



Postmodern Sanat Eleştirisi Bağlamında *The Square* Filmi: Sanatın Dönüşümü ve Yitimi

Nurselin Aker 

ÖZ

On dokuzuncu yüzyılda, estetik ve tinselliğin yüceliğini üzerine alarak, eski sanat geleneğinin değerlerini dönüştüren ve zanaatı kapı dışarı eden modern güzel sanatlar –Sanat-, yaratıcı olarak sanatçı idealiyle sanat alanını bir tür dinsel alanı haline getirir. Sanatçının hayal gücünün, tinsel yaratıları olarak doğan eserler, estetik düşünce ve davranış haliyle, izleyiciye etkileşim kurabileceği büyüsel bir evrenin kapılarını aralar. Ancak yirminci yüzyıldan günümüze uzanan süreçte, sanatsal yaratımı estetiğe indirgeyen yapıya karşı çıkan karşı-sanat hareketiyle, Sanat'ın sınırları ve kurumsal yapısı genişleyip dönüşür. En büyük dönüşüm, estetiğin yanı sıra tinselliği fiyat etiketine tercih eden postmodern sanatla gerçekleşirken; Sanat, anlam yitimine uğrar. Çalışma, anlam yitimine neden olan postmodern sanatın, estetik ve tinsel değerlerden ziyade piyasa ekonomisini ve popüler kültürü önceleyerek Sanat alanında yarattığı yapı problemi üzerine konumlandırılmakta; postmodern sanat piyasasının eleştirel pratiğini sinema üzerinden görünür kılmayı amaçlamakta ve anlam yitiminin gerçek bir Sanat deneyimi yaratıp yaratmadığıyla ilgili muğlaklığı, sinemasal açıdan anlaşılır kılmaya odaklandığı için önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, nitel veri toplama tekniklerinden, literatür taraması yöntemiyle elde edilen verilerle, postmodern sanatın muğlak anlam ve doğasına eleştirel bakış sunmayı olanaklı kılan film evreni içinden maksatlı olarak seçilen *The Square* (Kare, Ruben Östlund, 2017) filmi, betimsel analiz yönteminin ilkelerine bağlı kalınarak söz konusu durumu sinemasal açıdan görünür kılmak üzere incelenmektedir. İncelemeyle, postmodern sanatın, estetik ve tinsel ideallerin yerine yerleştirdiği değerlerle inşa ettiği kurumsal yapısının ve sanatçı figürünün, izleyiciyle eser üzerinden aracısız olarak bağ kuramadığı; eserlerin anlama sahip olmak için daima sanatçının ya da kurumsal temsilcilerin alışılmışın dışında açıklamalarına ihtiyaç duyduğu ve Sanat'ı şeyleştirerek başka bir şeye dönüştürdüğü sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Modern Güzel Sanatlar, Karşı Sanat, Modern Sanat, Postmodern Sanat, *The Square*

NURSELİN AKER

Dr.

Bağımsız Araştırmacı

nurselinaker@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1315-7168

Atıf: Aker N. (2025). Postmodern sanat eleştirisi bağlamında *The Square* filmi: Sanatın dönüşümü ve yitimi. *Selçuk İletişim*, 18(2), 873-898. <https://doi.org/10.18094/josc.1687879>



The Square Film in the Context of Postmodern Art Criticism: The Transformation and Loss of Art

Nurselin Aker 

ABSTRACT

In the nineteenth century, modern fine arts—Art—which, by assuming the sublimity of aesthetics and spirituality, transformed the values of the old artistic tradition and dismissed craftsmanship, turned the field of art into a kind of domain of religiosity through the ideal of the artist as creator. The works born as spiritual creations of the artist's imagination, in the state of aesthetic thought and behavior, open the doors of a magical universe through which the viewer can interact. However, in the process extending from the twentieth century to the present, with the counter-art movement opposing the structure that reduces artistic creation to aesthetics, the boundaries and institutional structure of Art expand and transform. The most significant transformation occurs with postmodern art, which, beyond aesthetics, prefers spirituality to price tags; Art suffers a loss of meaning. This study is positioned on the structural problem created in the field of Art by postmodern art, which prioritizes market economy and popular culture over aesthetic and spiritual values, and it aims to render visible, through cinema, the critical practice of the postmodern art market. It is significant in that it focuses on clarifying, from a cinematic perspective, the ambiguity concerning whether the loss of meaning constitutes a genuine Art experience. In this context, using qualitative data collection techniques and data obtained through literature review, the film *The Square* (Ruben Östlund, 2017), deliberately selected from within the film universe that enables a critical perspective on the ambiguous meaning and nature of postmodern art, is examined in accordance with the principles of descriptive analysis method to make this condition visible from a cinematic standpoint. Through this analysis, it is concluded that the institutional structure and artist figure constructed by postmodern art with values replacing aesthetic and spiritual ideals fail to establish a direct connection with the viewer through the artwork; that the artworks always require unconventional explanations by the artist or institutional representatives in order to possess meaning; and that Art is reified and transformed into something else.

Keywords: Modern Fine Arts, Anti-Art, Modern Art, Postmodern Art, *The Square*

NURSELİN AKER

Dr.

Independent Researcher

nurselinaker@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1315-7168

Citation: Aker N. (2025). *The Square* film in the context of postmodern art criticism: The transformation and loss of art. *Journal of Selcuk Communication*, 18(2), 873-898. <https://doi.org/10.18094/josc.1687879>

GİRİŞ

Estetikle ilişkilendirilen ilksel sanat tanımlarının tümü, on sekizinci yüzyılın modern güzel sanat düşüncesine ait olsa da sanat, iki bin yıldan uzun süre işlevsel formda varlık gösteren faydacı bir üretim alanı olarak, modern tanımların sınırlarını aşan ve bu bakımdan, salt olarak estetik konuma indirgenemeyen anlamlara sahiptir (Shiner, 2013, s. 20). Ki bu anlamlar, ağırlıklı olarak güzeli görünür kılmaktan ziyade ideolojik bir işlevi yerine getirmekle ilgilidir (Gombrich, 1997, s. 39-40). Bu bakımdan sanat, ilkel komünal inancın bir temsili ya da dördüncü yüzyıl kilise siyasetinin ideolojik belirlenimlerini güçlü kılmanın bir aracı olarak faaliyet göstermek için var olur (Farthing, 2020, s. 8-9). Bu bakımdan denilebilir ki sanat, uzun bir süre boyunca estetiğin değil, ideolojik belirlenimlerin var olma işlevini yerine getiren bir değerden öte değildir ve geçmişin sanatını anlamak kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal yapıya, dolayısıyla ideolojik yapıya hakim olmayı gerektirir.

Eski düşünsel yapı sanat, zanaat, din ya da bilim olarak ayrımlandırılan olguların, modern düşünsel yapının aksine, bütünleşik halde var olduğu bir kurumlaştırma üzerinden ilerler. Bu kurumlaşma içinde, hiçbir kendisi için varlık göstermeyen sanatsal yaratılar, salt olarak siyasal ve toplumsal bir aradalığa eşlik eden tamamlayıcılar halinde var olur. Modern güzel sanatların yerleşik normlarıyla taban tabana zıtlık içeren bu sistemsel yapı, yalnızca çoğul bir aklın ve el becerisinin yaratımına müsaade ederken, modern dönemde tinselliğin atfedildiği sanatçının bireysel yaratım alanına yer açmaz. Sanatın içeriği, biçimi ve amacı, sanatçıyı himaye edenin sözleşme hükümleri uyarınca belirlenir. Bu anlayışta ancak, modern güzel sanat anlayışının, on dokuzuncu yüzyılda yükselişe geçip, yerleşikleşmesiyle aşılmaya başlanır. Sanatçıya her türlü belirlenimden azade olan, hakikati temsil ederek aktarmanın tinsel görevinin addedilmesiyle, görünürde hiçbir ideolojiyle bağlı olmayan ve bizatihi kendisi için var olan sanattan bahsetmek mümkün olur (Shiner, 2013, s. 23-24,33).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, modern güzel sanatların bir burjuva sanatı olarak gelişim göstermeye başlaması ve sanat üzerindeki piyasa ekonomisinin varlığı, modern güzel sanat ilkelerini aşan anlayışların ve figürlerin ortaya çıkmasına sebep olması, sanatın tinselliği ve geleceğiyle ilgili tartışmaları beraberinde getirir. Modern güzel sanatlarla, üslup ve himayenin alanından özgürleşen sanat ve sanatçı, bu kez de piyasa ekonomisinin belirlenimleriyle karşı karşıya kalır. Bu durumda sanatçı, yeteneğin ölçütünü belirleme ve sanat izleyicisi ile eser arasındaki ilişkiyi kurmanın önemli figürleri haline getirilen sanat tüccarlarının ve eleştirmenlerinin belirlenimleri uyarınca hareket etmeye başlar. Dolayısıyla geline nokta, modern güzel sanatların ortaya çıkışından sonra, sanatçının masalsı biçimde özgürleşip sonsuza dek tinsel yaratılar oluşturarak kamuoyunu aydınlatığı bir gerçeklik söz konusu

olmaz. Sanatçıya, kendi yaratım alanına ihanet etmek ile piyasa ekonomisini reddetmek arasında bir seçim yapmak kalır (Farthing, 2020, s. 11).

Durum, postmodern sanat dönemine gelindiğinde çok daha farklı bir yöne evrilirken, sanatın biçimi ve ilkesel yapısı alabildiğine genişleme gösterir. Böylece, neredeyse her şey sanat kapsamına dahil edebilir hale gelir. Yorganların sanat müzelerinde sergilenmesinden, ucuz romanların edebiyat alanına dahil edilmesine ya da sokak gürültüsü olarak tanımlanan seslerin senfoni salonlarında kendine yer bulmasına kadar aşırılık ile masumiyet arasında gidip gelen eylemlerin sanata dahilîyet durumu hızla yükselişe geçer. Bunun nedenlerinden biri, sanat dünyasının “sanat” ve “hayat”ı yeniden birleştirme yönündeki eski temayı gündemine almış olmasıdır. Yaşanan durum, bazılarının sanatın ölümünden ümitsiz biçimde söz etmesine neden olurken; postmodernizm altında toplanan diğerleri ise modern güzel sanatların ölümünü bir çeşit özgürleşim sayıp, herkesi mezarı başında dans etmeye davet eder. Hemen hemen iki yüz yıllık bir geçmişe sahip Avrupa icadı modern güzel sanatlar, iki bin yıldan uzun süre varlığını koruyan faydacı sanatı geride bıraksa da yerini korumakta ve yerini, aşağı edilme tehdidiyle karşı karşıya kaldığı postmodern sanata bırakmaktan azade olamaz (Shiner, 2013, s. 19-20).

Modern güzel sanatlar, estetik olanın anti-estetikle, tinsel olanın piyasa ekonomisine yenik düştüğü yerde, son olarak postmodern sanata kaybeder. Postmodern sanat, kurumları, eserleri, sanatçıları ve izleyicileriyle hiç olmadığı kadar farklıdır. Estetik ve tinsellik, artık yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, büyük bir anlam kaybına uğramıştır. Ancak burada değinilmesi gereken esas konu, modern güzel sanatlardan alınan estetik mirasın nasıl olup da Dada’nın anti-estetik arzusuna dönüştüğünü, Pop Art ile birlikte nasıl ticarileştiğini; tüm bunlar yaşanırken sanatçı, izleyici ve sanat kurumlarının bu durum karşısında nasıl tavır aldığı ya da dönüşümlerden geçtiğidir. Durumu irdelemek bakımından postmodern sanatın kurumları, sanatçıları ve izleyicileri özelinde eleştirel bir pratik sunmakta olan *The Square* (Kare, Ruben Östlund, 2017) filmi, betimsel analiz yöntemiyle, sanatta yaşanan dönüşümü tanımlamak amacıyla incelenecektir.

MODERN GÜZEL SANATLARIN YÜKSELİŞİ: ESTETİK VE TİNSELLİK

Kendi içsel ilkeleri temelinde modern güzel sanatların ne zaman ve nerede başladığı tam olarak bilinemesi de (Williams, 1985, s. 41), on dokuzuncu yüzyıl, eski geleneğe ait sanatı, estetik ve tinsel ideallerin yüceltilmesiyle şekleştiren “Sanat”a dönüştürür. Böylece Sanat, estetik ve sanatçının tinselliği ideali üzerinden kendisine atfedilen tanrısal ruh, hakikat ve yaratıcılıkla eski anlamlarından arındırılarak kurumlaşır ve başka hiçbir şeyde bulunmayan ayrıcalıklı bir yüksek kültür olgusu haline getirilir. Öyle ki

tanrısal tinsellik alanının yaratıcısı konumuna yükseltile sanatçının yarattığı estetik değere sahip eserlerle Sanat, bilime ve ahlaka dahi üstün görülen bir değerle özdeşleştirilir. Ancak her ne kadar kendisi için var olan ve kendisinden kaynaklanan ideallerle varlık gösteren bir olgu gibi görünse de Sanat'ın, bu denli idealize edilip yüceltirilmesinin ardında, orta ve alt sınıfın dahil olamayacağı, sınıfsal bir ideoloji yatar. Ki yüksek kültürle ilişkisi özellikle vurgulanan Sanat ideallerinin, çoğunlukla üst sınıfın arzularını tatmin etmek dışında bir amacı yoktur. Orta ve alt sınıfı bu ideallerden uzak tutmanın yoluysa, onların eğitimsizliklerinden yararlanmaktır.¹ Özellikle bu doğrultuda, anlamayı kasten zorlaştıran eserler vermeyi olanaklı kılacağı düşünüldüğü için bir zamanların siyasal radikalizminin mottosu sayılan “avangard”, Sanat'ın kültürel saflığını korumanın ve onu eşsiz saygınlığına erdirmenin önemli yollarından birini sağlar. Bu haliyle Sanat, tanımıyla çelişen biçimde, bizatihi kendisi için değil; üst sınıfın arzuları tarafından, üst sınıf için yaratılan bir olgudan fazlası değildir (Shiner, 2013, s. 255-256,277).

Sanata ve sanatçıya idealize bir yüceliğin bahşedilmesinin ardındaysa, aklın ve bilimin rehberliğini temel alan Aydınlanma düşüncesi idealleri bulunur. Modern dönemden önce, bir sanatçının yarattığı, yalnızca kutsalla bir araya gelmeyi olanaklı kıldığı sürece sanat sayılırken; Aydınlanma ideallerini temel alan modern güzel sanatlarla beraber, sanatçının kutsalla aynı özü taşıdığı varsayılır ve bu nedenle yaratılarının her biri Sanat olarak kabul edilmeye başlanır (Smith, 1991, s. 171-173). Bu nedenle aslında on dokuzuncu yüzyıl sanat anlayışının idealleri, sanatçıya kutsal inancın kaynağı olduğu varsayılan tanrısal varlığın önemini atfederek, Sanat'ı olabilecek en üst düzeye taşır. Böylece bu dönemde Sanat, evrenin esasının tanrısal mutlak varlığa değil, duyumsal araçlar –imge, simge ve ses- aracılığıyla doğrudan insana bağlandığı düşünsel yapının başat değeri olarak yükselir. Öyle ki bu dönemdeki pek çok farklı görüşten pek çok düşünür, Sanat'ın değerini eş ölçüde yüceltir. Schelling'e (1800, s. 231) göre Sanat, doğa ve tarih tarafından parçalanmış kadim kökensel birliği bir araya getiren, kutsalların kutsalıdır. Nietzsche'ye (1968, s. 452) göre, Tanrı'nın var olmadığı bir dünyada, tek Tanrı Sanat'tır. Comte (1877, s. 45-46), insan doğasının derin arzularını bilimden daha iyi ifade ettiği ve akla daha fazla katkı sağladığı için Sanat'ı, bilimin üzerinde bir konuma yerleştirir. Darwinist Grant Allen (1877, s. 55), estetik deneyimlerin, hayatı daha mutlu hale getirmekle kalmayıp daha parlak, yüce ve ruhani kılacağını dile getirirken, biçimci bir eleştirmen olan Clive Bell (1913, s. 35) bile; “[...] gerçekten o kadar değerli ki [...] Sanat'ın dünyayı kurtarabileceğine inanmaya başladım” ifadelerini kullanır. Sanat'ın bu konumda ifade edildiği bir

¹ Sanatla yakından ilişkili olan yüksek kültür kavramı, eğitim görmüş insanlarla, cahil ve görgü yoksunu insanları birbirlerinden ayırtırken; tarih, felsefe ya da doğa bilimleri gibi yüksek entelektüel faaliyetleri kapsar (Shiner, 2013, s. 266). Yüksek kültür mensubu Sanat Kamuyunun, Sanat'tan beklentisi, konuşmaya değer insanlarla kendilerini buluşturmasıdır (Gombrich, 1997, s. 503).

ortamda, idealize edilen sanatçılık mesleğinde de derin bir yükseliş yaşanır. Hayal gücü dehası ve özgürlük üzerine temellenen ve inceliksiz ticari kazanımlar peşinde koşan toplumun, tinsel yol göstericisine ya da yüce hakimine dönüşen sanatçı ideali (Shiner, 2013, s. 267-271), o kadar kabul görür. Öyle ki Bénichou (1973, s. 422) sanatçı için, “Bugün Sanat’ın kendisi bir inanç, sanatçıysa bu kadim dinin rahibidir” ifadelerini kullanırken; Georges Bizet “Beethoven bir insan değildir, bir tanrıdır” şeklinde söz ederek, sanatçının konumunu görünür biçimde ifade eder (Salmen, 1983, s. 269).

Akademiler, sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, güzel sanat eserlerinin, zanaat ürünlerinden farklı bir yere konumlandırılması için yoğun çaba gösterir. Ancak bu çabalar sürerken, sanatın ve sanatçının yüzleşmek durumunda kaldığı farklı sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Bunlardan ilki, mekanik yeniden üretimdir. Sanayileşmeyle, burjuvazinin yükselişe geçişi, sanat maskesi altına gizlenerek üretilen ucuz röprodüksiyonların piyasaya sürülmesine sebep olur. Bu türlü bir piyasa, sanatın mali değerini ön plana çıkartarak çok-katmanlı bir kültür yapısını etkin hale getirerek bir yandan Sanat’ı orta ve alt sınıf için ulaşılabilir kılar ancak diğer yandan, estetiği zayıflatır. İkinci sorun ise sanatçı idealinin cazibesine kapılıp, bundan para kazanma gayesi güden ancak para kazanamadığından yakınan sözde sanatçılar furiasının ortaya çıkışıdır (Gombrich, 1997, s. 499,502; Shiner, 2013, s. 271-272).

Güzel sanatların yüzleşmek zorunda kaldığı sorunların ortak paydasına bakıldığında, hepsinin ucuz, inceliksiz ve maddi çıkar gözetken sözde sanat biçimiyle ilgili olduğu görülür. Ancak Sanat’ı sahiplenilen kurum ya da kişilerin gözünden bakıldığında, öncelikle Sanat’ın incelikli bir zevke sahip olması ve özellikle maddi gaye taşınamaması gerekir. Özellikle maddi olanla bütünleşmenin, Sanat ve sanatçı idealini alaşağı ettiği düşüncesi o kadar baskındır ki Britanya Parlamentosu’nun yayınladığı bir komite raporunda, mesleğine ticaret muamelesi yapan bir sanatçının eserlerine Sanat muamelesi yapılamayacağı belirtilir (Gillet, 1990, s. 49). Diğer yandan Schopenhauer’a göre de işlevsel biçimde işe yaramazlık ve kazanç getirmeyiş, deha yapıtlarının temel özelliklerindendir ve bunlar asaletlerinin tescilidir.² Bunların her biri sadece kendileri için vardır ve varoluşun çiçeği sayılmalıdırlar. Bu yapıtlardan zevk alırken insanın kalbi hoşnutlukla dolar. Çünkü sanatçının ortaya koyduğu tüm yapıtlar, gereksinim ve yokluğun ağır dünyevi atmosferinden uzaklaşmak, insani varlığın devamını ve rahatlığını sağlamak için vardır (1966, s. 388). Bu bakımdan on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Gautier, Baudelaire, Whistler ve Wilde gibi “Sanat için Sanat” anlayışını savunanlar ile Courbet, Ruskin ve Tolstoy gibi “Sanat’ın toplumsal sorumluluğu”nu savunanlar arasında yaşanan tartışmalar dahi çoğunlukla sonuçsuz kalır.

² Kant ve onun estetik anlayışını benimseyenler için estetiğin an sich tatmini önemlidir. Kant’ın an sich kavramına göre kendinde şey, tüm diğer şeylerden bağımsız olarak varolur. Klasik estetikte geçerli olan bu duruma göre, estetik kaygılar işlev ve yarar düzleminden tamamiyle bağımsızdır (Danto, 2010, s. 111).

Çünkü Sanat, avangard yaklaşımı nedeniyle, insan ruhunun özgürce gezinebileceği farklı bir dünya yaratmaya odaklanırken; toplumsal olay, olgu, kaygı ya da sorumluluklarla olası bir ilişkiye girmez. Toplum, iktidarın gücünün ya da burjuvazinin maddi çıkarlarının hakimiyeti altındayken, Sanat'tan beklenen insan ruhunun özgür biçimde gezinebildiği bir alan olarak kalmasıdır (Shiner, 2013, s. 297-300).

Sanat, kökeninde maddi ve dini faydacılık bulunarak süregelen bütün sanatlardan bu farklıdır. Ancak modern burjuva sanatında görüleceği üzere, Sanat'ın varoluş krizine girmesi uzun sürmez. Sanat, daha on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, burjuva sanatına dönüşmeye ve asimilasyona uğramaya başlar³ ve yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki temel tartışma, alt ve yüksek kültür karşıtlığı üzerinedir. Alt kültür bu dönemde bir karşı kültür olarak, yüksek entelektüel seviye gerektiren yüksek kültürün karşısında durmaya; bir yüksek kültür ürünü olarak Sanat'ı sorgulamaya başlar (Shiner, 2013, s. 266) ve pek çok karşı sanat formu çıkarır. Ki bu durum ilerde, yüksek kültürün taşıyıcısı olma iddiasında bulunup, bir çeşit ticari sanat yaratmaktan fazlasını yapmaya postmodern sanatın çelişkisini oluşturacak tartışmanın da hem nedeni hem de sonucu olur.

SANAT'IN ASİMİLASYONU VE KARŞI SANAT SÜRECİ

On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, ideallerine duyulan saygıyla “tamamıyla kendisi için” var olan Sanat'ın çekirdek kümesinde, sanayileşme, şehirleşme, sınırsız ilerleme ideali ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklara, sanatsal bir tepki olarak modern sanat ortaya çıkar ve Sanat'ta asimilasyon süreci başlar. Böylece Sanat, eskiden Sanat olarak görülmeyen yaratıları da kapsayacak ölçüde yıllar sürecektir, “modern” bir genişleme sürecine girer. Asimilasyon sürecinde Sanat, yüzyılın sonlarında fotoğrafı, yirminci yüzyılın başlarında sinemayı, 1950'lerde zanaat biçimli yaratıları, 1960'larda elektronik müziği ve 1970'lerden itibaren de neredeyse her şeyi kucaklar. Çünkü bir yüksek kültür ürünü olarak Sanat, her ne kadar ideallerini modern sanata karşı korunmaya bir süre devam etse de sanayileşmeyle yükselen burjuva yaşam anlayışına karşı kendi ideallerinden feragat etmek durumunda kalır. Böylece zaman içinde, Sanat ve karşı-sanat arasında sıkı bir diyalektik bağ oluşur. Karşı-sanat savunucuları, Sanat ideallerine ve kurumlarına karşı geliştirdikleri ikircikli yaklaşımı keyif alınan bir bakış

³ Modern sanata on dokuzuncu yüzyılın sonlarında çoktan adım atılmış olmasına rağmen sanatsal kaygıların halen sürdürülmekte olduğu bir sanat ve sanatçı ideali ve estetik kaygılar söz konusudur. Bu nedenle yirminci yüzyılın ilk çeyreğini, modern güzel sanatlar ve karşı sanat hareketlerinin arasında yer alan bir geçiş dönemi olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Öyle ki yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan akımları etkileyen önemli isimlerden, Van Gogh henüz 1880'lerin başında, bir modern sanatçı olarak, “sanat dünyasıyla ilgili ne söylenirse söylenir, yozlaşmış olduğu söylenemez” dediğinde, bahsedilen geçiş döneminin durumunu ifade etmiştir aslında. Çünkü ona -ve pek çok çağdaşına- göre resim, bir tür inançtır ve insanın elleri aracılığıyla, insan ruhunun derinlerinde gizli olan bir kaynak tarafından yaratılmaktadır (Lubin, 1987, s. 113).

açısıyla normalize ederken; kurumlar, Sanat karşıtı düşünce ve eserleri bünyesine alıp genişleme gösterir (Shiner, 2013, s. 303-307,329).

Sanat'ın yüceliğine radikal bir direniş olarak gelişen ve bu yönüyle, bugünün parodik sanat anlayışının da kökenini oluşturan bir karşı-sanat hareketi olarak modern sanat, yıllar içinde Sanat'ın yapısını dönüşsüz biçimde değiştirir (Lynton, 2009, s. 127). Ancak bir sistemden ötekine geçişin derin kırılmalar, tereddütler, geri adımlar ve engellemelerle dolu olması gibi modern sanat sürecindeki dönüşüm de oldukça sancılı olur (Chartier, 1988, s. 36). Elbette Walter Benjamin'e (2004, s. 73) göre de bu, bütün yeni sanat sistemlerini var eden bir gerçekliktir ancak modern sanatın oluşumundaki temel sorun, Sanat'ın *aura*⁴ kaybına neden olan süreci başlatmış olmasındadır.

Modern sanatın yaratıcıları olarak, Sanat ideallerine güvenini yitiren, öğrenilebilir Sanat'ın parçası olmayı reddeden ve Sanat hakkında sert eleştirilerde bulunan sanatçılar, bu ortamda, Sanat belirlenimlerinin dışına çıkan eserler üretirken (Gombrich, 1997, s. 551), ilkeleri kökünden değiştirmek yerine vurgu kaymaları üzerine odaklanıp soyutlama, çok yönlü bakış açısı ve atonalite gibi modernist denemeler geliştirip taklit ve güzellik gibi yerleşik değerleri dönüştürmeye çalışırlar. Böylece, Sanat'ta sanatçı için öncelik olan "konu"nun yerini, modern sanatta, "sanatçının konusu ve biçimi" alır (Shiner, 2013, s. 329-331). Bu türlü bir değişimde, elbette Sanat ve modern sanat arasında, bir geçiş dönemi olarak görülebilecek romantik ya da empresyonist eserlerin etkisi vardır. Ancak hiçbir etki, Cézanne, Van Gogh ve Gauguin'in sağladığı kadar belirleyici olmaz. Cézanne'ın yanılsamayı reddedip, farklı bir düzen ve denge duygusu kurma çabası; Van Gogh'un, ışık ve rengin optik niteliklerine sınırlanan Sanat'la ilgili kaygıları; Gauguin'in sade ve basiti bulma umudu, modern sanatın temel hoşnutsuzluklarını büyük oranda belirler. Böylece figüratif sanat olarak Sanat'ı dönüştürmeye öncülük ederek Cézanne Kübizm'e, Van Gogh Ekspresyonizm'e, Gauguin ise Primitivizm'e büyük katkı sağlar. Özellikle Cézanne, Sanat'ın ilerlediği yoldan rahatsızlık duyarak, geleneksel yöntemlerin tamamını reddedip, hiç var olmamış gibi resme ait her şeye sıfırdan başlar. Bu doğrultuda, yanılsamayı terk eden ilk ressam olarak eski geleneğin "doğru çizim" adı altında benimsediği şeyi terk etmesiyle, Cézanne, "modern sanatın babası" olarak anılır (Gombrich, 1997, s. 538-555).

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, modern sanatın öncül ressamlarının çabalarıyla ortaya çıkan ve kendi özerk alanını yaratan modern sanatın, Sanat'tan ayrımlanmasının en önemli göstereni olarak,

⁴ Benjamin'in sanat eserinde varlığını öne sürdüğü aura, ortaçağ ve Rönesans'ta eserin temsil ettiği şeyden türetilen dinsel bir auradır. Erken modern döneme gelindiğinde ise sekülerleşen sanat eserinin, eski dinsel aurasının yerini estetik aurası alır. Ancak yirminci yüzyılda tekniğin sanat alanına dahil edilmesiyle, modern güzel sanatlar döneminde oluşan estetik aura, değer yitimine uğramıştır (Shiner, 2013, s. 352-353).

Picasso, *Avignonlu Kızlar* (1907) ile Sanat'a ait figüratif unsurları derinden sarsar. Böylece modern sanat, nesnenin farklılığını değil, deformasyonunu da içeren anti-figüratif biçime sahip olur. Devam eden yıllarda figüratif olmaktan uzak çok sayıda bağımsız biçimin ortaya çıkması söz konusu olur. Ancak bütün bu gelişmeler içinde, modern sanatın Sanat'ı dönüştürebilecek ölçüde güçlü bir varlığa sahip olabilmesinin nedeniyse, ne farklı bakış açıları ne de karşı-sanat ilkeleridir. Modern sanata ve sanatçıya yerleşik saygınlığını kazandıran, direniş gösterdiği burjuva kültür ve ekonomisiyle kurduğu çelişkili ortaklıktır. Toplumu ve bireyi sömüren tutumundan dolayı modern sanatçı, akılcılık, pozitivizm ve sanayileşme gibi burjuva idealleriyle örülü yaratılar değil, vicdani sorumluluk olarak metafizik ve öznel nitelikte anti-burjuva eserler yaratmayı yeğler. Ancak ironik şekilde, modern sanatçıyı finanse ederek koruyan ve destekleyen de yine burjuvaziden başkası değildir. Burjuvazi, hem sanatçıyı iktidarın muhafazakar yaklaşımlarına karşı korur hem de eserlerin galerilere pazarlanıp görünür olmasını sağlar. Üstelik modern sanatçı, bu ilişki içinde dilediği ahlaki, siyasi ya da estetik eleştiriyi hem burjuvazi sınıfa hem de diğer sınıflara yöneltmekte özgürdür (Yılmaz, 2013, s. 20,26-27). Burjuva sınıfın böylesi bir ilişkiyi kabul etmesinin nedeniyse, öykündüğü üst sınıfın en önemli değeri olan "sanat için sanat"ı dönüştürerek, kendi sanatı haline getirmektir. Bu dönüşüm için de hem modern sanat ve sanatçının amaçlarına saygı gösterir hem de Sanat'ın sanatçı idealini, tinselliğini, yüceliğini korumaya devam eder. Ancak her şeye rağmen burjuva ekonomisi tarafından desteklenerek var olma koşulunu sağlayabildiği için modern sanatçı, sınırlanmış bir bağımsızlık alanına, bir nevi altın bir kafese sahip olur (Hauser, 1984, s. 227).

Sanatçının geldiği bu yeni konumda, Kant'ın estetik felsefesindeki sanat tanımını yıkan bir biçim ortaya çıkar. Belki de bu sebeptendir ki Nietzsche, eskiden Tanrı'nın rolünü biçtiği sanatçıyı kutsamayı bırakarak, kurtarıcı rol üstlenemeyecek ölçüde yüzeysel ve etkisiz hale gelen entelektüel sanatçıların, insan aydınlanması ve uygarlaşmasında merkezi rol oynamadıklarını öner sürer. Artık sadece hayatın yükünü hafifletmede rol oynayan bir figür haline gelen sanatçı, sadece geçici bir iyileşme sunar ve aldatmadaki ustalığından dolayı, gerçeklik duygusu da kusurludur, bir çocuk ya da yeni yetmeden farkı yoktur (Megill, 1987, s. 67). Ancak diğer yandan değişim, Kant ve Nietzsche'nin idealizmini aşar. Ki Baudelaire (2013, s. 91-92), modern sanatın burjuvaziyle yürütmesi gereken zorunlu bağın farkına vardığında, burjuvayı övücü sözler kullanır. Ona göre burjuva, kurduğu müze ve galerilerin kapılarını herkese açar; sanatsal olanı belirli bir sınıfın tekelinden kurtarır.

MARCEL DUCHAMP VE ANDY WARHOL İŞ BİRLİĞİYLE SANAT'IN YİTİMİ

Burjuva tarafından desteklenen modern sanat, on dokuzuncu yüzyılın *avangard* ve *sözde* sanatçı figürlerinin dışında iki farklı sanatçı figürü daha yaratır. Bu figürler, burjuva tutkusunu, terbiyesini ve

ahlakını üzerine alarak teşhir eden *bohem* ile onun karşı kutbunda yer alan ve aristokratik üstünlüğün teşhirini yansıtan *züppe* sanatçı figürleridir (Shiner, 2013, s. 274). Ancak Sanat'ı tinselliğinden koparıp, daha önce görülmeeyen bir sanat anlayışını tesis etmesi bakımından *züppe* sanatçı figürü özellikle önemlidir. Bu doğrultuda, entelektüel⁵ bir *züppe* olarak anılan Dadaizmin en ünlü temsilcilerinden M. Duchamp ve popülist⁶ bir *züppe* olmakla ilişkilendirilen Pop Art'ın en önemli temsilcisi A. Warhol, dünyanın duyarsızlığını dünyaya geri verip, onu çöküşe sürükleyen anlam kaybını hızlandıran en önemli figürler olur (Kuspit, 2018, s. 183). Duchamp bunu, *ready-made*; Warhol ise *para* ile yapar. Bu bakımdan, postmodern sanat ikisine de çok şey borçludur.

Dadaizm'in ünlü ismi Duchamp, bugün hala sanat felsefesi ve estetik arasındaki keskin çizginin kendisine atfedilmesine neden olan bir hamleyle, alışıldık Sanat yapıtlarının yerine sergilenmek üzere *ready-made* nesneleri koyar. Çünkü ona göre, *ready-made* nesneler sanat eseriye ve bu nesneler estetik değilse, o halde estetiğin sanat eserini belirleyen birincil ideal olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak *Society of Independent Artist*'in 1917 yılında düzenlediği sergide Duchamp, bir pisuar olan *ready-made* eseri *Fountain*'i sergilediğinde, arzu ettiği tepkileri alamaz. Çünkü temelde bir pisuar olan eser, estetik açıdan çok beğenilir ve Duchamp, yakın çevresi tarafından bir aziz gibi karşılanır (Danto, 2010, s. 113). Ancak anti-estetiğin zaferini umarken amacının kurbanı olan Duchamp, duyduğu rahatsızlıkla ilgili 1962 yılında şunları dile getirir (Richter, 2004, s. 207-208):

Neo-Dada olarak adlandırılan Yeni Gerçekçilik, Pop Art gibi oluşumlar, Dada'nın yaptıkları üzerinde yaşıyor. Ready-made'leri keşfettiğim zaman estetiği yıldırmaı düşündüm. Neo-Dada'da ready-made'lerimi aldılar ve içlerinde estetik bir güzellik buldular. Şişe Askılığı ve pisuarı meydan okumak için yüzlerine fırlattım ve şimdiyse bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar.

Ready-made'in Sanat ve zanaat ayrımını yıktığı düşünülse de durum, aralarındaki mesafeyi genişletmekten başka bir işlevi üstlenmez. Çünkü *ready-made*, yalnızca sanatçının kafasında sanata dönüştürülen endüstriyel bir üründen fazlası değildir (Shiner, 2013, s. 385) ve ticari değeri, daha önemli değerler yararına rahatlıkla feda eder (Benjamin, 2004, s. 73). Baudrillard'a göre, Duchamp bu nedenle, *ready-made* ile yeni bir sanat dönemi başlatmaz, sadece bayağılığa Sanat statüsü kazandırır (2014, s. 22).⁷ Ancak Sanat alanını dönüştürme arzusu, Sanat ve hayatı birleştirme amacıyla olan *ready-made* ile sınırlı

⁵ Duchamp estetik ve anti-estetik üzerine tartışmalar sürdürürken; sanat olanla olmayı "kuramsal olarak" birleştirdiğinden entelektüel vasfını alır.

⁶ Warhol ise sanatla parayı birleştirerek, sanatı ticari ve işlevsel hale getirdiği için popülisttir.

⁷ "Umulanın aksine, gerçeklikle sanat arasındaki gediğin kapanması, ne gerçekliğin ne de sanatın canlanmasını sağlamış, yaratıcı yanılsama imkanını tamamen ortadan kaldırmıştır. Geriye sadece kendi ölüsünü durmadan geri dönüştüren bir sanat, yapıbozum ve kendi kendine gönderme kalmıştır. Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirerek bu anokreksik döngüyü tamamlamayı başarmış, böylece bayağılığı iflah olmaz muammasına geri döndürmüştür. Hiçbir yere varmayan sanat en sonunda hiçliğe vardı (Baudrillard, 2014, s. 23)."

kalmaz; 1950'lerden sonra bu kez Pop Art, Sanat ve para ekonomisini birleştirir (Shiner, 2013, s. 356). Pop Art'ın en önemli isimlerinden Warhol, Sanat'ın ve paranın birleşiminden oluşan Sanat arzusunu 1975 yılında şu şekilde ifade eder (1975, s. 92):

Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister 'sanat' densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, 'Para kötüdür' ve 'Çalışmak kötüdür' gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.

Warhol ile birlikte, Sanat ve para sözcüklerinin birbiriyle özdeşlik kazanması, Sanat'ta yozlaşan bir şeyler olduğunun göstergesi olarak yorumlanır. Ancak Warhol, "Andy Warhol ile ilgili her şeyi bilmek istiyorsanız yüzeye bakmanız yeterli: Resimlerime, filmlerime ve bana bakın, işte ben oradayım. Bunun ötesinde bir şey yok" (1989, s. 457) diyerek aslında Sanat ve para arasında sahte bir diyalektik kurduğunu belirtir. Böylece aslında kendi sanatının nihilizmi üzerinden, postmodern nihilizmin ve sanatın durumunu açıklayan Warhol, tinsellik ve yaratıcılık barındıran her şeyi, üzerine koyduğu fiyat etiketiyle dünyevileştirir. Bu nedenle gizemini yitirerek satılık ve kısa sürede modası geçen bir tüketim nesnesi olmaya indirgenen Sanat'ın başat değeri, kendisine biçilen maddi bedel olur. Pop Art'la yaratılan Sanat değeri, postmodern sanatın kendisi haline gelir. Böylece postmodern sanatta güncel olan tarihselden, anormal olan normalden ve geçici olan sonsuzdan heyecan verici bulunur (Kuspit, 2018, s. 161-165, 182-183).

POSTMODERN SANATIN DOĞUMU VE ANTI-ESTETİĞİN ZAFERİ

Burjuva kültürü ve ekonomisi tarafından finanse edilerek 1960'larda ortaya çıkan ve 1980'lerde kuramlaştırılan Postmodern sanat, varlığı günümüze dek uzanan en son sanat sistemi olarak varlık gösterir. Ancak birer burjuva sanatı olmalarına rağmen modern sanatla, postmodern sanatın belirgin farkları bulunur. Öyle ki burjuvazi modern sanatı, evrensel Batı kültürü için kullanırken; postmodern sanatı, küresel değerler için kullanır ki bu değerler, doğrudan uluslararası sermayeyle ilişkilidir. Modern sanatın kültürü, yalnızca Batı kültürüyle sınırlıyken; postmodern sanatın kültürü, Batı kültürüne ek olarak diğer kültürleri de içeren çoğulcu bir öze sahiptir (Yılmaz, 2013, s. 29-30). Bu öz neticesinde, 1970'lerden bu yana, hayat ile Sanat'ı bütünleştirmek için kıyasıya bir çabaya girilir ve Sanat, genellemeciliğe meydan okuyan bir çoğulculuk üzerinden karakterize edilmeye başlanır (Shiner, 2013, s. 358). Ancak modern sanatın heybetli anlatısının yerine koyulacak etkili bir anlatı ve ayırt edilebilir bir ürün ortaya çıkmaz. Çünkü artık, hayatın ve sanatın bütünleştirilmeye çalışıldığı bu alanda, neyin gerçekten sanat olduğunun da bir önemi yoktur. Öyle ki eserlerde sadece sersemletici bir hızla birbirini takip eden üsluplar görülür:

Fransız yeni gerçekçiliği, pop, op, minimalizm, arte povera, ardından Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse ve Bary Le Va'yı içeren yeni heykel ve ardından kavramsal sanat (Danto, 2010, s. 36,180)... Sanat ideallerine oranla kapsamı ve biçimi giderek belirsizleşen postmodern sanat, 1980'li ve 1990'lı yıllardan itibaren, aşırılıklarından gurur duyanlar kadar onları yozlaşmanın eserleri sayanların görüşleri altında yükselmeye devam eder (Lynton, 2009, s. 353). Böylece eserlerinin ne kadar eser ya da sanatçısının ne kadar sanatçı sayılabileceği; gerçek bir kurumlaşmaya sahip olup olmadığı ya da tinselliği öldüren özünün gerçekten bir Sanat yaratıp yaratmadığı soruları eşliğinde postmodern sanatın kabulü ya da reddi üzerine pek çok tartışma yürütülmeye bugün halen devam edilir. Bütün bu tartışmaların kökeniyse, çoğunlukla kültürle ilintilidir.

Kültür, on dokuzuncu yüzyılda tarih, felsefe ve doğa bilimleri gibi yüksek kültüre ait entelektüel disiplinlere hakim olmayı kapsarken; yirminci yüzyılda, “düşük kültür” ve “yüksek kültür” ayrımı üzerinden tanımlanır. Daha önce sanat ve zanaat ayrımını tanımlamak için kullanılan bu kültür düalizmi, zanaatla birleştirilen popüler sanatı ve ticari sanatı kapsayacak şekilde, postmodern sanatta yeniden düzenlenir (Clifford, 1988, s. 224,263). Buna göre, Sanat sisteminde, zanaatı tanımlamakta kullanılan “düşük kültür” kavramı, postmodern dönemde yüksek kültür ile bir tür geçirgenlik ilişkisine girer. Postmodern sanatın sanatçıları ve sanat kurumları, “yüksek kültür” için var olma iddiasında bulunurken; aslında “düşük kültür”e ait nitelikleri, ticari amaçlarla ön plana koyar ve çoğulculuk adı altında, Sanat'ı tinsizleştirir.

Gingrich'e (1995, s. 7) göre, özellikle Amerikan toplumunda 1965'ten itibaren gerçekleşen, kültür elitlerinin uygarlığı itibarsızlaştırarak ve yerinden ederek bir tür sorumsuzluk kültürü içine çekmeye yönelik hesaplı çabalarıdır. Özellikle mısır gevreğini, bulaşık telini, film yıldızlarını, çizgi romanları kutsayan Pop Art ile süreklilik kazanan çaba, zamanla duyuşal deneyimi saf dışı bırakarak düşünce temelli bir sanat oluşturur. Her şeyin Sanat sayılmaya başlanmasına ön ayak olan Pop Art ve devamındaki postmodern sanat biçimlerinin her biri, bu yapı nezdinde oluşur ve hiçbir, herkesin bildiği şeyi başkalaştırıp yeniden üretmek dışında yeni bir şey sunmaz (Danto, 2010, s. 36-37,164-165). Üstelik bu ortamda müze ve galeriler, parayla bütünleşmiş sanat arzusuna eşlik eden önemli endüstriler halini alırken; sanat yaratılarının fiyatı, ticarileşme karştı tutuma karşın ironik bir önem kazanır (Farthing, 2020, s. 13).

Kuspi'te (2018, s. 161) göre, Sanat, paraya dönüştüğünde sonsuzluk adı verilen nihai maddenin yeryüzündeki temsilcisi olma rolünü ve yaşamın diğer alanlarından farklılık gösteren, değer durumunu, benzersizliğini ya da kestirilemezliğini yitirme noktasına gelir. Bu noktada Sanat'ın ticari olanla kurduğu bağ, Benjamin'in sanatın *aurasıyla* ilgili kaygılarını dahi aşar. Kraus'a göre, post-kapitalist endüstrinin

yükselişle, sanatın ticari olanla kurduğu bağ, daimi hale gelir ve bu duruma karşı gelmek, neredeyse olanaksızlaşır (2004, s. 16-17). Öyle ki postmodern sanat kendisine getirilen eleştirileri dahi bütünlüğünü korumak için kendi lehine çevirir. Bunu, bir ticarileşmenin uzantısı olarak, eleştirinin geldiği yeri popülize ederek yapar. Çünkü postmodern sanat, herkes için öylesine göz kamaştırıcı hale gelir ki kendisine yöneltilen herhangi bir şeyi lehine çevirebilmektedir. Hatta eleştirilmek, postmodern sanat alanında yer edinmenin en iyi yollarından biri haline gelir (Baudrillard, 2014, s. 9-11,15).

Postmodern sanatçı da ticarileşmenin bir uzantısı gibi işlev görerek, varlığını ilgi çekici hale getirerek, kendi popülaritesini ve yaratılarının ticari değerini inşa eder. Postmodern sanatçı temelde Van Gogh gibi gerçek bir delilik barındırdığını iddia eder ancak aslında yaptığı şey, avangard bir sanatçı gibi görünmek için deli numarası yapmaktır. Bunun prim yapacağını bilir. Çünkü deli olmak, gündemde kalarak prim yapmanın en güvenli yolu sayılır. Çünkü salt değişim için değişime inanarak devamlı güncel olmakla övünen göreceli değerlerin ve teknolojik ihtiyaçların olduğu postmodern dünyada, sanatın estetik, sonsuzluk ve özgürlük boyutu hem deneyimsel hem de kavramsal olarak eskimiş sayılır. Sanatın ve sanatçının var olmak için umduğu tek şey, güncel ve haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olabilmektir. Bu bakımdan postmodern sanat, Sanat'ın cesedi gibidir (Kuspit, 2018, s. 170-172,173).

Postmodern izleyicinin durumu da sanat ve sanatçıdan farklı değildir. Ki izleyicilerin, yapıtların tümüne estetik deneyim arayışıyla yaklaştığını düşünmek yersizdir. Çünkü artık bir estetik deneyimden ziyade, içerdiği düşünceler için aranan eserler söz konusudur. Eskiden olduğu gibi izleyicisi ile estetiği öncelleyerek özel bağlar kuran, bir Sanat deneyimi yoktur. Çünkü postmodern sanatçı yaratım sürecini, estetik yönünün kavranması, birileri tarafından keşfedilmesi ya da izleyici ile arasında incelikli bir bağ kurma amacıyla yerine getirmez ve dolayısıyla sanat yapıtları, ne alışılmadık ne de özgün bir düşünsel durum oluşturmaya teşvik eder. Dolayısıyla müzede ya da konser salonunda yaşanan deneyimin, vergi formları doldururken, kar kürerken ya da marketten alışveriş yaparken yaşanandan pek farkı kalmaz. Bu nedenle yaratılan sistem içindeki izleyicinin, estetik ve düşünsel deneyimden daha farklı arayışları vardır (Carroll, 2012, s. 238, 268, 281). Bu durum aynı zamanda, Sanat olmadan yaşamının olanağını gösterir. Çünkü Huelsenbeck'e (1991, s. 178) göre kitle insanı, niteliğe sahip bir şeyle temasa girmeden mükemmel ve uzun bir yaşam sürebilir. İnsanın, sanatçılar olmadan varlığını sürdüremeyeceği yönündeki iddiaların aksine kitle, din olmadan yaşamını sürdürebildiği gibi Sanat olmadan da hayata devam edebileceğini postmodern sanatla kanıtlar. Sanat'ın, bir dönem tartışmalara konu olan, artık ne "sanat için sanat" ne de "sanatın toplumsal sorumluluğu" tartışmalarına yer vardır. Çünkü eski sanat sisteminde sırf el işçiliği ve para karşılığı yapıldığı için bayağı sayılan sanatların yerini dahi tutamayacak ölçüde kötü

olmalarına rağmen salt ticari değer için var olan postmodern sanat yaratıları, geçmiştekilerin her birinden daha fazla itibar görür. Sanat, artık bir *kitschten* fazlası değildir.

Sanat'tan farklı olmak ve Sanat'ın yönünü değiştirmek için radikal bir duruş sergileyip yeni bir yöntem ve üslup geliştirmeden, Sanat'ın yerleşik tanımını alaşağı etmek üzere ortaya çıkan (Lynton, 2009, s. 127), sıradan nesneleri Sanat yaratısı olarak tanımlayan (Hauser, 1984, s. 406) Dadaizm'in kutsal, evrensel ve estetik olarak tanımlanan Sanat'ı, günlük hayatın içine ve günlük hayatı da Sanat'ın içine dahil etme ideali (Chipp, 1968, s. 386), postmodern sanatta kendini gerçekleştirir. Ancak bu arzu, aynı zamanda Sanat'a yüceliğini bahşeden tinselliği yok eden girişim olur. Çünkü insan, tinselliğini kaybetmesi durumunda Sanat'a değil, sanatçının fikrine inanmaya eğilim gösterir (Baudrillard, 2014, s. 43-44). Ki bu doğrultuda Schwitters, "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" derken oldukça haklıdır. Çünkü postmodern sanatta, Dadaizm'de de olduğu gibi, bir şeyi Sanat yaratısı kılan biçimi, konusu, içeriği, ustalığı ya da estetiği değil, sanatçının yarattığı şeyin Sanat olduğunu bilmesidir (Lynton, 2009, s. 127).

THE SQUARE'DE POSTMODERN SANAT ELEŞTİRİSİ

Yönetmenliğini Ruben Östlund'ın yaptığı *The Square* (Kare, 2017) filmi, postmodern sanat, sanatçı, eser, izleyici ve sanat kurumlaşmasının eleştirel pratiğini sunan bir anlatı içeriğine sahiptir ve çalışmanın postmodern sanata yönelik eleştirel yapısıyla bütünlük oluşturması bakımından maksatlı örneklem seçimi uyarınca incelemeye değer bulunmuştur. Daha önce bahsedildiği üzere, Sanat ve hayatı birleştirip, "Sanat eseri"ni estetiği ve doğasındaki tinsellik üzerinden değil, sahip olduğu fiyat etiketi, popüleritesi ya da sanatçı tarafından yüklenen anlamları üzerinden "Sanat" sayan postmodern sanat, kurumlaşma sürecini tamamladığı andan itibaren her türlü şeye Sanat statüsü verebilen yapının kendisi haline gelir. *The Square* (Kare, Ruben Östlund, 2017) filmi bu noktada, kurumlaşmayla ortaya çıkan ve diğer sanat sistemleri karşısında yükselişe geçen postmodern sanat piyasasındaki durumu, X-Royal müzesi üzerinden sunarken; filme yönelik irdeleme, çalışmanın konusuyla uyumlu şekilde, X-Royal müzesinin benimsediği kurumsal yapı, sanat, sanatçı, eser, izleyici kavramlarının eleştirel görünümüyle sınırlı tutulur.

Filmin eleştirel kurgusu, filmle aynı ismi taşıyan *The Square* eserinin barındırdığı anlam ve anlamsızlık sorunu üzerinden oluşturulur. Öyle ki *The Square*, görsellik sorunundan anlam arayışına, uygun tanıtım ve pazarlama stratejileriyle izleyiciye ulaştırılmasına dek pek çok postmodern sanat çelişkisini üzerine alarak, her nesnenin sanat olabileceği iddiasını görünür kılar. Elbette bu, X-Royal müzesindeki çoğu eser üzerinden sağlanabilir ancak *The Square*'i onlardan ayırarak önemli kılan,

barındırdığı çelişkilerin yanı sıra tam bir nesne özelliği taşımasıdır. Danto bu durumu, sanatın özü ile pek ilgisi olmadığı düşünülen görselliğin bir kenara itilmesi olarak tanımlar ki bu durumda, eserin var olması için bakılacak bir nesne bile olması gerekmez; bir müze koridorunda nesneler mevcutsa, bunlar hiçbir şeye benzeyebilir (Danto, 2010, s. 40). The Square de tam olarak buna uyumlu bir eser özelliği gösterdiği için ön plana çıkar. Kuspit'e (2018, s. 105) göre, postmodern sanatta çoğu zaman eserin yanına, açıklama yerine geçecek tanımlayıcı etiketler gerekir. Bu, konuyu adlandırmakla onu anlamının eşdeğeri gibi görünmesinden başka bir işe yaramaz. The Square'in led ışıklarla çevrili 4x4 kare şeklinin de bu türlü bir açıklamaya ihtiyacı vardır. Çünkü bakıldığında tek başına herhangi bir anlamı ifade etmez. Bunun için eserin yanına, bir açıklama levhası yerleştirilir ve levhada, "The Square, güven ve ilginin sığınağıdır. Onun içinde hepimiz eşit hak ve sorumlulukları paylaşıyoruz" yazar. Ancak bu, eserin konumlandırılıp piyasa değeri kazanması için gerekli olan göstermelik adımın bir parçasından fazlası değildir ve tek başına yeterli de değildir. Çünkü kendi tinselliği üzerinden anlamını aktarabilecek estetikten ve *auradan* yoksun olan The Square'in, kamuoyu ilgisini üzerine çekmesi için çok daha fazla açıklamaya ve kendisini popüleriteye ulaştıracak güçlü bir anlama ihtiyacı vardır. Bu doğrultuda eserin, izleyiciyi etkileyecek açıklamalar ve çarpıcı tanımlarla, yeni piyasaya sürülen ticari bir ürün gibi duyurulmalıdır.



Görsel 1 The Square'in görünümü



Görsel 2 The Square'in açıklama levhası

The Square, bu doğrultuda ilk kez, hazırlanan bir tanıtım metni üzerinden sanat kamuoyuna, X-Royal müzesinin küratörlerinden Christian tarafından duyurulması planlanır. Ancak tanıtım metni, eserin anlamını oluşturma kaygısıyla öylesine ağdalı ve anlaşılmaz bir kuramsal dile sahiptir kılınır ki bu haliyle The Square, Christian için bile fazla anlaşılmazdır. Bu nedenle Christian, kendisini dinlemeye gelen izleyicilere hitap ederken elindeki mikrofonu kenara bırakır ve konuşmayı kendi cümleleriyle yapar. Bu hareketiyle Christian, salt kuramsal açıklamalarla hali hazırda bir sanatsal çekicilik sunmayan esere, bir şekilde çekicilik ve anlam katmaya çalışır. Çünkü özünde hiçbir çekicilik bulunmayan bu eserin, hiç değilse etkileyici bir konuşmayla çekici hale getirilmesi gerekmektedir. Diğer yandan müze yönetimi, The Square'in ilgi görmesini sağlamak için viral bir tanıtım filmine ve türlü reklam içeriklerine ihtiyaç duyar.

Çünkü her şeyin popülerliği üzerinden değerlendirildiği ve böylece gündemde kalabildiği bir tüketim dünyasında, bilinçaltı bayağılık ile örülü postmodern kitleyi etkilemek, eserin kendisinden bile daha önemlidir.

Eserin tanıtımında kitlenin dikkatini çekmenin en kolay yoluysa, çarpıcı işler çıkaracak yaratıcı ekibin çıkarttığı içeriklerle, popüler ana akım medya ve sosyal medya kanallarını kullanmaktır. Tanıtım için öncelikli olarak reklam panolarına ve iki büyük gazeteyle ilan verilir. Ardından yapılması istenen tanıtım filmi için bir toplantı düzenlenir. Sanat ve para birlikteliği üzerinden hayata dahil edilmeye çalışılan bir eser olmasından dolayı The Square toplantısının seyri, bir sanat eseri hakkında olmaktan çok ticari bir ürün hakkında gibidir. Tüketim arenasında doğup büyüdükları için sonsuz bir güven duyulan tanıtım ekibiyle yapılan toplantıya, müzenin diğer müzelerle kuracağı rekabetten, sosyal medyadaki diğer içeriklerle kuracağı rekabete kadar geniş bir girizgah yapılır. Ancak The Square hakkında pek çok bilgi sunulsa da ekip, The Square'in ne olduğunu tam olarak kavrayamaz ve bu noktada, The Square'in anlaşılabilirliği bir pazarlama fikrine dönüştürülür. Böylece çarpıcı bir etki yaratmak için üzerinde fikir birliğine varılamayan, yerleşik değerlerin tamamen dışında konumlanan bir tanıtım filmiyle, The Square'in, “dokunaklı medya” kuramına göre düzenlenerek temsil edilmesine karar verilir. Kuspit'e (2018, s. 111) göre, pozitivizmi benimseyen bir teorisyen gibi görünen postmodern sanat kapsamında ortaya konulan kuramsal zeminler, hiçbir zaman gerçekliği aydınlatmak üzere var edilmez. Bu doğrultuda ekibin, “dokunaklı medya” üzerinden yapacağı film de iyi bir pazarlama süreci için insanların duygularına seslenmek ve ilgilerini çekmek dışında bir işlev yerine getirmez. The Square'in eksik olan tinselliğiyle yakalayamayacağı çarpıcılığı, çarpıcı bir reklam filmi The Square'e getirecektir. Böylece, her ticari ürünün başına gelecek nihai sonu paylaşmak üzere The Square, tanıtım süreciyle popülarite kazanmak ve bir süre sonra hiç var olmamış gibi unutulmak üzere temsil edilir.

“Dokunaklı medya” kuramı uyarınca çekilen tanıtım filminde, dilenci olan sarışın bir kız çocuğu kullanılır. Çünkü sosyal medyada en fazla kadınlara, engellilere ya da dilencilere dair hassas içerikler rağbet görmektedir. Normal hayatta insanların görmezden geldikleri ve yabancılaştıkları durumların tüketim metası olarak kullanılacak olması, müze ekibini hiçbir şekilde rahatsız etmez. Çünkü tüketimin işleme mantığına uygun olarak, müze yönetimi de pazarlama için her yolun mübah olduğunu düşünür. Tanıtım filminde, bir geri sayım sayacı vardır. Kartonların üzerinde, sürekli ağlayan kız çocuğu, kucağında bir kediyle battaniyesine sarılı biçimde yatar. Bu sahne düzenlemesi, olabilecek en yüksek dramatik etkiyi yakalamak içindir. Geri sayım devam ettikçe kız çocuğu ağlamaya devam eder. Filmin ortasına doğru,

“insanlığınıza erişmek için insanlıktan ne kadar çıkmak gerek?” şeklinde bir yazı belirir ve filmin sonunda, çocuk The Square’in tam ortasındaiken yaşanan bir patlamayla ve çocuğun bedeni parçalanır.



Görsel 3 The Square’in tanıtım filmi

Müze yönetimi ve tanıtım ekibi, yarattığı bu sansasyonel içerikle, kamuoyunun ilgisinden çok, tepkisini çeker. Ancak popülerite için tepkilerin ne yönde olduğunun önemli görülmediği piyasa ekonomisinin parçası olan müze çalışanları, tanıtım filmine yapılan kötü yorumları okurken, “en azından insanlar hakkında konuşuyor” yorumunu getirir ve popüler hale gelen eserin konumundan memnuniyet duyarlar. Ancak film, büyük bir krize dönüşür. Tepkilere karşı Christian, “Duruş sergilemek için bu bir fırsat. Bir müze olarak sınırları zorlamaktan korkmamalıyız. Tüm tabuları yıkmak için ifade özgürlüğünün önünde hiçbir şey durmamalı. Bu benim fikrim, savunmaya değer bir şey” ifadelerini kullanır. Böylece Christian radikalizmi, özgür olmakla ve doğru sanatı icra etmekle eşdeğer kılan bir müze küratörü olarak kendinden son derece emin bir tavra sahip görünse de müze yönetim kurulu, yaşanan durumdan Christian’ı sorumlu tutar ve Christian istifasını vermek durumunda kalır. Kraus’un ifadesiyle, Post-kapitalist endüstrinin yükselişiyle, sanat ve para birlikteliği artık daimidir. Bu birlikteliğe karşı çıkmaksa olanaksızlaşmış durumdadır (2004, s. 16-17). Bu nedenle, sanat ve para birlikteliğine zarar verecek bir olay, durum ya da kişinin işlevsizleştirilmesi kaçınılmazdır. Çünkü bu yapı, kendisine tehdit oluşturabilecek herhangi bir şeyin varlığını onaylamaz; onayladığı takdirde, rakipleri ya da kamuoyu tarafından görünmez kılınacağına bilincindedir. X-Royal müzesi de The Square sayesinde yükselişe geçmeyi umarken, tanıtım kampanyasının hüsraniyle zarara uğrar. Bu nedenle itibarın yeniden tesisi için müzeyi temsil eden sorumlu kişinin günahı omuzlaması ve müzenin aklanması elzemdir.

Pazarlama sürecinin ardından, filmin biraz daha başına dönüp, The Square'in yaratım sürecine bakmak yerinde olur. The Square'in yaratımı ve yerleştirilmesi için seçilen alan, X-Royal müzesinin önünde bulunan bir heykelin yeridir. Klasik döneme ait bir eser olan heykel, yerine The Square'in inşa edilmesi için bir halat ve vinç yardımıyla kaldırılmaya çalışılır. Etraftaki işçiler sanki bir binanın yıkılışını gerçekleştiriyor gibi görünürler. Yerinden kaldırıldıktan kısa bir süre sonra halatın kopmasıyla baş kısmından kırılarak yere düşen heykeli, kimse önemsemez. Bu tepkisizlik, aslında Duchamp'ın ya da Warhol'ün gerçekleştirmek istediği şeyin gerçekleşmiş yani Sanat'ın tinselliği ve estetik özüne duyulan duyarlılığın yitirilmiş olduğunu; dolayısıyla Sanat'ın postmodern sanata mağlubiyetini görünür kılar. Heykelin kaldırıldığı yere, kare bir alan belirlenir. Bu alanı oluşturan tamamıyla inşaat işçileridir. Üstelik eserin inşa sürecinde sanatçısının bir katkısı da yoktur. The Square, tamamıyla, tinsel özden yoksun inşacılar tarafından yaratılan bir eserdir. Sanatçının eserine dahil olduğu tek alan fikrîsel sürecidir. Bu da sadece, eserin şeklini ve etiketinde yazması gerekeni düşünmekle sınırlıdır. Belirlenen alan işçiler tarafından yer taşlarıyla çevrenir, üzerine led ışıklandırma döşenir ve kenarına metal -görsel 2'deki-, bir bilgilendirme levhası konulur.



Görsel 4 Müze önündeki heykelin kaldırılışı



Görsel 5 The Square'in inşası

Shiner'a göre, Sanat ve postmodern sanat arasındaki ikili ilişki dönüşüme uğrar ve bu, sanatta *avangard* ve *kitsch* ikiliğine giden yolu açar (2013, s. 379). *Avangard* eserde, sanatçının tinsel etkisi, sanat yapının *aurası* ve estetiği ile izleyici-sanatçı etkileşimi ne kadar yoğunsa; *kitschte*, bunlara yer yoktur. Dolayısıyla, postmodern sanat ve sanatçı, sıradanlıktan uzaklaşmak için popülerleşmeye ve kısa süre de olsa var olmaya gereksinim duymaktadır. Var olmasının koşulu da ticarileşmesine ve kendisini pazarlamasına yardımcı olacak belli bir fikri birikimi edinmesine bağlıdır. Fikirlerin ve tanımlayıcı etiketlerin yokluğuysa, üretilen eserin görünür olmasını ve prim yapmasını engelleyecektir.

The Square'e kapılarını açan X-Royal Müzesi'nin yapısı ve işleyiş biçimi de oldukça karmaşık bir ticari ağa sahiptir. Müzenin bünyesinde bir pazarlama departmanı bulunur. Bunun haricinde, tanıtım ve reklam işlerini yaptırmak için çalıştıkları bir ajansla anlaşmaları vardır. Genellikle bağışlarla ayakta

durumdadırlar. Müzenin işleme mantığının güzel sanatlar müzesinin işleme mantığıyla hiçbir bağı yoktur. Bu noktada, açıklayıcı olması bakımından, filmin başında Christian'ın Ann ile yaptığı röportajın bir bölümünü vermek anlamlı olabilir. Ann, Christian'a, "böyle bir müzeyi yönetmede en büyük zorluk nedir?" diye sorar. Christian şu şekilde yanıt verir:

Söylemekten nefret ediyorum ama muhtemelen paradır. Yetersiz olan kaynakları yükseltmektir. Biz bir çağdaş sanat müzesiyiz. Yani kesinlikle günümüz ve geleceğin sanatını temsil etmeliyiz ki bu sanat çağdaş olsun. Bu da pahalı oluyor. Bu alanda rekabet çok şiddetli. Çünkü dünyanın her yerinden, inanılmaz zengin alıcılar ve koleksiyoncular var. Bizim bir yılda harcadığımızın fazlasını bir günde harcayanlar var. Halbuki o sanat eserini biz alsak, burada sergileyebileceğiz. Yani daha geniş kitlelere, İsveç ve Stockholm'ün her yerinden ziyaretçilere. Bence bu rekabete dahil olup, sanatı sergilemek bizim için bir zorunluluk aslında.

Christian'ın bu açıklamaları, Warhol'ün hayalini kurduğu sanatın gerçekleştirildiğini gösterir. Aynı zamanda bütün bu söylemler aslında müzenin ve çalışanlarının çelişkisini sunmaktadır. Müze çoğulcu bir yaklaşıma sahip gibi görünüp, çalışanları ve ziyaretçileri bakımından tek bir sınıfı barındırır ve sadece postmodern sanatçıların eserleri sergilenmeye değer bulunur. Söylemde, çok-katmanlı bir kültür biçimine ve kitlesine hitap ediyormuş gibi görünseler de aslında postmodern-burjuvazi olarak nitelendirilebilecek bir sanat anlayışına ve kitlesine sahiptirler. Sanatçıların kabulü ve eserlerin sergilenmesi de yine postmodern bir öze sahip olmayı gerektirmektedir. Danto'ya (2010, s. 27-28,39) göre, bugün müzeler, ölü sanat yapıtlarıyla değil, capcanlı sanatsal seçeneklerle dolu yerler olarak görülür. Aslında müzelerdeki sanat yapıtlarının nasıl görünmesi gerektiği konusunda *apriori* bir sınırlama yoktur, herhangi bir şey gibi görünebilirler. Sanatçıya müzeyi dilediğince kullanma hakkı verilir. Sanatçı ise birbiriyle hiçbir bağlantısı bulunmayan nesneleri sergilenmek üzere düzenler ve müzeye sunar. Sırf bu bile güzel sanatlar müzesini yerle bir etmeye yetmiştir.

Aslında bir ticaret kurumu gibi çalışan, yapısı ve sorunları oldukça karmaşık olan bu sanat kurumsallaşmasının dışında kalmak, postmodern ruhun yapısına tam anlamıyla adapte olamayan ve bu nedenle de "düşük kültür"e mensup sayılan biri olarak etiketlenmeyi gerektirir. Bu karşılaşmaya filmin başında yer alan, Christian ve Ann'in röportajından bir örnek vererek yaklaşmak daha açıklayıcı olacaktır. Ann, "İnternet sitenizde okuduğum bir şeyi sormak istiyorum. Aslında anlamadığım ve sizin anlamama yardım edeceğinizi düşündüğüm bir şey. Size okumamın sakıncası var mı?" diye sorar ve onayı aldıktan sonra okumaya başlar: "30-31 Mayıs. Sergileme ve sergilememe. Sergilenebilirliğin dinamiklerini keşfeden bir akşam sohbeti ve Robert Smithson'ın ruhundaki kamusal yapının siteden siteye olmayana, site olmayandan siteye, sergilememeden sergilemeye, devasa sergilerin kalabalık alanlarında, sergileme ile sergilememe ögesi nedir?" diyerek sorusunu sonlandırır. Christian bir süre duraksar. Kavrıyamaz ve metni görmek ister... Ann bu sırada "yani kusura bakmayın, sizin kadar akademik olmadığım çok açık"

der. Ancak bunun akademik olmaktan öte, anlaşılabilir olanın prim yapmasıyla alakası vardır. Christian metne bakar ve sonra kendinden hiç emin olmayarak cevap verir: “Bu bizim şeyde tartıştığımız, mayıs ayının iki akşamı... Şey zamanı, şey zamanı... Yani bir müzeye bir nesne koyduğunuzda, bu o nesneyi sanat eseri yapar mı? Örneğin çantanızı alıp şuraya koysaydık, bu onu sanat eseri yapar mıydı?”

Christian, müzeye konulan her nesnenin sanat olup olamayacağını sorgulayan bir müze metninin, gerçekçi olmayan açıklamalarını sunar. Bu diyaloglar oldukça önemli bilgiler sunar aslında. Çünkü postmodernizm, hayat ve sanatı birleştirdiğini iddia eder. Ancak bunu yapmaktan öte, kendisine yüksek bir konum atfeder. “Düşük kültür”e mensup saydığı insanlara yabancılaşır ve onlardan olabildiğince uzaklaşır. Bu insanlar artık, sadece sanat için birer meta olabilirler. Kısacası, postmodern sanat ve sanat müzeleri, kendi ekonomilerini sürdürmek ve kendilerine edindikleri yüksek konumu koruyabilmek için varlık gösterirler. Var olan diğer yaşamsal unsurlar bunların yanında herhangi bir öneme sahip değildir.

Müzedeki, The Square dışında sürekli olarak gösterilen bir sanat eseri daha vardır. Kum yığınlarından oluşan bu eser, tüm diğer postmodern eserlerin yaptığı gibi, modern güzel sanatların içsel gerçekliği yerine, dış gerçekliği gerçek sanatın koşulu saymakta ve sanatın gizemini ortadan kaldırıp onu etiketler üzerinden anlamlı kılmaya çalışmanın farklı bir yolunu sunmaktadır. Ancak bu, tıpkı The Square’de olduğu gibi, kum yığınlarından ibaret olan bu eser için de bir sorun değildir. Çünkü Baudelaire’ın da ifade ettiği üzere, dış gerçekliğe teslim olan sanat, kendisine olan saygısını her geçen gün yitirirken (1956, s. 233) postmodern sanat böyle bir yitim yaşamamakta; aksine dış gerçekliğin sunumu, hayatın gerçeğine daha yakın görüldüğü için içsel olandan çok daha samimi bulunmaktadır. Üstelik, anlaşılabilir olmaları, onları çok daha çekici kılabilirler.

Kum yığınlarının sergilendiği galerinin duvarında, “you have nothing” yazmaktadır. Kumdan yığınların ne anlama geldiği açık değildir. İzleyicisine ya da bulunduğu müzeye sanatsal anlamda ne kattığı ise tamamen muammadır. Duvardaki yazı, aslında sanat eseri olarak konulan tepelerin anlamını oluşturmak için seçilmiş tanımlayıcı bir etikettir. Etiketlerin esere anlam katması beklenirken, buradaki yazının varlığı eserin anlamlandırılmasına hiçbir katkı sunmaz. O sırada iki ziyaretçi gelir ve kum tepelerine ucuyla bakar ve çıkar. İzleyici kitle, kesinlikle sanat olmayan bu şeye yaklaşmaz, onunla etkileşim kurmaz ya da ondan etkilenmez. Eserde herhangi bir *aura* izi olmadığından, onunla etkileşim kurmak isteyen gönüllü bir alıcısı da yoktur. Kum Tepeleri’nin yalnızca sanat olduğuna inanan ve onu öylece tüketmek için gelen kitlesel tüketicileri vardır.



Görsel 6 Kum yığınları ve izleyicileri

Kum yığınları özelinde, postmodern sanat eserlerinin eleştirisini sunan en önemli sahne, kum yığınlarının süpürülmesidir. Temizlikçilerden biri yığınların bir kısmını temizlik yaparken, makineyle süpürür. Müze görevlisi gelip haber verdiğinde, Christian'ın ona sigorta şirketini aramamasını, yığınların fotoğrafını ve süpürülen çakıllı kumun olduğu torbayı alıp gelmesini, hiç kimseye söylemeden bunu halledeceklerini söyler. Bu oldukça manidar sahne, eser olarak anılan yığınların, -The Square'de olduğu gibi- yaratıcısı olmadan aynı biçimde yeniden yaratılabileceğini gösterir. Bu durum, sanat eserinin yaratıcısı olan sanatçı ile var olabildiği Sanat ile derin bir çelişki içerir. Üst üste yığılı kumlar, çakıllar ve onu süpürerek mahveden bir temizlik makinası... Üstelik bunu sanatçısı olmadan yeniden inşa eden bir müze küratörü... Daha da önemlisi, eserin değiştirildiğinden bihaber, eseri izlemeye gelen izleyiciler...

SONUÇ

On dokuzuncu yüzyılda, yoğun tinselliğine inanılarak en yüce noktasına çıkartılan Sanat, yirminci yüzyılın başlarında karşı-sanat hareketleriyle konumunu yitirmeye başlar. Sanat'ı belirleyen yegane şeyin klasik estetik olamayacağına duyulan inanç, karşı-sanatın temelini oluşturur. Estetik değer yitimini ilk olarak Duchamp'ın *ready-made* eserleriyle ve bir dizi başka karşı-sanat yaklaşımlarıyla deneyimleyen Sanat alanı, daha sonra Warhol'ün sanat ve parayı bir araya getirerek kurduğu ticari sanat anlayışıyla estetiğin yanı sıra tinsel idealini de yitirme halini yaşar. Pop Art ile yükselişe geçen postmodern sanat, dış gerçekliğe tamamen bağımlı hale gelir ve Sanat eserlerinde başat olan içsel gerçekliği reddetme eğilimi gösteren eserler ortaya koyarken; tinsellik ideali, fiyat etiketiyle yer değiştirir. *The Square* (Kare, Ruben Östlund, 2017) filminin anlatısında kendine yer bulan biçimiyle, postmodern sanatın estetik ve tinsellikten yoksun doğası, Sanat'ın büyüleyiciliği olarak tanımlanan değerleri kademeli olarak ortadan kaldırır. Artık Sanat'ın, sanatçının tinsel yaratımına dayanan bir gerçekliği ya da anlamı yoktur. Üstelik burjuvazinin varlığıyla işleyen kurumsal yapı, görünürde sanatçıyı sonsuz özgürlüğe sahip bir figür saysa da sanatçı, maddi kazanç ile tinselliğini koruma çelişkisini barındıran bir figürden öteye geçemez. Dolayısıyla Sanat, sanatçının dehası ve hayal gücüyle yürümez. Özellikle postmodern sanatın ticari özü,

sanat ve sanatçı idealini biçilen fiyat ve popüleriteyle sınırlı tuttuğunda, eserin ne olduğunun bir önemi kalmaz.

“Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” sözü, bu bakımdan The Square adlı eserde eleştiriye açık hale getirilir. Eserin sanatçısı, eserin sadece fikri yaratımında vardır. Üstelik fikrin kendisine ait olup olmadığı dahi şaibelidir. Eser, müze işçileri tarafından işlenirken, diğer yandan büyük bir pazarlama stratejisiyle kamuoyuna tanıtılmaya çalışılır. Ancak bu süreçte sanatçı yoktur. Sanatçı adeta geçmişin sanat hamilerinin rolünü üstlenerek, yalnızca eseri planlayıp tanımlar; geriye kalan her şeyi tamamlamak müze yönetimi ve çalışanlarının işidir. Sanat izleyicisininse ördüklerini anlaması ve kavraması için bir zamana ihtiyacı yoktur; anlaması gereken her şey, kendisine bir bilirkişi tarafından oldukça kuramsal biçimde ifade edilmektedir. Geline son noktada Sanat ve sanatçı, Benjamin’in de ifade ettiği, “şimdilik ve buradalık” halini eseriyle yaratabilse de üretilen bütün eserler, fetişleştirilmiş bir özgürlük anlayışıyla belirmektedir. Aşırı seçeneklilik halinin burjuva kültürüyle birleşmesi ve üzerine postmodern sanatın bir kremşanti gibi kondurulmasıyla sanat, sanatçı, eserin değeri giderek muğlaklaşmaktadır.

EXTENDED ABSTRACT

In the nineteenth century, modern fine arts, which transformed old art and all its values by taking on the sublimity of spirituality and creativity, idealized the artist as a creator and transformed the field of art into a religious area. Artworks, which were born as the final products of the artist's imagination, opened the doors of a magical universe where listeners in concert halls or museum visitors could interact in an aesthetic way of thinking and behaving. This interaction offered viewers a unique art experience and deepened their search for artistic meaning. During this period, the prestige of craft and popular art products decreased significantly, while the difference between them and the creations of fine arts grew larger. The distinction between popular art and modern fine arts reached its highest point. However, from the twentieth century to the present day, modern fine arts have exceeded their boundaries and begun to include works that were once not considered art. Counter-art movements, which started with Dadaism and aimed to reestablish the ties between art and life, opposed the understanding of reducing art to mere aesthetics, laid the foundations of postmodern art and paved the way for this transformation. However, while the only thing that was opposed during this period was the reduction of art to aesthetics, the situation in postmodern art in the future is even different due to the rejection of the spiritual ideal as well as aesthetics.

With postmodern art, the value and meaning of fine arts have been lost, and all the relationships between art, the artist, the audience and art institutions have been reshaped. Therefore, with the

transformation experienced in postmodern art, the problem of the loss of meaning in art has become a much deeper issue. This study aims to make the current structure visible from a different perspective by examining the critical practice of the art market and the public created by postmodern art. Because it is quite uncertain whether this rupture experienced in something accepted as art creates a real art experience, and making this uncertainty visible through cinema from a critical perspective increases the importance of this study. By scanning the relevant literature, in order to provide a critical perspective that will make it possible to understand the loss of meaning in postmodern art, it was concluded in the studies conducted with the descriptive analysis method on the film *The Square* (2017) that the spiritual nature of the postmodern art system does not exist under any circumstances and constantly contradicts its own internal structure.

The fact that postmodern art lost the aesthetic and spiritual values associated with art in the past prevented art from establishing a direct connection with its audience and led to the emergence of works that constantly need explanation and lack an internal meaning. In addition, these works often have an inconsistent structure within themselves, and this situation has turned postmodern art itself into a constantly contradictory system. Cinema allows this loss of meaning and internal contradictions to be understood from a broader perspective. In this context, the film *The Square* visually presents to the audience how an understanding of art, where the commercial aspect of postmodern art is prominent but devoid of aesthetic and spiritual values, works. While the presence of the artist is almost ignored in the film, the museum staff and the institutional structure determine the meaning of the work, and this shows that the artist has lost his true creative role.

Postmodern art, especially its intertwining with commerce and its merging with popular culture, has narrowed the artist's understanding of freedom and significantly changed the artistic definition of the works. Art is no longer perceived as a creative process based solely on the artist's imagination; at the same time, the economic values of the works have come to determine the meaning of art. This situation has squeezed the artist and his works into a kind of "fetishized freedom" understanding. Thus, most works produced under the name of freedom have actually become nothing more than an understanding shaped by external economic and institutional pressures that shape the artist and his works.

As a result, the question of the extent to which the current state of postmodern art restricts the artist's freedom and how works of art have lost their aesthetic and spiritual meaning is a fundamental topic of discussion for this study. Whether this transformation experienced in cinema and other art forms creates a real artistic experience is still largely uncertain. An in-depth examination of this uncertainty

allows us to develop a more comprehensive understanding of how postmodern artistic meaning and freedom are shaped.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest

Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The author declares that there is no conflict of interest.

Yazarların Katkıları/Author Contributions

Makale tek yazarlıdır. /The article has a single author.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0). 

KAYNAKÇA

- Allen, G. (1877). *Physiological aesthetics*. Henry S. King & Co.
- Baudelaire, C. (1956). *The mirror of art*. (J. Mayne, Trans.). Double Day Company, Inc.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern hayatın ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İletişim.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu: Yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik I*. (E. Gen & I. Ergüden, Çev.). İletişim.
- Bell, C. (1913). *Art*. Frederick A. Stokes Company.
- Bénichou, P. (1973). *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. José Corti.
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi.
- Carroll, N. (2012). *Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş*. (G. Korkmaz Tirkeş, Çev.). Ütopya.
- Chartier, R. (1988). *Cultural history: Between practices and representations*. Cornell University.
- Chipp, H. B. (1968). *Theories of modern art*. University of California.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University.
- Comte, A. (1877). *System of positive polity vol. 4*. Longmans, Green, and Co.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı.
- Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan & F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest.
- Gillet, P. (1990). *Worlds of art: Painters in victorian society*. Rutgers University.
- Gingrich, N. (1995). *To renew america*. Harper Collins Publishers.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.). Remzi.
- Huelsenbeck, R. (1991). *Memoirs of a dada drummer*. University of California.
- Kraus, C. (2004). *Green video: Los Angeles, or the triumph of nothingness*. Semiotext(e).
- Kuspit, D. B. (2018). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis.
- Lubin, A. J. (1987). *Stranger on the earth: A psychological biography of Vincent Van Gogh*. Henry Holt and Company.
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). Remzi.
- Megill, A. (1987). *Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. University Of California.
- Nietzsche, F. (1968). *The will to power*. (W. Kaufmann & R. J. Hollingdale, Trans.). Vintage Books.
- Östlund, R. (Director). (2017). *The square* [Kare] [Film]. Magnolia Pictures.
- Richter, H. (2004). *Dada: Art and anti-art*. (D. Britt, Trans.). Thames & Hudson Ltd.

- Salmen, W. (1983). *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*. (H. Kaufman & B. Reisner, Trans.). Pendragon.
- Schelling, F. W. (1800). *System of transcendental idealism*. (P. Heath & M. Vater, Trans.). University Press of Virginia.
- Schopenhauer, A. (1966). *The world as will and representation vol. 2*. (E. F. Payne, Trans.). Dover Publications, Inc.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı.
- Smith, W. C. (1991). *The meaning and end of religion*. Fortress.
- Warhol, A. (1975). *The philosophy of andy warhol: From a to b and back again*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Warhol, A. (1989). *Andy Warhol a retrospective*. The Museum of Modern Art.
- Williams, R. (1985). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Oxford University.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya.