadır.¹² Ali Artun yaklaşık olarak on sene süren bu dönemi, tarihte ilk ve son kez sanatın yönetiminin sanatçılara devredildiği dönem olarak ifade etmektedir.¹³ Devrim iktidarının Avangard sanata sahip çıkmasının en önemli sebepleri, avangardın komünizmle bağdaşan kolektivist yapısı ve daha da önemlisi politik açıdan akımın sanatçılarının devrimi sahiplenip, içselleştirmeleri olmuştur. Batı Avrupa’da ise komünizmden etkilenmiş Avangard sanatçıların başında Pablo Picasso gelmektedir. Neden komünist partiye katıldığını açıkladığı bir söyleşisinde, aslında resim yaparak gerçek bir devrimci gibi mücadele ettiğinden ve hiç bir zaman bu kadar özgür ve tam hissetmediğinden bahsetmiştir.¹⁴ Sovyetler Birliği’nin sanata dair iki farklı yaklaşımı olmuştur; bir tarafta sanatın özerk, öncü ve radikal biçimde yıkıcı olması gerektiğini anlayan ve teşvik eden entelektüel bir zemin varken diğer tarafta Toplumcu

¹¹ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008. s.82

¹²Antmen, a.g.e., s.103

¹³ Ali Artun. “1917 Devrimi ve Sanatın İktidarı” isimli konuşmasından kişisel kayıt”. Nazım Hikmet Kültür Merkezi, İstanbul, Şubat 12, 2017.

¹⁴ Charles Harrison ve Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s.690.

Gerçekçiliğin beslendiği anlayış, modern sanatı biçimciliğe indirgeyerek hedef göstermiştir. Onlara göre, modern sanat halkın anlayabileceği dilden uzak, kapitalist değerleri besleyen burjuvanın sanatıdır.

Olabildiğince gerçekçi ve tarihsellik açısından güçlü tasvirler vasıtasıyla halkla iç içe olduğu düşünülen bu sanat anlayış zamanla egemen olmuştur.¹⁵ Sovyetlerin sanat politikası, 1920’lerden itibaren Avangard sanatın etkisini kaybetmeye başlaması ve 1938’de yılında çıkarılan bir yasayla resmen tasfiye edilmesiyle sonuçlanmıştır.



Resim 7 - Kazimir Melavich, “Suprematist
“Composition”, 8.5 x 71 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,
1916.



Resim 8 - Vladimir Tatlin, “Tatlin Kulesi”,
3. Enternasyonal İçin Hazırlanan Çelik
Kule Projesi, 1920.

¹⁵ C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. Londra: Palgrave Macmillan, 2014, s.91.

Stalin’le birlikte artık sanat tamamen devletin kontrolünde ve izin verilen tek sanat tarzı olan “Toplumcu Gerçekçiliğe” indirgenmiştir. Olabildiğince gerçekçi bir üslupla, komünizmin politik ve sosyal ideallerini temsil eden bir sanat türü olarak tanımlanabilecek bu tarzın kesin katı kuralları bulunmaktadır: öncelikle, işlenen temalar işçi sınıfıyla ilgili ve halkın anlayabileceği bir dilde gerçekçi ve partinin çıkarlarını göz önünde bulunduracak yani propagandaya hizmet edecek şekilde olmalıdırlar.¹⁶



Resim 9 - Vladimir Pçelin, “Lenin’in Vurulması”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1927.

Bu akımın kökleri, 19. yüzyılda Çarlık Klasizmi’ne karşı oluşmuş “Gerçekçilik” akımına dayanmaktadır. Halkçı bir yapısı olan “Gerçekçilik” akımının edebiyatta Dostoyovski ve Tolstoy, müzikte, Çaykovski ve resimde Ilya Repin gibi çok güçlü temsilcileri bulunmaktadır. Fakat, Çarlık karşıtı tavırlarıyla devrim yönetimi tarafından destek görmeleri gerekirken, devrime karşı kayıtsız kaldıkları gerekçesiyle Lunaçerski tarafından dışlanmışlardır. 1920’li yılların ikinci yarısına kadar geri planda kalan Gerçekçiler, Stalin döneminde Komünist Parti’ye eklemlenerek avangardı saf dışı

¹⁶ Ricardo Martinez. *Socialist Realism – What Was It All About.* 2015. <https://www.widewalls.ch/socialist-realism-art/>

birakmışlardır. Toplumcu Gerçekçiliğin varlığı, Sovyetler’de birliğin dağılmasına kadar sürmüştür. Yugoslavya’ da ise 1948 yılı itibariyle Stalin karşıtı dönem, Tito’nun hayal ettiği gibi bağımsızlaşan Yugoslavya’nın kendi varlığını gerçek sosyalizm olarak gördüğü bir temel üzerine inşa edebileceği anlamına gelmektedir. Ekim Devrimi’nin mirasına ihanet etmiş ve komünizmin değerlerinden uzaklaşmış, totaliter bir rejim ve sanatı artık söz konusu değildir. Devrimden yaklaşık on beş sene sonra Sovyetler Birliği’nde tasfiye edilen Avangard sanatın aynı zamanda Nazi Almanyası’nda dejenere sanat olarak ilan edildiği düşünüldüğünde; faşizm karşıtı duruşuyla Yugoslavya, devrimin unutulmuş modernite anlayışını temsil etmektedir.

Doğu Bloku ülkelerinde olduğu gibi Yugoslavya’da ağırlıklı olarak, komünist rejim politikalarının doğrudan müdahalesiyle biçimlenen bir mimari ve sanat anlayışının hakim olduğuna dair bir algı bulunmaktadır. Fakat, Stalin’in aksine Tito’nun doğrudan bir müdahalesi söz konusu değildir. Mimari ve sanat yapıtları, yaratıcılarının eğitimleri ve kişisel tercihleri kapsamında oluşmuştur. Daha basit bir ifadeyle; devletin sanat tarzı olarak belirleyici bir reçeteye sahip olmaması, dönemin mimar ve sanatçıların kendi dillerini oluşturabilmelerine olanak sağlamıştır.¹⁷ Spomenik sanatçılarından Miodrag Zivkovic, “A Second World” isimli kısa belgeseldeki röportajında Tito Dönemi için yaratıcı özgürlüğün en fazla olduğu dönem olarak bahsetmektedir.

5. BATI AVRUPA’DA BRÜTALİZM

5.1 Batı Avrupa Brütalizm’ine Genel Bir Bakış

Yugoslavya’nın modernist anıt formlarının üslubu pek çok kaynakta “Brütalist” olarak tanımlanmaktadır. Brütalist ifadesi 1950 ve 1970 yılları arasında etkili olmuş, İngiltere

¹⁷ Maja Babic, *Modernism and Politics in the Architecture of Socialist Yugoslavia*. Tez. Washington Üniversitesi, 2013.

merkezli bir mimarı akım olan “Brütalizm” den gelmektedir. Terim olarak ilk defa 1952’de mimar Alison ve Peter Smithson çifti tarafından kayıtlara geçen akım, mimari teorisyen Reyner Banham’ın 1959’da yayınladığı “Yeni Brütalizm: Etik ya da Estetik” isimli kitabı ile literatürdeki yerini almıştır.¹⁸ Brütalist hareket, Le Corbusier’in ‘beton brut’ (işlenmemiş beton) olarak bilinen çığ ve yarım kalmış beton kullanım tarzı ile birleşmiştir. Fakat, ‘brut’ ve ‘brutal’ kelimelerinin paylaştığı ortak etimoloji, akım için olumsuz bir çağrışım olarak yerleşmiştir

Akım, uygulamalı olarak Fransa’da Le Corbusier’in konut birimleriyle ortaya çıksa da karşılığını Endüstri Devrimi’nin başladığı yer olan İngiltere’de bulmuştur. Genç İngiliz mimar ve sanatçıların oluşturduğu, “Bağımsız Grup” öncülüğünde gelişen akım, modernist akımların içerisinde belki de en tartışmalı olanıdır.



Resim 10 - Roy Gardiner, “The Barbican”, 2016, Fotoğraf, 2016.

¹⁸ Alexander Clement, *Brutalism Post-War British Architecture*, Wiltshire: The Crowood Press, 2012, s. 6.

Brütalist anlayış, mimaride Neoklasizm'den olduğu kadar 'Uluslararası Tarz' olarak bilinen dönemin modern mimari akımına karşı tavır almaktadır. Dürüst ve gösterişsiz, dolayısıyla daha eşitlikçi ve demokratik bir yaklaşım geliştirmektedir.¹⁹ Bu yaklaşımı ise, çoğunlukla yalınlığı en iyi sağlayan beton malzemesini kullanarak sağlamaktadır.

Hal Foster Brütalizm'den bahsederken "*hazır malzemenin ve çıplak strüktürün çılginca bir aşırılıkta kullanıldığı akım*" ifadelerini kullanmaktadır.²⁰ Modern tasarımda süslemeden uzak bir şekilde fonksiyona odaklanarak objenin kendisinde güzeli bulma anlayışı, en açık şekilde Brütalizm'de kendisini göstermektedir.

Bu modernite biçimi, genç Avrupalı mimar ve sanatçıların savaş sonrası dönemin politik ve ekonomik karamsarlığında, daha iyi bir dünya için duydukları idealizm, ve ütopya anlayışıyla şekillenmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde hem Doğu'da hem de Batı'da ütopya denildiği zaman akla 'Sosyalist Ütopya' gelmektedir. Diğer bir deyişle Modern ütopya, sosyalist ütopya'dır.²¹ Ütopya kavramının icat edildiği İngiltere'de Brütalizm'i başlatan nesil eşitlikçi, faşizm ve burjuva karşıtlığı gibi ortak değerler doğrultusunda sosyalizm ile eklemlenmiştir. Akımın pratik olarak hayata geçmesi ve öne çıkması ise İşçi Partisi iktidarında mümkün olmuştur. Bu bağlamda, Spomenikler ile Brütalizm arasında kurulan estetik ilişki, benzer bir dünya görüşü etrafında biçimlenen bir modernite algısına dayanmaktadır.

Modern dünyanın entelektüelleri Brütalizm'in sosyal ve estetik anlamda potansiyelinden son derece ilham almalarına rağmen, estetik olarak insanların gözünde totaliterizmi canlandırdığından toplum genelinde karşılığı ağırlıklı olarak olumsuzdur.

¹⁹ Eşitlikçilik: İnsanların eşit, politik, sosyal, ekonomik ve hukuki haklara sahip olduğunu ve dolayısıyla aynı muameleye tabi tutulmaları gerektiğini savunan politik öğretisi. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Say Yayınları, 2015) s.165.

²⁰ Hal Foster, *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*, Çeviren: Serpil Özaloğlu, İstanbul: İletişim, 2013, s.22.

²¹ Krishan Kumar, *Ütopyacılık*, Çeviren: Ali Somel, Ankara: İmge Kitapevi, 2005, s.150.

5.2 Yirminci Yüzyılda Brütalist Estetiğın Kökenleri

Dünya savaşları yirminci yüzyıla, modernizmin karanlık yüzü olarak damgasını vurmuştur. İki savaş arasındaki dönemin karamsar sosyo-politik atmosferi, Avangard sanat akımlarının doğuşunu tetiklemiştir. Tezin ikinci bölümünde detaylandırıldığı üzere Doğu’da, Bolşevik Devrimi sonucu yükselen Konstrüktivizm ve Süprematizm, Batı Avrupa’da ise Dada akımı eř zamanlı olarak Birinci Dünya Savaşı sonrasına damga vurmuşlardır.

Devletler, modernitenin aydınlanmacı değerlerinden ziyade, Endüstri Devrimi’nin getirdiğı teknolojik gelişmeler bağlamında oluşan “İlerlemeci” ideolojiye yönelmişlerdir. Bu itkiyle oluşturulan savaş stratejileri kapsamında bir takım askeri yapılar tasarlamışlar; bunu yaparken de kendi modernliklerini geliştirmişlerdir. İşte bu tasarımlar sonucu oluşan ortak estetik dil, İkinci Dünya Savaşı sonrası adı konulacak olan Brütalizm’in biçimsel olarak erken dönem örnekleri olarak görölmektedirler.

Bahsi geçen askeri yapıların tasarımları, estetik bir tercih olmaktan öte savaşın gerektirdiğı şartlara göre inşa edilmişlerdir. Bu yapıların öncelikli olarak sert ve dayanıklı olmaları, işlevsel olmaları ve aynı zamanda mümkün olan en kısa zaman içinde inşa edilmeleri gerekmektedir. Bu noktada sertlik ve işlevsellik gibi Brütalist mimariyi tanımlayan ortak özellikler dışında, savaş sonrası yıkılan kentleri en ucuz ve hızlı şekilde inşa etme gerekliliğı, askeri ve sivil mimarinin ortak noktasıdır.

Brütalizm’in erken işareti olarak görölen askeri yapılara, Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere tarafından savunma amaçlı yaptırılan ‘Ses Aynaları’ örnek olarak verilebilmektedir. Bu yapılar, radar icat edilmeden önce düşman uçaklarının seslerini önceden duyabilmek için inşa edilmişlerdir. Radarın bulunmasıyla birlikte çok kısa sürede işlevsizleşen ‘Ses Aynaları’nın zamanla bir kısmı yıkılmış, vandalizme uğramış ya da çürümeye bırakılmışlardır. İşlevden uzak heykelsi formlarıyla günümüzde salt birer sanat nesnesi gibi gözükmektedirler. Bu noktada, Yugoslav Spomenikleriyle ilişkileri rahatlıkla kurulabilir; doğanın ortasında, çıplak betondan heykelsi formlar, tarihsel bağlamından kopmuş bir şekilde dikilmektedirler. İkinci Dünya Savaşı’na

gelindiğinde Nazi Almanyası, Fransa'dan Norveç'e kadar kıyı boyunca 2600 km savunma hattı kurulmasına karar vermiştir. Bu hat boyunca inşa edilen beton sığınaklar, geçtiğimiz yüzyılın en büyük askeri yapılarını oluşturmaktadırlar. Çıplak beton olma özelliği taşıyan bu sığınaklar, Brütalizm'in bir diğer erken işaretleri olarak görülebilmektedirler.



Resim 11 - Vicki Thornton, "Sound Mirrors", Fotoğraf, 2009.

Çıplak beton olma özelliği taşıyan bu sığınaklar, Brütalizm'in bir diğer erken işaretleri olarak görülebilmektedirler. "Architecture of Aggression: A History of Military Architecture in North West Europe 1900-1945" isimli kitabın son bölümünde sivil ve askeri mimari karşılaştırması yapılmaktadır. Örnek olarak, Le Corbusier'in Marsilya Konutları gösterilir; mimarın savaş sonrası dilinin sert ve keskin beton kullanım biçimine dönüşmesi, "Atlantic Wall" ile karşılaştırılmaktadır.²²

²² Robert Maxwell. *Between Concrete Walls: An Archaeology of The New Brutalism*. 2009.



Resim 12 - Stephan Vanfleteren, “Channel Islands”, Fotoğraf, 2014.



Resim 13 - Rob Hackman, “Infantry Bunkers”, Fotoğraf, 2017.

Askeri mimari örnekleri arasında Brütalizm sonrası en belirgin örneklerden biri olarak, Sosyalist Arnavutluk Dönemi verilebilir. Arnavutluk’ta 1967 ve 1986 seneleri arasında hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan bir savaş için 750.000 beton sığınak inşa edilmiştir. Nüfusu üç milyon kadar olan ülkede, sahillerden dağlara kadar yayılmış olan ve inşa

edilmesi için halkın tam anlamıyla seferber edildiği bu sığınaklar; gerçek bir paranoyaklık ve delilik örneği olarak anılmaktadırlar. Bu planın uygulayıcısı olan dönemin lideri Enver Hoca, Stalin yanlısı ve Tito karşıtı bir politika izlemiştir. Dünyada eşine az rastlanır bir paranoya biçimi olan bu yapılar tamamen dünyaya kapalı olan bir rejimin kalıntıları olarak diğer iki örnekle aynı kaderi paylaşmaktadırlar.

Bu bölümde yer alan savaş mimarisi örnekleri ile Spomenikler arasındaki ilişki, estetik olarak rahatlıkla algılanabilir olduğu gibi, tarihsellikleri arasında da ilişki kurulabilmektedir. Spomenikler, farklı olarak anıtsallık değeri taşımaya ve bunu kısmen de olsa günümüzde sürdürmeye devam etmektedir.

6. MODERN SAVAŞ ANITLARI: SPOMENİKLER

6.1 Yugoslavya'nın Modern İkinci Dünya Savaşı Anıtları

Spomenik, yani Sırp-Hırvat ve Sloven dillerinde anıt anlamına gelen bu sözcük; bugün Balkan ülkelerinde yer alan Josip Tito zamanından kalma İkinci Dünya Savaşı anıtlarını işaret etmektedir. Savaş boyunca işgal kuvvetlerine karşı verilen mücadele sırasında ölen askerlerin, (özellikle Tito'nun liderliğindeki Partizan grubunun) anısını yaşatmak için ülke çapında bir anıt programı devreye sokulmuştur.

Yugoslavya üzerinde İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, dünya genelinde hatta daha da önemlisi Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi figüratif heykel anlayışı gözlemlenmiştir. Fakat 1960'lı yıllardan itibaren ülke genelinde ortaya çıkmaya başlayan anıtlar, modern soyut yapılarıyla o zamana kadar var olan anıt standartlarını karşılamamaktadırlar.

Yalnızca inşa edildikleri dönem için değil, günümüzden bakıldığında bile farklı tarzlarıyla kitlelerin ilgisini çekmeye devam etmektedirler. Bu bağlamda dikilen anıtlar,

sadece ülkenin özgürlük mücadelesinde verdiği kayıpların anısını toplumun hafızasında canlı tutmaktan öte, aynı zamanda politik olarak Yugoslavya'nın geleceğe dair ilerlemeci bakış açısını da göstermektedir.



Resim 14 - Vojin Stojic, Kosmaj,
(Fotoğraf: Jan Kempnaers), 1971.



Resim 15 - Dusan Dzamonja, Podgarić,
(Fotoğraf: Jan Kempnaers), 1967.

Spomenikler üzerine biraz araştırma yapıldığındaki genel yargı, anıtların bizzat Tito önderliğindeki federal devlet tarafından sipariş edildiği üzerinedir. Fakat, Owen Hetherley'in makalesinde de açıkça belirttiği üzere, gerçekte federal devletin payının çok düşük olduğudur. Anıtların büyük çoğunluğu yerel yönetimlerin, bölgesel fonların veya özel şirketlerin finanse ederek düzenlediği yarışmalar sonucu kabul edilen projelerden oluşmaktadır.²³

²³ Owen Hetherley. *Concrete Clickbait: Next Time You Share a Spomenik Photo, Think about What It Means.* The Calvert Journal, 2016. Erişim: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/7269/spomenik-yugoslav-monument-owen-hetherley>.

Modernist Anıtların (Spomeniklerin) sayısı aslında yüzün üzerinde olmasına rağmen bunlardan yirmi beş tanesi öne çıkmaktadır. Belçikalı fotoğraf sanatçı Jan Kempnaers'ın 2006-2009 yılları arasında gerçekleştirdiği “Spomenik” serisinin özellikle bu yirmi beş anıtın tanınmasındaki etkisi büyüktür. Boyutları yaklaşık on beş katlı bina büyüklüğüne çıkabilen anıtların yapımında, başta beton olmak üzere çoğunlukla çelik, taş ve metal malzemeler kullanılmıştır. 1960'lı yıllar itibari ile bu soyut anıtların ulaştıkları boyutlara dönemin Batı Avrupa'sında bile rastlanmamaktadır.²⁴ Yapım süreleri ortalama iki sene olan yapıların büyük bir çoğunluğu Yugoslavya'nın dört bir yanındaki kırsal bölgelerde yer almaktadır.

6.2 Anıtları Farklı Kılan Özellikler

Spomenikler ilk bakışta, alışılmışın dışında olan soyut formları ile dikkat çekmektedirler. Bununla beraber, bir çoğunun aynı sanatçıya aitmiş izlenimini yaratacak kadar benzerlik gösteriyor olmaları merak edilen başlıca konulardandır.

Anıtlar özelinde Yugoslavya'ya özgün bu biçim, temelde iki farklı açıdan incelenmelidir; birincisi, tarihsel bağlam içerisinde dönemin şartlarına bağlı olarak verilen politik kararlar, İkincisi ise yine dönemin sosyo-politik koşullarına bağlı olarak sanatçı ve tasarımcıların öncülüğünde gelişen modernite algısıdır.

Öncelikli olarak, Yugoslavya'nın savaş sonrası dönemi için yürürlüğe sokulan anıt programının şüphesiz ki inşa edilmek istenen yeni kimlik ve ideoloji doğrultusunda planlanması ve anıtların ortak bir estetik dile sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda yaratılan sembolizm ve üslup anlayışının politik sebepleri arasında, Tito Yugoslavya'sı ile Sovyetler Birliği arasındaki ilişkilerin sona ermesi belirleyici faktör olmuştur. Tito yönetiminin Stalin'den bağımsız olarak dönüştüğü sosyalist devlet modeli kapsamında,

²⁴ Nataša Ilić. Episodes from Socialist Modernism in Yugoslavia. Konfreans. HKW, Berlin, Aralık 16, 2017.

o zamana kadar benimsenen sanatsal üslup olan Sovyet Toplumcu Gerçekçiliğinden uzaklaşmış ve bunun sonucu olarak dönemin Batı Avrupa ve Amerika'sında hakim olan modern sanat akımlarını kendi tarihsel mirasıyla birleştiren bir sanat dili kamusal anlamda kabul görmüştür.

Üstelik sadece Toplumcu Gerçekçiliğin dışına çıkılmamış, biçimsel anlamda dünya geneline hakim olan figüratif savaş anıtları geleneğine aykırı bir yol izlenmiştir. En alışılmadık unsurlardan biri olarak, devlet tarafından onaylı bir programla savaş anıtı olarak ülkenin dört bir yanına dağılmış bu yapıtların; görünürde kendisinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan, neredeyse salt birer sanat nesnesi olarak dikiliyor olmalarıdır. Ama aynı zamanda temsil ettikleri anlam bakımından 20. yüzyıla beraber dünya genelinde değişmekte olan savaş anıtı geleneğinin bir parçasıdır:

“Savaş Anıtları uzak tarihte büyük zaferleri kutlamak amacıyla inşa edilirken, ölen askerlerin isimleri ya da varlığı ikinci planda tutuluyordu. 20. yüzyıla gelindiğinde ise anıt kavramı, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'ndaki kitlesel ölümleri anmak amacıyla yapılması şeklinde değişime uğradı. Dünyanın birçok yerinde artık savaşı yüceltmek üzerine anıt anlayışı kalmamakla birlikte, yitirilen yaşamları hatırlamak ve barışı ön planda tutmak önemseniyor”²⁵

“Sanat ve Propaganda” kitabının yazarı Toby Clark, bildiğimiz anlamda siyasi kamusal anıt geleneğindeki azalmanın ‘kamu’ ve ‘halk’ kavramlarını tek bir kategori olarak düşünülmesinin son ermesinden kaynaklandığını ve aynı zamanda ulusal tarihlerin çeşitli ve çelişik yorumları olduğu anlamına geldiğinden bahsetmektedir.²⁶

Anıtların yaratıcısı olan sanatçı ve tasarımcı grubu aynı coğrafyada yaşamış olan belirli bir jenerasyondan oluşmaktadırlar. Dolayısıyla bu kişiler, ortak bir geçmişe sahip olup

²⁵ Fulya Aksu. “21. Yüzyılda Savaş Anıtları Ne İfade Ediyor?”. Nisan 18, 2014. Erişim: <http://www.arkitera.com/haber/20818/21-yuzyilda-savas-anitlari-ne-ifade-ediyor>

²⁶ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çeviren: Esin Hoşçusu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2011, s.144.

benzer sosyo-politik koşullar altında hayatlarını sürdürmüş ve üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Öyle ki, bir kısmı bizzat İkinci Dünya Savaşı'nda cepheye savaşmak zorunda kalmış, önemli bir kısmı ise çok yakınlarını savaşta kaybetmek gibi dönemin savaş koşullarını yakından deneyimlemişlerdir. Örneğin, Sırp asıllı Hırvat heykeltıraş Vojin Bakic'in dört kardeşi Ustaşe Birlikleri tarafından öldürülmüştür. Her biri tek tek incelendiğinde bir çoğunun Yugoslavya'nın önde gelen akademilerinden mezun oldukları görülmektedir. Zagreb Güzel Sanatlar Akademisi, Belgrad Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Belgrad Uygulamalı Sanatlar Akademisi gibi başlıca kurumlar birden fazla Spomenik yaratıcısını mezun oldukları okullardır. Bir diğer ortak noktaları ise bu kişilerin dönemin öncü modernistleri sayılmalarıdır. Örneğin, bugün "Krusevo" anıtının yaratıcısı olan Jordan Grabul, Makedonya'nın en meşhur sanatçılarından biri olarak bulunduğu ülkede modern heykelin öncüsü olarak anılmaktadır.²⁷ Aynı zamanda "Kosute" anıtının yaratıcısı olan Vuko Bomberdelli, Dalmaçya bölgesinin önde gelen modernist mimar ve tasarımcılarından biri olarak ün salmıştır. İkinci bölümde detaylı bir şekilde değinildiği gibi, modernizasyon süreci bağlamında Batı ile kurulan sanatsal bağların yanı sıra komünist ideolojiden gelen Sovyet Avangardı mirasından söz edilebilmektedir.

Bu kişilerin sanatsal dillerini tanımlarken oldukça benzer ifadeler kullandıkları gözlemlenmektedir. Kullandıkları malzemeler, malzemelerin uygulanış biçimi ve üretimler üzerinden kurdukları kavramsal bağlamlar birbirlerine çok yakındır:

Formlarla oynamak, organik ve inorganik olanı kaynaştırmak ve bunu doğal olmayan materyalleri kullanarak basit formlar üzerinden kurgulamak temel amaçlardır.

Spomeniklerin bulundukları konumlar, onlara ait en dikkat çekici ve üzerinde durulması gereken özelliklerinden birisidir. Daha önce değinildiği gibi bu yapıtların neredeyse tamamı şehirlerden uzak bölgelerde yer almaktadır. Kırsalların tepe noktalarındaki

²⁷ Donald Niebly, *Spomenik Datatbase, Designers and Creators Directory*. 2018. Erişim: <http://www.spomenikdatabase.org/jordan-grabul>,

anıtlar, keskin formları ile doğayla iç içe geçmiş bir halde güçlü bir tezatlık yaratmaktadırlar. Bu noktada, gözden uzak konumlarıyla bir kere daha anıt geleneğine aykırı bir tavır gözlemlenmektedir. Fakat, bunun pratik bir sebebi vardır: bu alanlar her bir anıtın temsil ettiği kayıpların yaşandığı, yani çatışmaların gerçekleştiği bölgelerdir. Örnek olarak, Bosna-Hersek'in Tjentiste bölgesinde yer alan ve sanatçısı Miodrag Zivkovic olan Spomenik, Sutjeska Muharebesi'nde savaşı ve hayatını kaybeden Partizan askerler adına yaptırılmıştır. Konumu ise, diğer anıtlarda olduğu gibi muharebenin gerçekleştiği bölgede bulunmaktadır. Ayrıca, bu anıtların şehir merkezlerinden uzak olmalarının sebeplerinden biri de, komünist ideoloji ile yakından ilgilidir.



Resim 16 - Dusan Dzamonja, Kozara, (Fotoğraf: Jan Kempenaers), 1972.



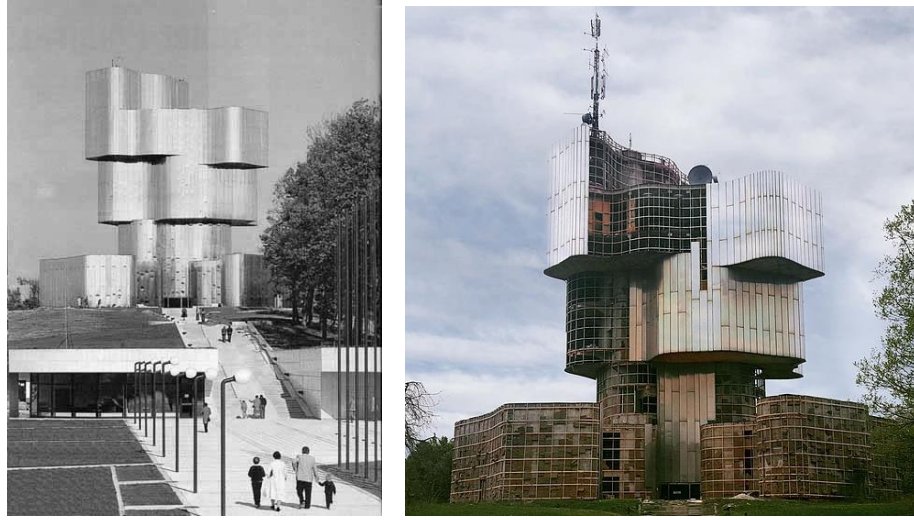
Resim 17 - Miodrag Zivkovic, Tjentiste, (Fotoğraf: Jan Kempnaers), 1971.

Karl Marx ve Friedrich Engels'in komünist manifestoda, şehir ve kırsal arasındaki sınırların eritilmesi gerekliliği üzerine tartışmaları bulunmaktadır. Bu konu, 1920'li yıllarda Sovyet şehir planlamacıları arasında çok ciddiye alınmıştır.²⁸

6.3 Anıtların Günümüzdeki Koşulları ve Tarihsel Mirası

Ait oldukları zamanda “Kırsalın Madalyaları” olarak anılan Spomenikler, okullar tarafından gezilerin düzenlendiği yılları çoktan geride bırakmıştır. 1990'lar ile birlikte Spomeniklere karşı halkın bakış açısı, anıtları Yugoslav kültürü ve geleneklerinin birer hatırası ve yıkık bir rejimin istenmeyen kalıntıları olarak görenler olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

²⁸ Owen Hatherley. *Landscapes Of Communism*. Londra: Penguin Books, 2015. s.11.



Resim 18 - Vojin Bakic, Petrova Gora, Eski ve Yeni 1981

Yugoslavya'nın dağılmasından sonra pek çok anıt, soyut formlarına rağmen aşırı milliyetçilerin hedefi olmuştur. Savaş sonrası etnik milliyetçilik ve komünizm karşıtı hareketler, anıtlara karşı vandalizmi tetiklemiş ya da bir kısmı politik sebeplerden bakımsızlığa terk edilmiştir. Örnek olarak, Hırvatistan'da yer alan ve tasarımı Bogdan Bogdonovic'e ait olan Spomenik, taşıdığı sembolizm her ne kadar tarafsız bir yerde dursa da çoğunlukla tehdit altında olmaya devam etmiştir. 1990'da Hırvatistan başkanı Franjo Tudman, söz konusu anıtı sevmesine rağmen bir Sırp tarafından yapılmış olmasından dolayı duyduğu rahatsızlığı dile getirmiş ve anıtın ulusal Hırvat anıtına dönüştürülmesi gerekliliğinden bahsetmiştir.²⁹

Günümüzde Kozara'da ve Tijentiste'de olduğu gibi bazı Spomenikler turizm merkezi olarak güncel kültür politikaları kapsamında değerlendiriliyor olsalar da, bir kısmı ait oldukları ideolojiden yalıtılmış bir şekilde çürümeye terk edilmişlerdir.

²⁹ Andrea Rossini. *Circle of Memory*. Yapımcı: OBC Ttanseuropa, ITA. 2007. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=UxC0lUPb2y8>.

7. SONUÇ

Metin boyunca, belirli bir estetik dilin, tarihsel süreklilik içerisinde nasıl evrildiği gözlenmiştir. Farklı coğrafyaların sosyo-politik koşullarına bağlı olarak gelişen modernite anlayışları, sonunda ortak bir anlatı oluşturmaktadır. Hem Rusya’da hem de batıda Birinci Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkan avangard akımlar, modern sanata yön verdiği gibi farklı coğrafyalara ait sanatçıların idealizm anlayışı yıllar sonra Brütalizmi doğurmuştur. Yugoslavya’da ise, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Sovyetler Birliği ile ilişkiler Batı Avrupa’ya karşı yaklaşımda belirleyici rol oynamış, doğu ve batı sentezinde gelişen bir modernite biçimini tetiklemiştir. Bu aradalık halini birinci elden deneyimlemiş sanatçı ve mimarlar, çalışmanın merkezinde yer alan Spomeniklerin yaratıcıları olmuşlardır. Bu yapılar zamanın sanatçıları ve mimarları tarafından eser bağlamında üretilmiş olmakla beraber, aynı zamanda bir ideolojinin yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Metnin merkezinde yer alan eserde yapmaya çalıştığım şey ise, ağırlıklı soyut suluboya formlardan oluşan resim pratiğime bağlı olarak ve araştırma sürecimin getirdiği bilgi birikimiyle bu yapılar üzerine bir çalışma gerçekleştirmektir. Dönemin sanatçılarının düşünce biçimlerini anlayabilmek ve buradan hareketle bu yapılardan biri gibi görünen özgün bir form yaratmak amaçlanmıştır. Böylece, anıtların inşa edildiği dönemden yaklaşık kırk sene sonra çağdaş sanat bağlamında bir yeniden üretim gerçekleştirilmiş olmaktadır. Bu yönden çalışma, sayıları sınırlı olan bu anıtları ve onların temsil ettiği kültürel mirası bir çeşit koruma biçimi oluşturmaktadır.

Alois Riegl’in ‘Modern Anıt Kültü’ kitabında, belirli bir amaç için inşa edilmiş anıtlar için, ‘Amaçlanmış Anımsatma Değeri’nden ve restore edilmedikleri takdirde hızla amaçlanmış olmaktan çıktıklarından bahsedilmektedir.³⁰ Spomeniklerin, bu kategoriye dahil anıtlar olduğu varsayıldığında, arada kaldıkları gözlemlenmektedir. Yugoslavya dağılmadan önce sadece anma nesneleri olmaktan öte eğitimin bir parçası olan bu

³⁰ Alois Riegl, Alois. *Modern Anıt Kültü, Doğası ve Kökeni*. Çeviren: Erdem Ceylan. İstanbul: Daimon, 2015. s.83.

yapılar, günümüzde bulundukları coğrafyada bile yeteri kadar tanınmamaktadırlar. Bu anıtların bugün korunmaları ya da kaderlerine terkedilmiş olmaları milli bir mesele olmaktan çıkıp, tamamen kişi ve kurumların inisiyatifine kalmış durumdadır.

Batıda modernin korunması meselesi güncel bir tartışma konusu olarak çoğunlukla brütalist yapılar üzerinden sürdürülmektedir. Bir çok düşünceye göre kalıcılık ve koruma ihtiyacı modernizmin ruhuna aykırıdır. Owen Hatherley bu konu için ‘Militer Modernizm’ kitabında “*Modernizmden kalanları saklamak istiyorsak, o zaman modernizme her zaman karşı çıkmış insanlarla işbirliği yapıyoruzdur*” der.³¹ Diğer bir görüş ise modern mimarinin yeteri kadar eski olmamasından dolayı tarihsel öneminin anlaşılamadığını savunmaktadır. Öte yandan, yirmi birinci yüzyıl itibariyle distopya konseptinin yükselişine bağlı olarak, brütalist estetik olarak fetişleşmeye başlamış ve etkisi popüler kültürden çağdaş mimari örneklerine kadar hissedilir boyuta ulaşmıştır. Sosyal medya sayesinde imgelerin hiç olmadığı kadar çok dolaşıma girmesi ise, bu sert ve bir taraftan yabancı modernist biçimin kitleler tarafından tanınmasını sağlamıştır. Büyük oranda fotoğraf sanatçısı Jan Kempesnar’ın “Spomenik” serisi sayesinde, Yugoslav Anıtları da paylaşım çağının popüler imgeleri olmaktan kurtulamamıştır. Fakat, görünürlük konusu bu yapılar özelinde daha tartışmalı bir yerde durmaktadır. Anıtların temsil ettikleri anti faşist mirasın ya da modernite biçiminin göz ardı edilerek, içi boş imajlar olarak dolaşımda olmasının yanında, bu imajlar dahilinde verilen bilgiler çoğu zaman eksik ve yanıltıcıdır. Diğer yandan bu çalışmada olduğu gibi Spomenikler hakkında yapılan akademik çalışmalar, araştırma projeleri ve çağdaş sanat eserleri her geçen gün artmaktadır.

³¹ Owen Hatherley. *Militer Modernizm*. Çeviren: Servet Yeşilyurt. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2013. s.12.

KAYNAKÇA

Aksu, Fulya. **21. Yüzyılda Savaş Anıtları Ne İfade Ediyor?**. Nisan 18, 2014.
http://www.arkitera.com/haber/20818/21-yuzyilda-savas-anitlari-ne-ifade-ediyor_

Antmen, Ahu. **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2008.

Artun, Ali. **1917 Devrimi ve Sanatın İktidarı** isimli konuşmasından kişisel kayıt”. Nazım Hikmet Kültür Merkezi. İstanbul. Şubat 12, 2017.

Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Say Yayınları. 2015.

Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**. Çeviren: Esin Hoşcusu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2011.

Foster, Hal. **Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği**. Çeviren: Serpil Özaloğlu. İstanbul: İletişim, 2013.

Harrison, Charles., Wood, Paul. **Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi**. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.

Hatherley, Owen. **Militan Modernizm**. Çeviren: Servet Yeşilyurt. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2013.

Hobswawm, Eric. **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**. İstanbul: Everest Yayınları, 2011.

Kumar, Krishan. **Ütopyacılık**. Çeviren: Ali Somel. Ankara: İmge Kitapevi, 2005.

Nesrin, Kenar. **Bir Dönemin Perde Arkası Yugoslavya: Yugoslavya Sorununun Ulusal ve Uluslararası Boyutu**. İstanbul: Palme Yayıncılık, 2005.

Riegl, Alois. **Modern Anıt Kültü, Doğası ve Kökeni**. Çeviren: Erdem Ceylan. İstanbul: Daimon, 2015.

Ülger, İrfan K. **Yugoslavya Neden Parçalandı? Balkan Dramının Perde Arkası.** Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2016

İNGİLİZCE KAYNAKLAR

Babic, Maja. **Modernism and Politics in the Architecture of Socialist Yugoslavia.** Tez.Washington Universitesi, 2013.

Clement, Alexander. **Brutalism, Post-War British Architecture.** Wiltshire: The Crowood Press. 2012.

Gibbs, David N. **First Do No Harm, Humanitarian Intervention and the Destruction of Yugoslavia.** Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

Hatherley, Owen. **Concrete Clickbait: Next Time You Share a Spomenik Photo, Think about What It Means.** The Calvert Journal, 2016.
<http://www.calvertjournal.com/articles/show/7269/spomenik-yugoslav-monument-owen-hatherley>

Hatherley, Owen. **Landscapes Of Communism.** Londra: Penguin Books, 2015.

Ilić, Nataša. **Episodes from Socialist Modernism in Yugoslavia.** Konfreans. HKW, Berlin, Aralık 16, 2017.

James, C. Vaughan. n.d. **Soviet Socialist Realism: Origins and Theory.** Londra: Palgrave Macmillan, 2008

Martinez, Ricardo. **Socialist Realism – What Was It All About.** 2015. Erişim: <https://www.widewalls.ch/socialist-realism-art/>

Maxwell, Robert. **Between Concrete Walls: An Archaeology of The New Brutalism.** 2009.

Niebyl, Donald. **Spomenik Database, Designers and Creators Directory.** Mayıs, 2018. Erişim: <http://www.spomenikdatabase.org/jordan-grabul>

Rossini, Andrea. **Circle of Memory.** Yapımcı: OBC Ttanseuropa, ITA. 2007. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=UxC0lUPb2y8>