

İpek, Bilge. (2023). Neoliberal Dönemde Sanatın Dönüşümü: The Square ve Velvet Buzzsaw Filmleri Üzerinden Bir Çağdaş Sanat Okuması. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*. 2023 Bahar -05-(1-) (70-97)

# NEOLİBERAL DÖNEMDE SANATIN DÖNÜŞÜMÜ: THE SQUARE VE VELVET BUZZSAW FİMLERİ ÜZERİNDEN BİR ÇAĞDAŞ SANAT OKUMASI

## TRANSFORMATION OF ART IN THE NEOLIBERAL ERA: A CONTEMPORARY ART READING THROUGH THE SQUARE AND VELVET BUZZSAW MOVIES

Bilge İPEK<sup>a</sup>

Doi: 10.53281/kritik.1274561

Arş. Gör., Gelişim Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, 0000-0002-2237-0323

### MAKALE BİLGİLERİ

#### Makale:

Gönderim Tarihi: 03.04.2023

Ön Değerlendirme: 10.04.2023

Kabul Tarihi: 15.06.2023

#### Anahtar Kelimeler:

“The Square”, “Velvet Buzzsaw”,  
Çağdaş Sanat, Neoliberalizm

#### Key Words:

The Square”, “Velvet Buzzsaw”,  
Contemporary Art, Neoliberalism

### ÖZET

Modernizmle beraber dönüşen sanat anlayışı günümüzde kendini çağdaş sanat çatısı altında göstermektedir. Modernizmle başlayan akılcılık serüveni modern sanatın kavramsal alana kaymasında etkili olmuştur. Sanatın taklit etme anlayışının yıkılmasıyla beraber Kazimir Maleviç’in Siyah Kare’si ile örneklendirebileceğimiz bir soyut sanat anlayışı gelişmiştir. Ancak 1917 yılında Marcel Duchamp’ın Çeşme adlı eserinin ortaya çıkmasıyla da soyut sanattan hazır-nesne anlayışına bir kayış olmuştur. Hazır-nesne’nin bir sanat olarak sunulması sanat dünyasında “çağdaş sanat” olarak tanımlanan yeni bir alanın gelişmesine sebep olmuştur. Modern sanata nazaran estetik bir çabanın ön planda olmadığı genellikle kavramsal anlayışla desteklenerek sunulan bu yeni sanat, çağdaş sanat tartışmalarının en önemli meselelerinden biri olmaktadır. Günümüz neoliberal politikalarının gündelik hayatın her alanını etkileyen politikaları sanat alanını da kendine dahil etmekte ve müzecilik, sanat eserleri, küratörlük gibi sanata dair temel meselelerin dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. Neoliberalizmin her alanı ekonomikleştirme çabaları sanat alanı üzerinde de kendine yer bulur ve sanatı şirketleşme ve yönetim olgularıyla bağdaşan bir seviyeye indirger. Ruben Östlund’ın “The Square” filmi ile Dan Gilroy’un “Velvet Buzzsaw” filmleri neoliberalizmle dönüşen çağdaş sanatın etkilerinin görülebildiği somut bir alan sunar. Bu bağlamda çalışmada bahsedilen film çağdaş sanat literatüründeki temel eleştiriler çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle incelenir ve her iki filmde de çalışmanın kuramsal çerçevesi ile uyumlu bir bütünlük sağlanır.

### ABSTRACT

The understanding of art, which has transformed with modernism, shows itself under the roof of contemporary art today. The adventure of rationality, which started with modernism, has been effective in the shift of modern art to the conceptual field. With the destruction of the imitation approach of art, an understanding of abstract art developed, which can be exemplified by Kazimir Malevich's Black Square. However, with the emergence of Marcel Duchamp's Fountain in 1917, there was a shift from abstract art to ready-made object understanding. Presenting the ready-made as an art has led to the development of a new field defined as "contemporary art" in the art world. This new art, which is presented with a purely conceptual approach without requiring an aesthetic effort, is one of the most important issues of contemporary art discussions. Policies of today's

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Sorumlu yazar: Bilge İPEK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2237-0323>

E-mail : bgokce@gelisim.edu.tr

neoliberal policies that affect every aspect of daily life include the field of art and play an important role in the transformation of fundamental issues of art such as museology, works of art and curation. Neoliberalism's efforts to economize every field also find its place in the field of art and reduce art to a level compatible with corporate and management phenomena. Ruben Östlund's "Square" and Dan Gilroy's "Velvez Buzzsaw" films offer a tangible space where the effects of contemporary art transformed by neoliberalism can be seen. In this context, the film mentioned in the study is analyzed with the descriptive analysis method within the framework of the basic criticisms in the contemporary art literature, and a harmonious integrity with the theoretical framework of the study is provided in both films.

© 2021- e-ISSN 2667-6850

## GİRİŞ

Günümüzde küreselleşme, neoliberalizm, modernizm gibi kavramları kullanmadan bir şey üzerine yazmak neredeyse imkânsız hale geldi. 21. yüzyıl dünyasında gerçekleşen olguları anlamlandırabilmek için bu üç kavramın tarihsel ve düşünsel sürecini keşfetmek oldukça önemli bir noktada durmaktadır. Sanatın doğuşundan günümüze geçirdiği dönüşümler ve çağdaş sanat olarak adlandırılmaya başladığı dönemle beraber kavramsal yapısındaki değişimler neoliberal bir dünyanın yansımaları çerçevesinde şekillenmektedir. Çağdaş sanatın kendine ait net bir tanımı olmamakla birlikte içinde çok boyutlu bir süreci yansıtmaktadır. Bu süreçler modernleşmenin ve neoliberalizmin çok boyutlu yapısıyla paralel olarak değerlendirilmektedir.

Joan Rajchman, çağdaşlık kelimesinin çağdaş sanattaki yerini tartışmaya açtığı “Çağdaş Yeni Bir Fikir mi?” adlı yazısında çağdaş sanatın ortaya çıkmasındaki spesifik tarihi küreselleşmenin tam anlamıyla vuku bulduğu 1989 yılı olarak alır (Rajchman, 2013). 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla eşleştirilen neoliberalizm çatısı altında sanat, çağdaş sanat adı altında yeni haline bürünmüştür. Sanatın bu yeni haline geniş bir perspektiften bakıldığında sanatın, beceri gerektiren bir güzel sanatlar anlayışı estetik algısını yıkararak, gündelik hayattan ve güncellikten beslenen bir alana kaydığı görülmektedir. Tüm alanları ekonomikleştiren neoliberal politikalarla\*\*\*\*\* beraber sanat da ekonomikleşme seviyesine çekilmiş, sanat ve yönetim olgusu beraber işleyen bir mekanizma haline gelmiştir. Hans Belting, “Sanat Tarihinin Sonu mu?” adlı yazısında sanat tarihinin ve tarihçilerin geçirdiği dönüşümü sorgulamaya açar ve kendi içinde bir bütün olan sanat tarihinin giderek parçalı hale gelmesi, farklı sanat akımlarının ortaya çıkması ile çizgisel halini kaybederek bilinen sanat tarihi anlayışını kaybettiğini söyler (2020: 28). Sanat hem tarihsel olarak, hem eser hem de sergilendiği alanlar

\*\*\*\*\* Neoliberalizmle dönüşen homo oeconomicus olgusunun detaylı incelemesi için bkz. Foucault, Michel (2019). Biyopolitikanın Doğuşu, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları; Brown, Wendy (2018). Halkın Çözülüşü: Neoliberalizmin Sinsi Devrimi, İstanbul: Metis Yayınları

çerçevesinde geniş bir literatürün yazılmasına sebep olan büyük bir dönüşümün içerisinde. Bu dönüşümün sanat eseri bağlamındaki ilk örnekleri modernizmle gelen rasyonalizm anlayışıyla bağdaşır. Sanatın modern yaşamın bir getirisi olarak kavramsal bir bakış açısına sahip olması gerektiği vurgusu onun soyut bir hal almasına neden olurken, Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseriyle hazır-nesne olgusunun ön plana çıktığı bir sanat anlayışı gelişir. Artık geleneksel sanatta olduğu gibi sanatın taklit etme halindeki basit anlayıştan, kavramsal sanat denilen yeni bir sanat alanına kayılmıştır. Bu durum, sanatı yorumlamanın ön plana geçtiği, bir eser yaratmaktan ziyade soru sormanın önemsendiği bir süreci başlatmıştır. Sanatı oluşturmaktan öte sanatı sorgulamak sanatın kendisi olmuştur (Belting, 2020: 47). Çağdaş sanatın önemli isimlerinden biri olan Andy Warhol'un tüketim ve sanat olgusunu birleştiren eserleriyle çağdaş sanat tartışmaları tırmanışa geçmiş ve sanatın sonunun geldiğine dair görüşlerini bildiren yazarlar çoğalmıştır++++. Bu bağlamda, Fredric Jameson'un postmodern dönemin bir çıktısı olarak gördüğü ekonomi ve kültür birleşmesi sanatın özerk halini de sekteye uğratar. Sanatın en temel itkilerinden olan hayal dünyası para karşısında yenik düşer ve buna bağlı olarak estetik modernizmi geride bırakan sanat sonuçta kendi özerkliğini de kaybeder (Artun, 2012a: 146).

Çağdaş sanatın sergilenme ve üretilme durumunun yarattığı atmosferi "kültürel var olma koşulu"nun yeniden biçimlenmesine olan etkisi (Hall, 2006: 297) Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesini akla getirmektedir. Teknolojik gelişimin bir parçası olarak "yeniden üretilebilirlik" sanat eseri üzerinde yeni koşulların meydana gelmesini sağlamıştır. Benjamin, bunu sanat eserinin "fizik yapısının uğradığı değişimler" ve "sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri" (2013: 53) üzerinden açıklamıştır. Sanat eserinin yeniden üretilebilirliği onun şimdiye kadar sahip olduğu "kült değeri"nin yani "aura"sının kaybolmasına sebep olmuştur. Bu durum, sanat eserine ait yeni deneyimlerin oluşmasını ve "kültürel koşulların" da bu bağlamda dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Sanat eserinin hakikiliğine işaret eden "şimdi ve buradalık" (Benjamin, 2013: 54) teknik gelişimle beraber kaybolmuş, sanat kitlelere yayılan bir lgu olarak ortaya çıkmıştır.

Sadece sanat eserinin içeriği değil aynı zamanda sanat eserlerinin sergilendiği alanların dönüşümü de önemlidir. Sanatın sergilenme olgusu küreselleşme ve neoliberalleşme bağlamının somut bir şekilde görülebileceği yeni alanlar yaratmıştır. Çağdaş sanat müzeleri bu alanların nasıl

++++ Baudrillard, Jean (2012) *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınları; Belting, Hans (2020). *Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları; Crimp, Douglas (1995). *On the Museum's Ruins*, Cambridge: The MIT Press; Danto, C. Arthur (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları; Kuspit, Donald (2018). *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları; Perniola, Mario (2022). *Sanat ve Gölgesi: Sanattan Geriye Ne Kaldı?*, İstanbul: İletişim Yayınları

dönüştüğünün görülebildiği görsel mekânlar olmuşlardır. Özellikle çağdaş sanatın sergilenmesi ve müzelerin yürütülücüsü, neoliberal politikalarla dönüşen şirketleşme ve bu bağlamda yönetimsellik olgularından bağımsız ele alınamamaktadır. Her şeyin bir tüketim statüsüne indirildiği dönemde çağdaş sanat müzeleri ve sergiledikleri de bir tüketim nesnesi konumunda reklam panolarında yerini almıştır. Artun, M.Ö. 3. yüzyıla dayanan müzayede olgusunun günümüz sanat dünyasında en geçerli söz sahibi olarak değerlendirir. Geçmiş yıllarda savaş ganimetleri gibi sanat objelerinin bir müzayede alanında satılması ve objenin orada verilen paraya göre değerlendirilmesi, günümüz sanat piyasasında da geçerli hale gelmektedir. Müzayedelerin “çağdaş sanatın örgütlenmesindeki en baskın ortam”lar (Artun, 2012a: 169) olarak adlandırılması çağdaş sanat ve para ilişkisinin geldiği noktayı göstermektedir. Her şeyin sanat olabileceği bir alan yaratan yeni sanat ortamında bu duruma verilebilecek birçok örnek mevcuttur. 2019 yılında İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan’ın bir sanat müzesinde pazardan aldığı ve duvara bantladığı muz, 120 bin dolara satılmıştır. Sanatçı burada bir muza bu kadar para verecek insanların olmasına referansla gelir eşitsizliğine dikkat çekmek istese de bir müzede böyle bir sergileme tekniğinin olması ve medyada bu kadar çok konuşulması çağdaş sanat dünyasının geldiği yeri anlamak açısından uygun bir örnektir. Sanat eleştirmeni Avelina Lesper, bir röportajında gittiği galeride satın almış gibi yaptığı bir eserin parasını ödedikten sonra sadece sertifikasını alabileceğini söylediklerinden bahseder ve ilginç olanın sertifikaya yazılan miktara göre ödeyeceği paranın miktarının da değişmesidir. Bu örnek, sanat eserinin estetik değerinin geri planda kaldığı ve eserin sadece “sososyanel” bir heyecan uyandıran “müzayede deneyimi”ne dönüştüğünü göstermektedir (Artun, 2012a: 175).

Ruben Östlund’un The Square filmi ve Dan Gilroy’un Velvet Buzzsaw filmleri çağdaş sanat literatüründe tartışılan neoliberalizm ve sanat ilişkisi, müzelerin dönüşümü, sanat eserlerin hazır-nesne olgusuyla bütünleşmesi gibi konuların gözlemlenebildiği somut bir alan sunar. Bu bağlamda çalışma, çağdaş sanat literatüründe çıkan temel alanları The Square ve Velvet Buzzsaw filmleri üzerinden nasıl temsil edildiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

## Modern Sanattan Çağdaş Sanata

\*\*\*\* <https://www.diken.com.tr/duvara-bantlanmis-muzun-tarihi/>

\*\*\*\* <https://www.youtube.com/watch?v=pgF9nate2J0>

\*\*\*\*\* Velvet Buzzsaw filminin sanat-para ilişkisi üzerinden değerlendiren bir diğer çalışma için bkz. Töle, H. M. (2019). Çağdaş Sanat-Para İlişkisine Sinemasal Bir Bakış . Görünüm , 7 , 6-19



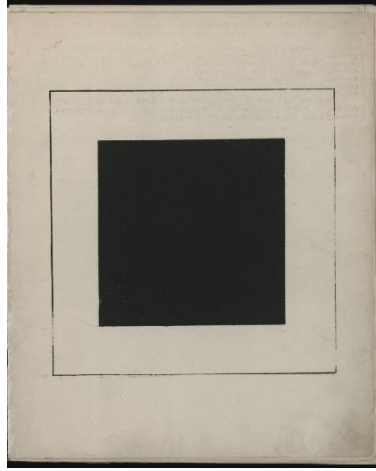
Modernizmi tanımlayacak net bir hadise olmamakla birlikte modernizm, 17. yy'da Avrupa'da başlayıp tüm dünyaya yayılan bir toplumsal sistem olarak karşımıza çıkar (Giddens, 2018: 9). Hem toplumsal yaşamı hem de toplumsal örgütlenmeyi etkileyen bu sistem içeriğinde bilimsel, akılcı ve teknolojik yaklaşımı (Touraine, 2018: 25) olarak toplumsal yaşamı geleneksel yaşamdan ayırır ve yenedünya düzenini modernizm altında değerlendirilmesi gerekliliğini oluşturur. Modernizme yapılan akılcılık vurgusu, Tanrı karşısında bilimi ön plana çıkartarak, dinsel yaşamı öznel yaşamın sınırlılıkları içerisinde bırakmasının bir dışavurumu olarak ortaya çıkar (Touraine, 2018: 26). Giddens, gelenek ve modern yaşam arasında yaşanan bu kopukluğu “süreksizlikler” kavramı adı altında yorumlar ve toplumsal yaşamda “modernliğin süreksizliği”ni oluşturan üç temel olaydan bahseder: Birincisi, özellikle teknolojik ilerlemenin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve tüm alanlara yayılan “değişim hızı”dır. İkincisi, dünyanın çeşitli bölgelerinin birbirleriyle olan bağlantısını ifade eden “değişim alanı” ve üçüncüsü bu değişimleri yaratan ve sürdüren ulus-devlet yapılanmasının da içinde olduğu “modern kurumların doğası”dır (Giddens, 2018: 14).

Modernizmin teknolojik gelişmelerin de bir parçası olarak ilerleyen akılcılık vurgusu toplumsal yaşamın birçok alanında farklılıklar yaşanmasına sebep olduğu gibi sanat eserlerinin dönüşümünde de etkili olmuştur. Modernizm ve sanat arasındaki bağlantının başladığı zamana dair net bir tarih olmasa da Shiner, resim alanında Picasso'yu, romanda Woolf'u, dansta Duncan'ı, müzikte Soenberg'in eserlerinin temsil tarzlarındaki farklılıklarının başladığı 1890-1930 yılları arasındaki dönemde başladığını belirtir. Bu dönem aynı zamanda sanayileşmenin ve buna bağlı olarak dönüşen şehirleşmenin yaşandığı döneme denk gelmekte ve sanatın dönüşümü de bu durumun yarattığı toplumsal parçalanmaya karşı yapılan bir tepki ile oluşmaktaydı (Shiner, 2020: 345-346). Modernist kuramcılar mevcut güzel sanatları tamamen dönüştürmek yerine ona kendi bakış açılarına göre yeni vurgular getiriyor ve taklit, güzellik gibi güzel sanatlara özgü olgulara biçimsel ve düşünsel bir dokunuşun önünü açıyorlardı. Shiner, “anlamlı”, “karmaşık” ve maydan okuyucu” vurguları ile yeni sanatı kavramsal bir alana oturtur (2020: 346). Baştan bir eser oluşturmanın yaratıcılıkla olan bağını kıran bu yeni sanat, kavramsal bir itkiye tekabül eder ve bu durum modernizmdeki akılcılık unsurunun temel çıktısı olarak görülür.

20. yüzyılla beraber sanat artık doğayı taklit eden güzel sanatlar algısından tamamen kopmuştur. Bu duruma ait ilk örnekler yumuşak bir geçişle olur. Cézanne, doğayı tamamen dışlamak yerine onu geometrik şekillere dönüştürerek resmetmiştir; kübist ressamlar mekân ve zaman algısını yıkarak parçalı görüntüler sunmuşlardır ve yapısalcılık akımı sözcüklerin anlamlarının ardındakileri okumayı

hedeflemiştir (Artun ve Artun, 2018: 21). 20. Yüzyılın başlarında meydana gelen bu tarz dönüşümler sanatın bugünkü geldiği konumun ilk adımları olmuşlardır.

Soyut eserlere ait ilk örnekler Kasimir Malevich'in geometrik şekillerden oluşturduğu eserlerdir. Malevich'in en önemli eserlerinden biri olan "Siyah Kare", ilk sergilendiğinde oldukça büyük yankılar uyandırmış ve sadece siyah bir kareden oluşan bir resmin sanat olup olmadığı ile ilgili yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Süprematizm akımının kurucularından olan Malevich, Siyah Kare adlı eseri ile soyut bir evren yaratarak geleneksel nesne yapıt ilişkisini yapıbozuma uğratmıştır. Akımın da özelliklerinden olan geometrik şekillerin yansıttığı soyut evrenden yararlanan bu yapıt, var olan gerçekliğin ötesindeki anlamları görebilme noktasına odaklanmaktadır (Antmen, 2010: 82). Malevich, "Nesnesiz Dünya" adlı süprematizm akımının manifestosunu yazdığı kitapta durumu şu şekilde açıklar; "Süprematizm, yaratıcı sanata yeni olanaklar doğurdu; çünkü sözüm ona "pratik tasavvurların" terk edilmesi sayesinde, tuvalde sunulan plastik bir his uzaya taşınabilir. Sanatçı (ressam) artık, tuvale (resim düzlemine) bağlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden uzaya aktarabilir" (2013: 92).



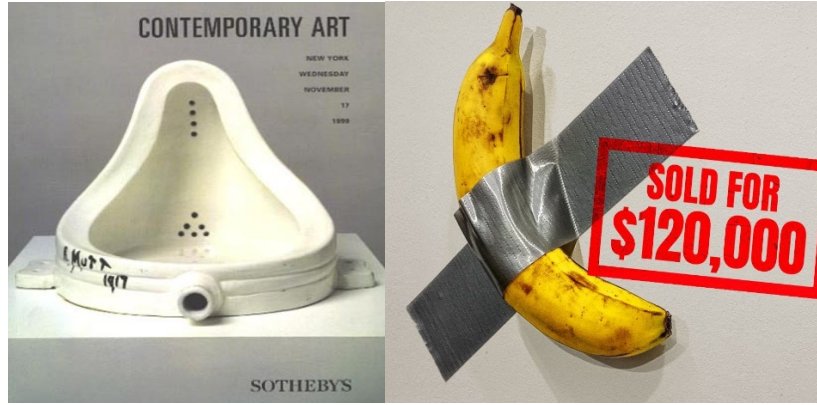
**Fotoğraf 1:** "Siyah Kare" (1914)

Kazimir Malevich'in 20. yüzyılın başlarında Rusya'da başlatmış olduğu bu soyut sanat evreni aslında onun yakından takip ettiği Avrupa'da ortaya çıkan ve geleneksel sanatın dışında meydana gelen kavramsal sanattan bağımsız değildir. O dönem Avrupa'daki meslektaşlarını da takip eden Malevich'in, Siyah Kare'ye ait ilk yansımaları Rus Futurist Operası 'Güneşe Karşı Zafer' için çizdiği eskizlerde görülür. Süprematizmin de başlangıç noktası olarak görülen Siyah Kare ilk sergilendiğinde, Rus

††††† İnsan algısının dışındaki soyutluğa ulaşmayı vadeden süprematizm akımının adı latince en üst, en yüce anlamına gelen supreme kelimesinden türetilmiştir. Geometrik şekillerle elde edilen soyut evreni savunan süprematizm akımı, içerisinde açı, çember, kare, dikdörtgen, haç gibi geometrik şekilleri barındırmaktadır (Avşar Karabaş ve Damar, 2016: s. 103). Süprematizme göre geometrik şekillerle elde edilen soyutluk aslında var olan düzenin ötesindeki hiçliği görebilmeyi sağlar ve böylelikle adı taşıdığı en yüce olma halini oluşturduğu soyut sanata aktarır. Sanatı yönlendiren her türlü dış etkiden kopmanın sağlanmasıyla elde edilen bu soyut sanat, geleneksel sanatın dışında yeni bir sanat anlayışı oluşturur (Bulut ve Kaya, 2019: 165).

evlerinde değerli eşyaların konulduğu köşeye yerleştirilir. Sanatçı böylelikle geleneksel anlamda değerli görülen eşyaların yerine Siyah Kare'yi koyarak eserin kendisinin oluşturduğu soyut evrenin yanında sergilendiği noktada da geleneksel anlayışa karşı çıkar. Genelde Rus evlerinde baba-oğul-kutsal ruhu simgeleyen kutsal üçgenin yerine koyduğu Siyah Kare ile geleneğin karşısındaki modern sanatı yüceltir (Bulut ve Kaya, 2019: 164).

Soyut nesnelere sanat tarihinde tartışmalı konumunun yanında yine kavramsal bir olguya tekabül eden hazır-nesne (Ready-made) eserler de çağdaş sanat tartışmalarının devam ettiği bir alan yaratır. 1917 tarihli Marcel Duchamp'ın "pisuvar"ından 2019 yılındaki Maurizio Cattelan'ın "duvara bantlanmış muz" eserine kadar geçen sürede bu tartışmaların yoğun bir şekilde devam ettiği görülmektedir.



**Fotoğraf 2:** “Çeşme”(1917) **Fotoğraf 3:** “Duvara Bantlanmış Muz” (2019)

Dada akımına öncülük eden Marcel Duchamp'ın çıkış noktası mevcut yüksek sanata bir başkaldırıdır. Bir pisuvarı olduğu gibi alıp üzerine ismini yazarak sergilemesi çağdaş sanatın en etkili olaylarından biri olarak görülür. Bu olay, hazır nesnenin sanat eseri olup olmayacağı ile ilgili tartışmaların da giderek yoğunlaşmasına sebep olur. Tam da endüstriyel bir çağın içerisinde ortaya çıkan ready-made/hazır-nesne olgusu aslında sanat ve toplumsal süreçlerin nasıl birbirleriyle paralel olarak ilerlediğinin bir göstergesidir. Duchamp, Çeşme adlı yapıtıyla (Fotoğraf 2), kendinden önceki soyut sanatı da eleştiren bir sanat anlayışı başlatır. Bir hazır-nesne olarak pisuvarın bir sanat yapıtı olarak sergilenmesi ile başlayan süreç sanat dünyasında geri dönül(e)mez bir anlayışın adımı olmuştur (Gürdal, 2019: 51).

Hazır-nesne anlayışına göre gündelik yaşamın içerisinde bir nesnenin sanatçının yorumuyla sanatsal bir içeriğe dönüştürülmesi yeni sanat anlayışındaki kavramsal itkiyi gösterir. Sıradan görünen eylemsiz maddenin “estetik kozmos”a aktarılmasıyla hazır-nesne'nin çift kimliğine ulaşılır. Duchamp'ın

yüce sanat eserine dönüştürdüğü nesne aslında gündelik işlevini kaybetmemiştir. Böylelikle sanat olanla olmayan arasındaki fark giderek kapanmaya başlar (Kuspit, 2004: 38). Geçmişte kutsal ve ulaşılamaz olan sanat, Duchamp'ın yorumuyla gündelik hayata indirgenerek sergi salonunda kendine yer bulur (Gürdal: 2020, 38). Sanata ait özel ya da ciddi bir bakış açısına gerek olmadığını gösteren hazır nesne olgusu her tür nesnenin bir sanat eseri olabileceği ya da herhangi bir düşüncesi olanın da sanatçı olabileceği olasılığını ön plana çıkarır. Sanatın halkla buluşmasına olanak sağlayan bir süreç olarak başlayan bu akım, sanatın ve sanatçının popüler ve ticari olanla beraber anılmasına indirgenerek “sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür” (Kuspit, 2004: 24). Duchamp'ın sanat dünyasında çığır açan hazır-nesne yorumu kendisinin de tahmin edemediği bir noktaya ulaşır. 1962 yılında Hans Richter'e yazdığı mektupta söyledikleri onun bir başkaldırı olarak ortaya koyduğu meselenin geldiği noktayı özetler; “*Ready-made*'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşündüm...Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” (akt. Danto, 2014: 113). Hazır-nesne olgusunun sanat dünyasına bu hızlı girişi sanatın estetik aurasının da kaybolmasını beraberinde getirir ve Duchamp'ın bir tepki olarak koyduğu sanatta hazır-nesne anlayışı çağdaş sanat dünyasının en temel meselesi haline gelir.

Duchamp'tan sonra 1960'lı yılların çağdaş sanat dünyasına damgasını vuran Andy Warhol, Duchamp'ın hazır-nesne olgusunu başka bir boyuta taşıyarak sanat ve tüketim toplumu olgusunu bütünleştirmiştir. Duchamp 1917 yılında sanatı geri dönülemez bir noktaya taşıırken 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Andy Warhol devreye girmiştir. Sanat ve para arasındaki ilişkiyi eser üzerinden bağdaştıran Warhol, ünlü markaların görüntüleri üzerinde oynar ve bunlara kendi imzasını atarak sanat eserine dönüştürür. Bu durum Duchamp'ın atmış olduğu adımda ortaya çıkan sanat öznesinin ve sanatçının geri planda kalmasının daha da ileriye taşınmış bir versiyonu olur (Gürdal, 2020: 54). Bu bağlamda, Kuspit günümüzde sanatın geldiği noktayı postsanat olarak adlandırır ve postsanata verilebilecek en iyi örneği Andy Warhol olarak görür. Postsanatta gündelik olan yüksek sanatın yerine geçerken bu sanatın yaygınlaşmasını sağlayan kişi de postsanatçıdır. Bir postsanatçı olarak Warhol bunu Coco-Cola, Campbell çorbaları gibi temsil ettiği markaların yeniden üretilmesine ve pazarlanmasını mümkün kılarak yapar ve sanatın gündelik dildeki büyük temsilcilerinden biri olur (Kuspit, 2004: 90). Baudrillard, Warhol'un Campell konserve çorba kutuları ile yaptığı işi çağdaş sanat dünyasına vurulmuş bir simülasyon darbesine benzetir. Çünkü Warhol sıradan nesneyi kendi dokunuşlarıyla sergiler ve onu kutsallaştırır, böylelikle onun bir sümülasyonunu yaratmış olur (Baudrillard, 2012: 34).

Çağdaş sanat tartışmalarındaki son anahtar isim olarak ortaya çıkan Andy Warhol'dan sonra artık çağdaş sanat dünyası tüm yönleriyle değişikliğe uğramış. Sanatın tüm dünyada etkili olan neoliberal politikalara eklenmesiyle sanatın sonunun konuşulduğu yeni bir eleştirel alan doğmuştur. Duchamp'tan Warhol'a uzanan zamanda kavramsal sanatın da artık giderek uluslararasılığa ve ünlü küratörlerin isimleriyle var olan banel camiasına olan ilişkiselliği daha çok ön plana çıkmıştır (Rajchman, 2013: 32). Şirketlerin simgesel sermaye edinebilme adına sanatla olan ilişkileri, sanatın daha çok kültüre eklenmesine ve bu doğrultuda da kültür endüstrisinin hedefi olmasını beraberinde getirmiştir (Rajchman, 2013: s.32) Roelstraete'nin de vurguladığı gibi artık sanat kelimesi silinerek kendini kültür kelimesine bırakırken, politika da yönetim kelimesiyle anılmaktadır (2013: 73). Tüm bu süreçlerin neoliberalizm olgusuyla olan bağlantısı göz ardı edilemez ve neoliberalizm ve çağdaş sanat ilişkisini anlamak bu doğrultuda önem kazanmaktadır.

### 1. Neoliberal Politikalar ve Çağdaş Sanat İlişkisi

Marcel Duchamp'ın sanat dünyasına karşı bir pisuvarı sergileyerek başlattığı başkaldırının hala etkileri devam etse de bir başkaldırı olarak başlayan bu sanat tarzının günümüzdeki durumunun da tartışmalı olduğu aşikârdır. Nasıl ki modernizmin getirileri sanatın dönüşümünde etkili olduysa, mevcut politik koşullar da sanatı etkilemektedir. Bu durumun tarihsel süreçte bir "kültür dönemeci" olarak gören Stuart Hall, sanatı salt bir olgu olarak görmek yerine ona bağlamsal bir algıyla yaklaşıldığının ve içinde bulunduğu kültürel koşullardan bağımsız düşünülmediğinin altını çizer (Hall, 2006: 305). Bu bakış açısı 21. yüzyıl sanatının sadece estetik değerler çerçevesinden değil toplumsal koşulların yarattığı çok boyutlu bir yapıdan değerlendirilmesi gerekliliğini işaret etmektedir. Bu bağlamda neoliberal politikaların toplumsal alana olan etkileri sanat dünyasının çok boyutlu yapısında da görmek mümkündür. Esanu, çağdaş sanatın "neoliberalizm, neo-muhafazakârlık, korporatizm, serbest piyasa ideolojisi veya laisses-faire ekonomisi olarak adlandırılan küresel kapitalizmin en son evresinde serpilen belli sanatsal üretim koşullarını ifade ettiğini" belirtmektedir (Esanu, 2013). Bu bağlamda görülmektedir ki neoliberalizmle kesişen sanat küresel dünyaya eklenilebilmek için kendine yeni üretim koşulları yaratmıştır.

*"[s]anat eseri telakki edilen nesnelere etrafında oluşan kült, on dokuzuncu yüzyılın evrim fikrine göre şekillenen çizgisel sanat tarihi anlayışına uymayan zamansal ve mekânsal olayların deneyimine duyulan hayranlığa bıraktı yerini. Şu an için, sanatın küreselleşmesi, sanatın, sanat tarihinin himayesinden çıkışında yeni bir evreyi temsil ediyor"* (Belting, 2017).

Yukarıda da Belting'in ifade ettiği gibi küreselleşme sanatın kendi formunda bir değişiklik yaratmasının yanında sanatın tarihsel yapısındaki çizgiselliği de dönüştürmüştür. Bu bağlamda modern sanatın çağdaş sanat olarak adlandırılmaya başlandığındaki kilit nokta sanatın içinde bulundurduğu küreselliğe geçişteki anlam kaymasıdır. Kültürün kapitalist süreçlere eklemlenmesi, sanatın bir “şirket mühendisliği” tarzında ilerletilmesinin de aracı olmuştur. Artık işletme literatürüne ait “yönetim” kelimesi “sanat yönetimi” ile sanata da eklemlenerek bu dönüşümün somut bir göstergesi olmuştur (Artun, 2012). Sanat, para ve yönetim kelimelerinin bir arada kullanıldığı ve işlediği bir alan yaratmıştır. Bu alanın yayılmaya başlaması 1975 yılında Andy Warhol'un yaptığı çarpıcı açıklamayla nerdeyse aynı zamana denk gelir. Warhol'un “para yapmak sanattır”, “en müthiş sanat ticarettir” sözleri dönemin sanatsal atmosferinin nasıl şekilleneceğine dair ipuçları verir (Artun, 2012a: 103). 18. yüzyılda rasyonelliğe karşı direniş gösteren sanat, modernizmin sanatla buluşmasına tekabül, yönetim bilimi denilen olguyu da içerisine çekmiş olur. Sanatın rasyonelleşmesi işletme akılcılığının kendisiyle buluşur (Artun, 2012a: 104). 1970'lerden sonra neoliberal politikaların devreye girmesiyle ortaya çıkan yönetim ve şirketleşme olguları sanat alanında da etki ederek “sanat yönetimi” adı verilen bir durumun ortaya çıkmasını da beraberinde getirir (Artun, 2012a: 120). Sanat yönetimi olgusu tam da yönetim başlığı altında yer alan şirketleşme, pazarlama gibi işletme alanine ait uygulamalarla bütünleşmesi sanatın bir pazarlama stratejisine dönüşümünün de kaynağı olur. Hito Steyerl, “Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş” isimli yazısında çağdaş sanatı “belirli bir ürünü olmayan bir marka ismi gibidir, hemen hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etiket” olarak tanımlamaktadır. Steyerl'e göre çağdaş sanat neoliberal süreçlerin içerisinde yer alan “abartıyla pazarlanan” bir olgu olmakla birlikte “kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?” sorusunun karşılığı olmaktadır (2013). Artık neoliberal politikalarından bağımsız olamayacağı görülen sanat alanı kendini müzeler aracılığıyla gösterir. Müzeler içinde sunduğu eser, eser sahibi ve çalışanlarıyla neoliberal alana eklemlenmesindeki aşamaların sürecini gösteren önemli bir mekan haline gelir.

Çağdaş sanat müzeleri, çağdaş sanat tartışmalarında eserin kendisi kadar önemli bir yer teşkil etmektedir. Önceleri kutsallaştırılmış bir mekân olarak görülen sanat müzelerinin, yenilenmiş halleri kimsenin ulaşamadığı kutsallıktan kırılarak daha çok kitleleri kendine çekmeye çalışan bir gösteri alanına dönüşmüştür. Çağdaş sanat müzeleri, sanatın sonu tartışmalarındaki sanat tarihinin geldiği noktayı anlamlandırmak bağlamında da somut bir alan sunar. Sanat tarihinin çizgiselliğini kaybetmesi demek birbirinden bağımsız birçok sanat eserinin varlığıydı, birbirinden bağımsız tek bir çatıda toplanamayan eserler olunca her şeyin sanat olarak görüldüğu anlayışı yaygınlaşır. Bu bağlamda, sanat

tarihinin seyri değişirken, sanat müzelerinin de aynı doğrultuda değiştiği görülmektedir (Belting, 2020: 162).

Müzelerin mekânsal anlamdaki dönüşümleri onun eğitici bir kurum olma algısını da yıkar. Müzelerin özelleşmesiyle müzeler artık para ve sanat ilişkisinin açıkça ortaya konulduğu bir alan olarak görülür. Bu yeni haliyle müzeler içine aldığı ve sergilediği eserlerin “ses” getirmesini ön plana almalı ve görünür olma konusunda neoliberal çağın gerekliliğine uygun adımlar atmalıdır. Hall’un “müzenin görelileşmesi” olarak kavramsallaştırdığı bu durum, toplumdaki sanat pratiklerinin çoğalmasıyla sanat eserinin “aura”sının kaybolması kadar elit bir sınıfın ürünü olarak görülen müze de “ayrıcalıklı konumunu” bir nevi “aura”sını yitirmiştir (Hall, 2006: 304). Bu bağlamda artık çağdaş sanat müzeleri, neoliberalizm ve sanat ilişkisinde ön plana çıkan olguların çatı görevi gören hali olmaktadır.

Ali Artun, “*Mümkün Olmayan Müze*” kitabında modernlikten çağdaşığa müzelerin dönüşümünü görmek adına Louvre Müzesi ve Bilbao Guggenheim Müzesini karşılaştırır ve bu duruma ufuk açıcı bir örnek sunar. Modern sanatın bir temsilcisi olarak Louvre Müzesi, 1792 yılında kurularak ilk kamusal müze unvanına sahip olur (2017: 164). 18. yüzyılda başlayan bir gelenek olarak kraliyet hanelerindeki eserlerin müzelere taşınması ile beraber yükselen modern müzecilikte Louvre Müzesi’nin yeri önemli bir yerde durmaktadır. 18. Yüzyıldan sonra ulus-devlet yapılanmasının da bir karşılığı olarak modern müzecilik, ulusal değerleri ve yurttaş bireyciliğini ön planda tutan bir alan sunar. Bu zamanda müze artık hükümdarın değil devletin adını taşıyan bir kurum olmaktadır (2017: 168-169). Ancak Artun’un da örneklendirdiği gibi 1937 yılında kurulan ve çağdaş müzeciliğin en önemli örneklerinden olan Solomon Guggenheim’in New York’da kurmuş olduğu Guggenheim müzesi bir dönemeç olur. Tam da dönemin neoliberal atmosferine uygun olarak 1989 yılında Thomas Krens’in Guggenheim müzesini küresel bir müze sektörüne dönüştürmek istemesi çağdaş sanat müzesi kavramına yeni bir boyut getirir. Las Vegas, Venedik, Bilbao ve Berlin’de adeta bir franchising sistemi gibi müze şubeleri açması küreselleşme ve müzecilik alanlarının kesişmesine emsal oluşturur. Özellikle Bilbao şubesinin yarattığı atmosfer ulusal müze olgusunu yıkararak müzelerin adeta bir şirket yapılanmasına geçişinin kritik adımlarından biri olur (2017: 172-173).

Küreselleşmenin de bir sonucu olarak artık sanat müzeleri sanat tarihi eserlerini sergilemekten ziyade büyüyen dünyayı temsil etmeyi amaçlamaktadır. Neoliberal politikaların da bir çıktısı olarak serbestleşme olgusu sanat müzeleri etrafında da şekillenerek ticari bir atmosfere bürünür ve Modern Sanat Müzesi (MoMA) olarak adlandırılan müzeler yavaş yavaş Çağdaş Sanat Müzesi (MoCA) adını almaya başlar (Belting: 2017). 1990’lardan sonra çağdaş sanat müzelerinin dünya çapında çoğaldığı

görülür. Bunun önemli sebeplerinden biri müzelerin bir marka görevi görerek ülkelerin ve şehirlerin zenginliğini yansıttığı düşünülmesidir. Bu durum ulusal ve uluslararası rekabete bağlı olarak müze sayılarında artışı da beraberinde getirir. Ayrıca müzelerin işlevselliğinin değişimine bağlı olarak yeni eğitim ve eğlence programlarının düzenlenebilmesi için yeni mekânların varlığına ihtiyaç duyulmuştur. Daha çok özel şirketlerin sponsorlukları ile ayakta kalmaya çalışan müzelerin, sponsor bulma ve ismini duyurabilmesi için devasa sergiler düzenlemek gerektiğinin farkına varılarak müzelerde genişlemeye gidilmiştir (Stallabrass, 2013: 127). Müzelerin çoğalmasıyla beraber “müzeye biçilen rol, elitist bir koruma merkezi, geleneğin ve yüksek kültürün kalesi iken, giderek bu durum değişmiş, müze bir kitle iletişim aracına, seyirlik bir mizansene ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür” (Huysen, 2006: 260). Çünkü çoğalmaya bağlı olarak galerilerde sergilenmek üzere sanat eserine olan ihtiyaç artmış ancak sergilenecek eserlerde “yeterince iyi” olma hali aranmadığı için galeri ve müzeler hiç boş kalmadığı görülmektedir (Stallabrass, 2013: 128). Bu bağlamda Belting, müzelerde sergilenen eserleri mala benzetir ve çağdaş sanat müzelerini “çok farklı kökenlerden gelen malların sanat ortamında kabul edilmesi için simgesel bir ticaretin yürütüldüğü ‘serbest ticaret bölgesi’” olarak değerlendirir (Belting, 2020: 163). Özellikle mağazacılık ve müzeciliğin birbirleriyle olan bu etkileşimi ve müzeciliğin mağazacılığa olan öykünmesi Belting’in ifadesini destekler. Çağdaş müzeler bir müzede aranan estetik seviyeyi arka plan atar ve “müze atmosferini medyalaştırarak ve mağazalaştırarak aslında modern müzeyi tasfiye eder” (Artun, 2017: 185-186). Sanatın mağazacılık ve moda ile olan bu yakın ilişkisi onun giderek seçkinleşmesini de beraberinde getirir. Moda, mücevher, otomobil gibi lüks tüketim ürünleri ile yan yana gelen sanat, dergi ve gazete gibi iletişim mecralarında da beraber kullanılır. Bu durum, sanatın hitap ettiği kitlenin seçkin yapısının göstergesi olur (Karababa, 2011). 1980’lerden sonra müzelerin sayısındaki patlamanın üzerine fuar ve bianellerin de çoğalması sanat ve piyasa ilişkisini güçlendirmiş sanatın bir müzayede nesnesi olarak görüldüğü anlayışını yaygınlaştırmıştır (Artun, 2012a: 168). Bu bağlamda müzeler yeni sergileme alanları olarak sanat tarihinin sonuna dair somut alanlar yaratır ve sergilenen eserler sanatın özerk yapısına ait bir alan sunmak yerine ideolojik bir altyapı barındıran kültürün yansıtılmasına destek olur (Belting, 2020: 32).

## 2. Yöntem

Çalışmanın kuramsal kısmında tartışılan çağdaş sanat ve neoliberalizm ilişkisinde ortaya çıkan temalar filmler üzerinden betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Betimsel analiz yöntemi, bir çerçeve oluşturma; tematik çerçeveye bağlamında verilerin değerlendirilmesi ve bulguların tanımlanması ve yorumlanması olarak dört aşamadan oluşur. Buna göre oluşturulan çerçevede



bulguların yorumlanmasını destekleyecek anlamlı temalar çıkartılır ve bulgular bu temalar bağlamında araştırmacı tarafından ilişkilendirilerek yorumlanır (Yıldırım & Şimşek, 2013, s. 256). Bu çalışmada da neoliberalizm ve çağdaş sanat ilişkisini baz alan bir kuramsal çerçeve oluşturulduktan sonra, bu çerçevede ortaya çıkan verilerin anlamlı bir bütünsellik sağlaması için belli temalar oluşturulmuştur. The Square ve Velvet Buzzsaw filmleri belirlenen temalar çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu bağlamda, neoliberalizmin çağdaş sanat üzerindeki etkisine dair kuramsal çerçeve incelendiğinde ortaya üç temel tema çıkmıştır. Neoliberalizmin çağdaş sanata olan etkisinin en çok tartışıldığı alanın sanatın kurumsallaşması (sanat ve piyasa ilişkisi), sanat eserinin formu (hazır-nesne), sanatın sergilenmesi olarak temel üç tema üzerinde olduğu tespit edilmiş ve filmler belirlenen bu üç temel tema çerçevesinde incelenmiştir. Her iki filmde de belirlenen temalara uygun sahneler ve diyaloglar seçilip literatürle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

### 3. “The Square” ve “Velvet Buzzsaw” Filmleri Üzerinden Çağdaş Sanatı Okumak

Ruben Östlund’un yönetmenliğini yaptığı 2017 yılı yapımı olan The Square filmi, çağdaş sanat müzesi küratörü Christian’ın yaşamından bir kesiti aktarır. Film, Christian’ın müze içerisinde yaşadıklarını çağdaş sanat eleştirisi perspektifinden yaklaşırken, sosyal yaşamdaki karşılaşmalarını neoliberal dünyanın arka motifi olarak sunar. Stockholm’da bir çağdaş sanat müzesinin küratörü olan Christian “Kare” adlı bir proje üzerine çalışmaktadır. Projenin ana fikri güven duygusu, sadece müze içerisinde değil, Christian’ın gündelik hayatındaki karşılaşmalarında da yer bulur. Film, bir çağdaş sanat eleştirisi olmasıyla kuramsal çerçevede yer alan çağdaş sanat tartışmalarını somut bir hikâye üzerinden okunabilmesine olanak sağlar. Müze içerisinde yer alan projeler, performans sanatı, sergilenen eserler, müzenin yönetim ekibi, sosyal medya ekibi, sponsorlar gibi birçok farklı etmen çağdaş sanat eleştirisinde tartışılan birçok konuya örnek teşkil etmektedir.

2019 yılı yapımı Velvet Buzzsaw filmi ise Dan Gilroy tarafından yönetilmiştir. Film, Miami Beach Art Basel adlı bir galerinin açılış sergisiyle başlar. Sergi küratörü, sanat danışmanı, sanat eleştirmeni gibi çağdaş sanat dünyasına ait önemli kişiler film içerisinde yer alır. Filmin hikâyesi bir sanat galerisi çevresinde yaşananlar üzerinde ilerken, asistan Josephina’nın apartmanında ölen bir ressamın resimlerini keşfetmesi sonucunda yaşananlarla korku türüne kayar. Sanat danışmanı Rhodora, öldükten sonra resimlerinin yakılmasını isteyen ressamın eserlerini galeride sergilemek ister ve resimlerin sergilenmeye başlamasıyla yaşanan ölümlerle film gerilim türünde ilerler. İlk olarak Rhodora’nın depoya taşınması için görevlendirdiği kişi ölür. Bu kişi kutuyu açıp resimlerden birini kendi için saklamak ister ancak öldükten sonra tüm resimlerinin yakılmasını vasiyet eden Vertile Dease’in

resimleri canlanmaya başlar. Filmin ikinci yarısı bu resimlerden kar elde etmeye çalışan herkesin ölümü ile sonuçlanır.

### 3.1. Sanatın Kurumsallaşması: Sanat ve Piyasa İlişkisi

The Square filmi, Christian'ın bir gazeteci ile yaptığı röportajla açılır. Röportajda geçen soru ve cevap sahneleri, çağdaş sanatın en çok eleştirilen noktalarından olan “sanatın kurumsallaşması”nın bir temsilini sunar. Gazeteci kadının “*Böyle bir müzeyi yürütmede yaşanan en büyük zorluk nedir?*” sorusuna karşılık, Christian'ın verdiği cevap “*söylemekten nefret ediyorum ama para*” olur. Bir sanat müzesinin içerisinde sanat eserleri hakkında söz sahibi olan bir “küratörün” buradaki ilk söylemi “para”dır. Bu sahnede, çağdaş sanatın neoliberal bir dünyaya eklenen sanatın geldiği noktanın küratör aracılığıyla ifade edildiği görülmektedir. Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi* kitabında 1980 sonrası sanata dâhil olan şirketlerin müzelere yaptığı sponsorluk, bağış gibi yardımların sanat üzerinde nasıl söz sahibi olduğunu inceler. Ekonomik anlamda güçlü bir sermayeye sahip olan büyük şirketlerin sanat ve müze üzerinde bu kadar “bağışlayıcı” olmalarının sebebinin Bourdieu'nun simgesel sermayesine denk geldiğini söyleyen Wu, şirketlerin bu şekilde “sosyal statü” ve “değer” kazandığını belirtir (2014: 24-25). 1980 sonrası Reagan ve Thatcher dönemlerinin neoliberal karakteristiğinin bir sonucu olarak kültürün de kapitalizme eklenmesini bir fırsat aracı olarak değerlendiren şirketler sanat müzelerine büyük yatırımlar yapmışlardır (Wu, 2014: 206). Filme konu olan Stockholm Müzesi'nin tam da bahsedilen yatırımlar çerçevesinde yönetildiği film içerisinde birçok kez vurgulanır.



**Fotoğraf 4:** Müze küratörünün röportaj sahnesi

Örneğin, Kare projesini tanıtmak üzere yapılan videonun sosyal medyada çok fazla eleştiri almasının ardından sergi ile ilgili olumsuz bir tavır alınır. Bu durumun sonunda müzenin yöneticisi Christian'a bağışçıların artık bu projeye destek olmak istemeyeceğinden yakınır ve durumu düzeltmekle ilgili çalışmasını ister. Müze ile ilgili aldıkları kararlarda, etkinliklerde ya da eser seçimlerinde sponsorlara hesap vermek zorunda kaldıkları bir durumla karşı karşıya kaldıklarını gösteren bu sahne, küratörlük mesleğinin sanatı piyasalaştırılmasındaki aracı figür olduğunun bir göstergesidir. Röportajın

devamında Christian; “Biz bir çağdaş sanat müzesiyiz. Yani kesinlikle günümüzün ve geleceğin sanatını temsil etmeliyiz ki bu sanat, çağdaş olsun. Bu da pahalı oluyor” yorumunu yaparak günümüzü ve geleceği temsil eden çağdaş sanatın varlığının parasal değerle ortaya çıktığının altını çizer. Sanatın kurumsallaşması ve yönetim olgularıyla bir arada kullanıldığı yeni sanat atmosferinde küratör, kurumsal durumu sürdüren neoliberal dünyada sanatın geldiği konumu takip ederek bu dünyaya uygun eserler sunma konusundaki yeni aktör olduğunu film içerisinde de kendini göstermektedir.

Çağdaş sanatın piyasa ile olan ilişkisi Velvet Buzzsaw filminde karakterlerin aralarında geçen diyaloglar aracılığıyla sürekli vurgulanır. Sanat galerisinin yakın ve geniş planda gösterilen sahneleri sanki bir müze değil bir parti ortamında geçtiği havasını verir. Lüks arabalarla gelen ziyaretçiler ve çalışanlar film içerisinde sık sık görünür. Filmin ikinci sekansında yine galerinin içindeki iki ziyaretçi arasında geçen kısa diyalog sanat-para ilişkisini vurgulamak açısından çarpıcıdır.

*Ziyaretçi 1: Yatırım yaptığına değmez.*

*Ziyaretçi 2: Yanılıyorsun. Sıra dışı bir sanat tecrübesi olacak vergi indirimi de cabası.*

Bir diğer örnek galeri sahibi Rhodora'nın genç bir ressam olan Darmish'in eserlerini kendi galerisine almak istemesi üzerine aralarında geçen diyalogda vardır. Rhodora'ya eski eleştirel tutumunu kaybettiğini söyleyen sanatçının üzerine Rhodora “*bir anarşistten iyi bir zevk simsarına dönüştüm. Bunlar yeni işler değil. Biri ilk mağara resmi için kemikle ödeme yaptığından beri bu işler yürüyor*” cevabını verir. Rhodora'nın bu cevabı Foster'in aşağıdaki değerlendirmesini hatırlatır;

Piyasa için üretmek, Rönesans'tan beri sanatın temel koşullarından biri: Taşınabilir resim ve heykel gibi yeni sanat biçimlerinin gelişmesine önyak olan ve kendi diyalektiği gereği her iki alanda da gelişmeleri mümkün kılan bir koşul. Ne var ki, bildiğimiz haliyle sanat piyasası oldukça yeni bir olgu; II. Dünya Savaşı'ndan sonra kendini yeniden örgütleyen ve 1960'ların ekonomik patlama yıllarında sanata, özellikle de Amerikan Pop Sanatına -....-harcayacak bir sermaye fazlasıyla ortaya çıkan uluslararası burjuvazinin doğurduğu bir sonuç. Aynı dönemde, bir yandan kayyumların ve koleksiyonerlerin nüfuzu artarken bir yandan da ticari galeriler ağı ciddi bir biçimde büyüdü. Kâr marjı yüksek müzayedelerin ortalığı kaplamasıyla beraber çağdaş sanata her şeyden önce bir yatırım gözüyle bakılabileceği fikri de yayıldı (2015).

Foster'in de ifade ettiği gibi sanat ve piyasanın ilişkisi kendini çok daha önceden gösterse de neoliberalizmle beraber dönüşen bir sanat-piyasa ilişkisi mevcuttur. Sanatın neoliberal politikalarla

etkilenen yeni hali kendini çağdaş sanat müzelerinde ve bu müzelerin içinde sergilenen eserlerde kendini gösterir. Bu bağlamda neoliberal politikaların sanat üzerindeki etkisini görebilmek, müzelerin ve sergilenen eserlerin dönüşen yapısıyla da doğrudan ilgili olmaktadır.

### 3.2. Sanatın Sergilenmesi: Gösteri Dünyasıyla Bütünleşen Sanat

Guy Debord, “*Gösteri Toplumu*” kitabında gösteriyi “mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısı” olarak tanımlar. Debord’a göre gösteri artık toplumun kıyısında köşesinde kalarak değerlendirilecek bir olgu olmanın çok ötesinde toplumun “sürekli mevcudiyeti”ndedir (2014: 35). Benzer durum çağdaş sanatın sergilenme noktasında da kendini gösterir. The Square filminde dikkat çeken bir diğer unsur serginin kendisinden çok serginin kitleye nasıl duyurulacağı üzerine yapılan tartışmalardır. Sergi ekibi, serginin tanıtımından salonun dizaynına kadar birçok konuda eserlerin estetiğini geri planda bırakan konular üzerine çalışmaktadırlar.



Fotoğraf 5: Sosyal medya ekibi toplantısı 1

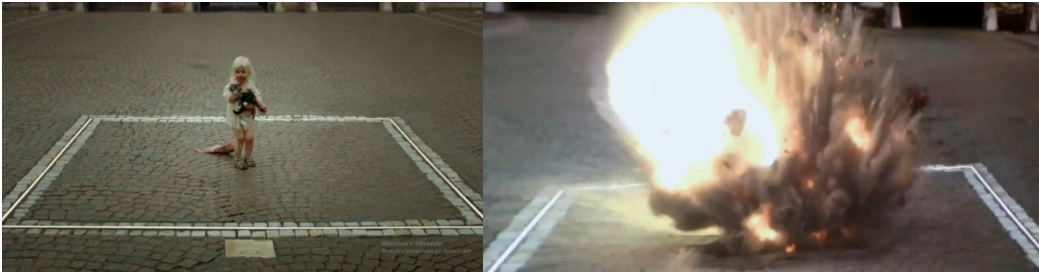


Fotoğraf 6: Velvet Buzzsaw, Josephina

Fotoğraf 5’te müze çalışanlarının yeni sezonda yer alacak “Kare” projesine “sansasyonel” bir etki yaratmak için yaptıkları toplantıyı göstermektedir. Fotoğrafta yer alan ekip sergiyi “ilgi çekici” yapacak şeyi bulmak ve serginin sosyal medyada çok fazla paylaşılmasını sağlayacak konu hakkında tartışmaktadırlar. The Square filmi içerisinde yer alan bu tartışma geleneksel müzenin eğitici işlevinden çıkıp nasıl eğlendirici olmak için çabaladığını gösterir. Sanat gibi kültürel uygulamaların yeni hali sabır gerektiren öğretici olmaktan ziyade eğlenceyi öne çıkaran kültüre dönüşmektedir (Belting, 2020: 31). “Medya dostu” ve “sansasyonel olaylar” olarak karşımıza çıkan (Barker, 2006: s.252) bu yeni sergiler, çağdaş sanat dünyasının nasıl “kültürel koşullara” ayak uydurduğunun resmi olmaktadır. Sadece sosyal medyada tanıtılması noktasında değil müze binalarının reklamlarla olan ilişkisi de kültür ile sermayenin görsel yüzü olmaktadır. Huyssen’in de vurguladığı gibi müze binalarına asılan sponsorların yoğun olarak göze çarptığı pankart ve afişler adeta “seyirlik bir gösteri”ye dönüşmektedir (Huyssen, 2006: 271-272). Filmde de kare projesinin düzenlenmesi için müze binası önünden kaldırılan eski bir heykelin düşürülüp parçalanması gelenek ile çağdaş arasındaki karşıtlığın resmi olur.

En eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir (Benjamin, 2013: 59-60).

Benjamin'in mutlak ağırlık noktasına yaptığı vurgu ve bunun zamanla dönüşen yeni işlevi Velvez Buzzsaw filminde birçok noktada sürdürülür. Rhodora'nın "*biz dayanıklı mal satmıyoruz, biz algı satıyoruz*" söylemi bu yeni işlevin çağdaş sanat alanındaki yerini vurgular. Galerinin sahibi Rhodora, ölen ressam Dease'den daha fazla resme sahip olmasına rağmen sanat eseri alıcılara bu miktarın çok az olduğunu söyler çünkü resimlerin az olmasıyla yansıtılan algı onların değerli olmasıyla ilişkilendirilir. Fotoğraf 6'da Josephina'nın Gretcher'in ölüm haberini verdikten sonra bile serginin instagramda çok tuttu yorumu, sosyal medya ve sanat arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Benjamin'in erken dönemde öngördüğü gibi bu "yeni sanatsal işlev" sanatın odak noktasını estetikten teşhirciliğe kaydırmaktadır ve her iki film de bunun günümüzde ne kadar aşırıya kaçtığını çarpıcı bir şekilde göstermektedir.



**Fotoğraf 7:** Dilenci Kız Tanıtım Videosu **Fotoğraf 8:** Dilenci Kızın Patlatılması

Göstergebilimci Umberto Eco'nun çağdaş sergileme teknikleriyle ilgili görüşleri bu noktada önemlidir. Eco, gösteren ve gösterilen bağlamında bir nesnenin birincil ve ikincil işlevlerini ortaya çıkarırken sanat eserinin artık temel anlamından ziyade çağrışımının öne çıktığı ikincil işlevi yansıttığını belirtmektedir. Bu bağlamda Eco, çağdaş sergilerde " "bakın ne üretiyorum" değil "bakın, ürettiğimi sunma konusunda ne kadar da akıllı davranıyorum"un önemli halde geldiğini savunur (Eco'dan akt. Connerton, 2011: 65). Eco'nun da vurguladığı gibi sanat eserinin sergilendiği "sosyal ortam" bu doğrultuda önem kazanmakta ve eserin önüne geçmektedir. "Alternatif", "bağımsız", "avangard" gibi sanatla bağdaştırarak tartışılan kavramlar artık bir marka görevi görerek neoliberal "ortamın" bir etiketi

olmaktadır (Gielen, 2013). The Square filminde eserin de önüne geçen “sosyal ortam” ın önemi “Kare” projesinin tanıtım videosundan sonra yaşananlarda net bir şekilde görülür. Projenin sosyal medyada tanıtılması için youtube videosu içinde küçük dilenci bir kızın yine proje için müzenin girişine döşenen karenin içerisindeyken patlatılması yer almaktadır. Küçük bir kızın bu şekilde patlatılması oldukça olumsuz tepkiler yaratır ve serginin kötü bir ünle anılmasını takiben de müze yöneticilerinin Christian’ı istifaya zorlar. Bir müze küratörün sosyal medyada çıkan tartışmalar sonucunda işinden olması gösteri dünyası ile çağdaş sanatın nasıl eklemlendiğini gösterirken, eserin sunulması için yapılan çabalar da eserin sergilenmesinin sergilenmesi gibi ayrı bir alanın mevcudiyetini gösterir (Barker, 2006: 244). Bir eserin müzede nasıl yer alacağına dışında bu eser medyada nasıl yer alacak diye yoğun çalışmalar yapan sosyal medya ekibi, gösteri dünyasında var olmak ve tanınabilmek için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Benjamin’in yeniden üretilebilirlik bağlamında kutsal sanatın aurasının kaybolmasına dair yaptığı değerlendirme bu noktada tersine dönmekte ve “çoğaltılabilirlik de aura’nın yok olmasından sonra özgün esere bir aura kazandırma taktiğine” dönüşmektedir. Huyssen gösteri dünyasının kazandığı bu ilgiyi geri döndürülemez bulur ve bu durumu “Adorno’nun Benjamin’e karşı nihai zaferi” olarak değerlendirir (Huyssen, 2006: 276). Bu bağlamda The Square ve Velvet Buzzsaw filmleri, bu “zafer”in yani eserin önüne geçen pazarlama tekniklerinin çağdaş sanat dünyasında nasıl şekillendiğini somut bir şekilde gösterir.

### 3.3. Sanat Eserinin Formu: Hazır-Nesne Olgusu

Sadece yorumlamaya dayalı hazır-nesne olgusunun sanat dünyasında geldiği nokta sanat eleştirmenleri tarafından büyük tartışmaların hedefi olur. Belting, “Sanat Tarihinin Sonu” kitabında, “[a]rtık üzerinde uzlaşmaya varılmış bir sanatın bulunmadığı yerde, her sanat müzeye girmeyi talep edebilir” yorumunu yaparak müzelerin içerisine her türlü sanat olarak atfedilen olguyu sorgulamadan almasını eleştirir (2020: 162). Hazır-nesne olgusunun tarihsel sürecine bakıldığında başlangıçta tuvaleri kolaj çalışmalarıyla dönüştürme çabaları, Duchamp’ın pisuvarı gibi çalışmalar “sanatın korunaklı kalesi”ne bir saldırı niteliğini taşıyıp ve sanatı kitlelere indirgeme amacını güderken, günümüzde “içerdikleri radikal tını estetik cilalarını ve piyasa değerlerini arttıran bir unsur”a dönüşmüştür (Stallabrass, 2013: 87). Burjuva sanatına bir başkaldırı olarak çıkan ve kitlelere ulaşan bu yeni sanat görülüyor ki neoliberal politikaların kitlelere ulaşma isteğiyle bağdaşarak kendine her şeyin sanat olabileceği yeni bir sanat alanı yaratmıştır. The Square ve Velvet Buzzsaw filmleri sanatta hazır-nesne anlayışına dair birçok örneğe sahiptir.

The Square filminde müzede sergilenen eserlerden biri de birkaç toprak yığının yan yana konumlandığı sahnedir (Fotoğraf 9). Ziyaret saatleri dışında temizlik yapan temizlik işçisi eseri yanlışlıkla süpürür ve müze ekibi yaşanan bu olay karşısında hemen bir çözüm yolu bulmaya çalışır. Bu olay Damien Hirst'ün yine bir çağdaş sanat müzesi Eyestrom Galeri'sinde sergilenen izmaritlerle dolu kül tablaları, gazete kâğıtları, yarı dolu kahve fincanları gibi dağınıklığı gösteren nesnelere oluşturmuş olduğu eserin, bir temizlik görevlisi tarafından çöp sanılarak atılması örneğini hatırlatır. Hirst'ün eserinin temizlik görevlisi tarafından atıldığı anlaşılmaması üzerine durum hakkında sorular sorulan görevli yaptığı açıklamada "... bana pek de sanat eseri gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi topladım attım" cevabını verir. Eserin sahibi Genç İngiliz Sanatçılar üyesi Hirst, temizlikçinin yaptığı komik bularak eseri gündelik hayat arasındaki ilişkinin bir dışavurumu olarak görür ve çok güler (Kuspit, 2004: 14).



**Fotoğraf 9:** Yanlışlıkla Süpürülen Eser



**Fotoğraf 10:** Çöp

Film içerisinde yer alan bu sahne, Hirst'ün çağdaş sanatın geldiği noktayı örneklendiren manidar olayına gönderme yapar niteliktedir. The Square filmine yine çağdaş sanat eleştirisi bağlamında yaklaşan Töle, çalışmasında bu sahneyi daha da açarak Sara Goldschmied ve Elenonora Chiai'nin yine bir dağınıklıktan oluşan enstalasyonlarının temizlikçi tarafından atılmasını takiben çöpten çıkartılan nesnelere eserin orijinalindeki gibi yapılmaya çalışılmasına örnek verir. Bu bağlamda Töle, sahneyi "sanatçı-sanat eseri-müze konan nesnelere sanat eserine dönüşüp dönüşmemesi üzerine bir parodileştirme"si olarak yorumlar (2018: 690).



**Fotoğraf 11:** Gretchen Küre'nin içine bakıyor.



**Fotoğraf 12:** Kanlar içinde Gretchen



Velvet Buzzsaw filminde Hirst'in örneğine benzer iki sahne vardır. Biri Fotoğraf 10'da görülen bir ressamın atölyesinde bulunan gerçekten kenara atılmış bir çöp yığınının bir küratörün sanat eseri sanıp, "muhteşem" yorumunu yaptığı sahnedir. Diğeri ise Dease'in eserlerinin peşinden koşan hırslı bir sanat danışmanı olan Gretchen'in Küre adlı bir eser içerisinde kolunun kesildiği ve Küre'nin etrafında yatarken herkesin onu eserin kendisinden bir parça sandığı sahnedir. Sahnede Gretchen kanlar içinde yerde yatar ve müzenin açıldığı saatten asistanı gelene kadar kimse onun bir ceset olduğunu fark etmez. Okul gezisiyle müzeye ziyarete gelen çocuklar yere akan kanların üzerine basıp her yere ayak izi bıraktıkları halde yerde yatan ceset müzede sergilenen bir eser zannedilir. Filmdeki bu sahne çağdaş sanat ve hazır-nesne bütünleşmesinin geldiği noktayı anlamlandırmak açısından çarpıcıdır.



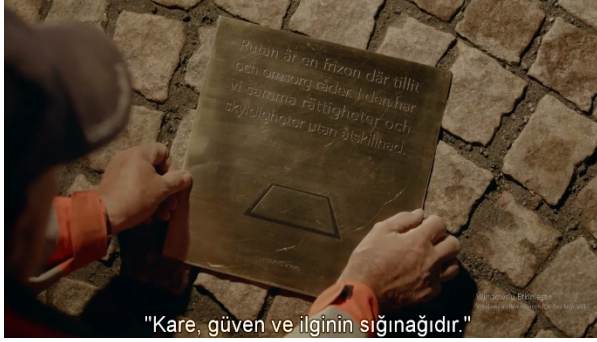
Fotoğraf 13: Evsiz Adam (Velvet Buzzsaw)

The Square filminde Christian'ın gazeteciyle yaptığı röportajda Christian'ın gazeteciye sorusu tam da bu durumu vurgular; "yani bir müzeye bir nesne koyduğunuzda bu o nesneyi sanat eseri yapar mı? Örneğin çantanızı alıp şuraya koysaydık bu onu sanat eseri yapar mıydı?". Avelina Lesper'e<sup>#####</sup> göre yapardı. Çünkü Lesper'in de vurguladığı gibi bir nesneyi alıp yanına Baudrillard'dan, Michaud'dan, Benjamin'den alıntılar yapmak bir şeyin artık müzede sanat eseri olarak yer alması için yeterlidir. Velvet Buzzsaw filminin ilk sekansında benzer bir durum vurgulanır. Miami Art galerisine giriş yapan eleştirmen Morf'u görürüz. Morf'un galeride bulunan eserlere karşı görüşlerinin oldukça önemli olduğu ve eseri 'pazarlayan' kişilerin beğendirebilmek için onun etrafında döndüğünü görürüz. Bu kişilerden biri Morf'un Fotoğraf 13'de yer alan "Evsiz Adam" isimli hareket eden sakat bir robot eserini dört yıl önceki bir esere benzeterek cesur bulmaması üzerine, onun globalliğinden, pop, sinema ve ekonomiye değindiğinden bahsederek eseri anlaşılır ve geçerli kılmaya çalışır. Eleştirmen tarafından istediği tepkiyi alamayınca da onun parasal değerine geçer; "Şanghay'daki bir müşteriden dört milyon

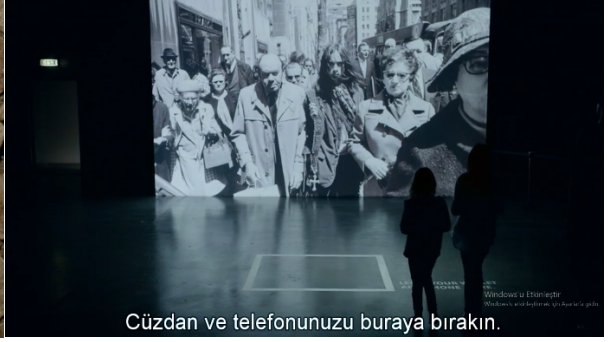
<sup>#####</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pgF9nate2J0>



*dolarlık teklif aldık*”. Hazır-nesne olgusunun geldiği noktayı eleştirmek olarak okuyabileceğimiz bu sahnelerin çağdaş sanat içerisinde de örnekleri çoktur. Yine Pierre Manzoni’nin 1961 tarihinde “Sanatçının Boku” adıyla öne sürdüğü konserve kutuları da sanat piyasasının geldiği noktayı eleştirmek için yaptığı eser sunduğu mizahi dille kavramsal sanatın çarpıcı örneklerinden biri olmuştur (An ve Cerasi, 2021: 28). Bu bağlamda, her iki filmde de tanık olduğumuz bu sahneler çağdaş sanatın kendi içerisinde de sürdürüldüğünü gördüğümüz mizahi dilin filmsel zemini olmaktadır.



**Fotoğraf 14:** Kare Projesi Tabelası



**Fotoğraf 15:** Kare Projesi Video

The Square filminde müzede sergilenmesi için hazırlıkları yapılan Kare projesi, “Kare, güven ve ilginin sığınağıdır” cümlesinden yola çıkarak modern insanın ötekine karşı güvensizliğinin bir alegorisini yansıtan, içinde performans sanatının da yer aldığı çeşitli eserlerden oluşur. Bu bağlamda müzede sergilenen proje, neoliberal dünyada insanların birbirlerine olan güvenini sorgulayan bir çağdaş sanat eseri olduğu söylenebilir. Huyssen, “..müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yok olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatic kurum olarak ortaya çıkmıştır” (Huyssen, 2016: 262) sözü ile çağdaş sanat müzelerini tanımlar. Bu bağlamda, film içinde de modern yaşamla beraber tahribata uğramış güven duygusunun müze sayesinde tekrar ortaya çıkarılmaya çalışıldığı söylenebilir. Sergiyi görmeye gelen kitle önce iki farklı yöne ayrılan bir yolla karşılaşır. Bir taraf “insanlara güvenmiyorum” yönünü gösterirken diğer taraf “insanlara güveniyorum” adlı seçeneği sunar. İnsanlara güveniyorum tarafından giden müze ziyaretçisinden takip ettiği yolda karşılarına çıkan karenin içerisine özel eşyalarını bırakmaları istenir. Etrafındaki insanlara güvenip güvenmediğini sorgulatan bu durum, Huyssen dediği gibi modern yaşamda tahribata uğramış bir şeyin yani “güven”in müze içerisinde sergilenmesi olarak görülür.



Fotoğraf 16: Kare Projesi Performans Sahnesi 1

Fotoğraf 17: Kare Projesi Performans Sahnesi 2

Filmin sonlarına doğru Kare projesinin bir parçası olarak gerçekleştirilen performans sanatı filmin eleştirel dilinin bir yansıması niteliğindedir. İçinde tiyatro, müzik, şiir gibi disiplinlerarası sanat türlerini içeren performans sanatı 1970’lerden sonra bir sanat türü olarak çağdaş sanatın içerisinde yer almaya başlamıştır (Antmen, 2010: 219). Performans sanatı ile beraber “beden” sanatın bir malzemesi olarak ortaya çıkmıştır. Bedeni bir sanat eseri haline getiren performans, sanatçıların “..galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri..” bir araç olmuştur (Antmen, 2010: 222). Yukarıdaki plan “kare” projesinin sponsorlar, bağışçılar, üst düzey yöneticilerden oluşan açılış yemeğinde sergilenen bir performans sanatını göstermektedir. Performans sanatının “galeri ve müze gibi belli bir ideolojiye barındıran ortamlara karşı” olan muhalif tavrı filmin bu sahnesinde çarpıcı bir şekilde kendini göstermektedir. “Kare” nin film boyunca devam eden güven, güvensizlik, insanlara yardım etmek gibi alt metinleri bu sahnede gerçekleştirilen performans sanatı ile beraber devam ederken bulunduğu mekân ve içerisinde bulunan “burjuva sınıf” olarak nitelendirebileceğimiz ziyaretçi kitlesi sınıfsal bir eleştiriyi de içinde barındırmaktadır. Çağdaş sanatın bir kitlesi olarak burjuva sınıf şık kıyafetlerle katıldıkları bu mekânda deneyimledikleri şey onları rahatsız edici bir boyuta ulaşır. Ortaya çıkan bu “rahatsızlık” aslında sanat eserinin kendisi olmaktadır.



Fotoğraf 17: Dease’in eseri gözler kapalı

Fotoğraf 18: Dease’in eseri gözler açık

Bir gorili canlandıran performans sanatçısı, müzenin içinde yemek yiyen misafirlerin arasında dolaşır. Sanatçı performansına başlamadan önce kimsenin yerinden kıpırdamaması ve “hayvan”la göz

göze gelmemesi konusunda uyarılır. Başlarda gülerək karşılanan bir eğlence olan performans, performans sanatçısının misafirlere karşı sertleşmeye başlamasıyla farklı bir boyut alır. Sanatçının sert tavırları misafirleri korkutur ve çoğu misafir aynı masada yanındaki arkadaşının yardım taleplerine hayvanın kendisine de bir zarar verme olasılığını düşünerek sessiz kalır. Bir kitlenin olumsuz bir durum karşısında yanındaki kişiye karşı olan güveninin “burjuva sınıfı” üzerinden anlatan bu sahne, güvenin “entelektüel çevre” tarafından nasıl dışavurulduğunu da göstermektedir. Sanatın entelektüel ve eleştirel tavrını yansıttığı kabul gören bu entelektüel kitlenin, gündelik hayatta karşılaşılabilecek toplumsal bir gerçek olan şiddetle karşılaşmaları ve bu şiddet karşısında yardım isteyen bireylere karşı sergiledikleri tutum, yönetmenin bir çağdaş sanat müzesi küratörü olarak entelektüel atfedebileceğimiz Christian aracılığıyla film boyunca kurduğu eleştirel dilin, entelektüel bir kitle üzerinden yansıtılmasıdır.

Seyircinin The Square filmindeki performans sanatçısının sahnesinde hissettiği rahatsızlık, Velvet Buzzsaw filminde de kendini filmin ikinci yarısından sonra hissettirir. Dease’in resimlerinin satılmaya başlandığı andan itibaren film gerilim türünde ilerlemeye başlar. Ve film sonuna kadar seyircide bu rahatsızlığı hissettirir. Velvet Buzzsaw’da film boyunca ölen ressamın istemediği halde resimlerine sahip olan ve onları parayla nitelendiren herkesin ölmesi de The Square filmindeki goril performansında yaratılan bir rahatsızlık hissine benzer bir tedirginlik yaratır. Ölen ressamın canlanan resimleri (Fotoğraf 17 ve 18, Gretchen’in öldüğü sahnede canlanan resimlerden biri) çağdaş sanatın kendisi ile ilgili tüm noktalarına dokunarak onları yok eder. Yaratılan bu rahatsızlık The Square filminde yemek salonunda bulunan kitleye karşı yapılan bir performans sanatından seyirciye uzanırken, Velvet Buzzsaw’da filmin tümüne yayılır. Her iki filmde de hissedilen bu rahatsızlık, sanatın modern sanattan çağdaş sanata uzanan ve gelinek noktada parayla ilişkilenen mevcut haline karşı hissetmemiz gereken bir rahatsızlık duygusu olarak okunabilir.

## SONUÇ

Tarihsel süreçte sanatın dönüşümüne bakıldığında çağdaş sanat olarak adlandırılan yeni sanatın neoliberalizmin “her şeyi” etkileyen politikalarının bir parçası olmaktan kurtulamadığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada incelenen “The Square” ve “Velvet Buzzsaw” filmleri çağdaş sanata ve neoliberal yaşama ait deneyimlerin genel bir eleştirisini sunmaktadır. Ekonomik bir dönüşüm modeli olarak ortaya çıkan neoliberalizmin sadece ekonomik tabanda değil kültürel tabanda da büyük bir etki yarattığı görülmektedir. Artık bir piyasa olarak görülen sanat, “sanat piyasası” olarak ele alınan bir

olguya dönüşmüştür. Michel Foucault'nun toplumun “yönetimselleştirilme”sinin bir parçası olarak sanat da kendi içerisinde kurumsallaşmış bir yapı haline gelmiştir.

Ruben Östlund ve Dan Gilroy, çağdaş sanat eleştirilerinin kuramsal yapısını film metni üzerinden görmemize olanak sağlar. Her iki filmde de müze içerisinde çalışan karakterlerin müze içerisinde ve dışarısında yaşadıklarına tanık olunur. Bu tanıklık sanatın neoliberalizmle olan karşılaşmasıyla dönüşen haline bir bakış görevi görür. Çalışmada kuramsal çerçevesi çizilen çağdaş sanat tartışmalarının somut bir göstergesi olan The Square ve Velvet Buzzsaw filmleri, literatürde ortaya çıkan sanat-piyasa ilişkisi, sanat eserinin sergilenmesi, sanat eserinin formu(hazır-nesne) temaları çerçevesinde incelenir. Kuramsal kısmın filmler üzerinden anlamlı bir bütün halinde anlaşılabilmesi ve analizin çerçevelendirilmesi için oluşturulan üç tema; sanat ve piyasa ilişkisi, sanat eserinin sergilenmesi ve sanat eserinin formu temalarına her iki filmde de örnekler üzerinden tartışılabilirdiği görülmüştür. The Square filmi Velvet Buzzsaw filminden farklı olarak müze küratörü Christian'ın gündelik yaşamdaki karşılaşmalarını da neoliberalizmin gündelik hayattaki etkisi bağlamında yaklaşımakta ancak bu sahneler çalışmanın sınırları çerçevesinde kullanılmamıştır. Çalışmada analiz edilen ilk tema olan “sanat ve piyasa ilişkisi” temasının her iki filmin de anlatı yapısının temel ögesi olduğu tespit edilmiştir. Filmlerin olay örgüsü sanat ve paranın iç içe geçen yapısını vurgulamak üzere kurgulanmış, olay örgüsünün yapılanmasına katkı sağlayan her olay neoliberalizmle bütünleşen sanata bir gönderme olarak yer almıştır. Sanatın eserinin sergilenmesi ve sanat eserinin formu olarak belirlenen diğer iki tema altında analiz edilen sahneler sanat ve para ilişkisini destekleyici bir yapı olarak kullanıldığı görülmüştür. Her iki filmde de mekan bir müze olarak seçilmiş, böylelikle film mekanı çağdaş sanatın işleyişine dair doğrudan bir gözlem yapabilmenin imkanını sunmuştur. Ayrıca iki filmde de küratör, sanat danışmanı, galeri sahibi, sanat eleştirmeni karakterleri sanatın piyasa ile bütünleşmesinde nasıl aracı rol üstlendiklerini göstermiştir.

Filmler, “sanat eserin sergilenmesi” teması altında incelendiğinde The Square filminin bu temaya daha çok gönderme yaptığı görülmüştür. Velvet Buzzsaw filmi gösteri ve pazarlama olgusuyla bütünleşen sanat alanına göndermeler diyaloglar üzerinden vurgulanır. The Square filminde gösteriyle bütünleşmesinin müzenin içerisindeki çalışanlarla doğrudan nasıl gerçekleştiğinin başlangıçtan sonuna nasıl bir işleyişle yaratıldığına tanıklık ederiz.

Çağdaş sanatın en çok tartışılan olgularından olan ve çalışmada da ayrı bir tema olarak “sanat eserinin formu” altında tartışılan hazır-nesne olgusu her iki filmde de kullanılmış ve iki filmde de Damien Hirst'ün ünlü çöp enstalasyonu gönderme yaptığı görülmüştür. Çöp enstalasyonu dışında

süpürülen kum yığını, evsiz adam gibi müze içerisinde karşılaşılan bu alana yapılan göndermeler mevcuttur. Velvet Buzzsaw filminde bu örneklere ek olarak galeride sergilenen Küre içerisinde ölmesi ve ziyaretçilerin ölen kadını bir hazır-nesne sanatı sanmaya devam ettiğini gösteren sahne çağdaş sanattaki hazır-nesne olgusunu örneklemekten bir üst seviyeye geçerek bu durumun geldiği çarpıcı noktayı sunmaktadır.

Son olarak çağdaş sanat eleştirisi yapan her iki filmin de türlerine bakıldığında The Square, drama ve komedi türünü içerirken Velvet Buzzsaw, korku, gizem ve gerilim olarak nitelendirilir. Hirst'ün bir çöp üzerinden dönen ve çalışmada filmler üzerindeki örneklerde de gösterilen mizahi yaklaşımı filmlerin bütünsel yapısında da hissedilir. Filmlerin çağdaş sanata karşı kurdukları eleştirel dil kendini hazır-nesne olgusunun sanat alanında geldiği absürt duruma mizahi bir dille gönderme yapar. Her iki filmin de bir süre sonra gerilim türüne yaklaşan anlatı yapısı, seyirciye bir rahatsızlık hissettirerek neoliberal dönemde parayla bu kadar ilişkilendirilen sanatın durumunun ciddiye alınması gerektiğine dair bir duygu bırakır ve Benjamin'in sanatın çoğaltılabilmesi ile gerçekleşebilecek demokrasi vurgusu ya da umudu<sup>§§§§§§</sup>, neoliberal dünyadaki konumunda yeniden değerlendirilmesi gereken bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- An, Kyung ve Cerasi, Jessica (2021). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan?*. Çev., Mehmeh Üstünipek. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Antmen, Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatından Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun, Ali (2012). "Çağdaş Sanat ve Kültüralizm". <https://www.eskop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910>. Erişim Tarihi: 20.01.2020.
- Artun, Ali (2012a). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali ve Artun, Altınyıldız Artun (2018). *Dada Kılavuz: 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Avşar Karabaş, Pelin ve Damar, Meryem Betül (2016). "Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm". *İdil*, 5.20: 101-114
- Barker, Emma (2006). "Teşhir Kültürleri." *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 235-258
- Baudrillard, Jean (2012). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. Çev., Elçin Gen ve Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları

<sup>§§§§§§</sup> Walter Benjamin'in sanatın demokratikleştirme işlevini yaptığı vurguyu değerlendiren çalışmalar için bkz: Buck-Morss, S. (2015). *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*. Çev. Ferit Burak Ayda. İstanbul: Metis Yayınları; Gürbilek, N. (2012). "Sunuş". *Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları; Jameson, F. (2006). *Sonuç Yerine Bazı Düşünceler. Estetik ve Politika*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi; Oskay, Ü. (1995). *Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy*. *Walter Benjamin: Estetize Edilmiş Yaşam*. İstanbul: Der Yayınları .

- Belting, Hans (2017). “Çağdaş Sanat Müzeleri.” <https://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-muzeleri/3236>. Erişim Tarihi: 01.10.2022.
- Belting, Hans (2020). *Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları
- Benjamin, Walter (2013). *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bulut, Ümran ve Kaya, Ebru (2019). “Malevich’in Siyah Kare Tablosunun Rus Avangardındaki Yeri”. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4.(8): 153-170.
- Connerton, Paul (2011). *Modernite Nasıl Unutturur*. Çev., Kübra Kelebekoğlu. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Danto, C. Arthur (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çev., Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Debord, Guy (2014). *Gösteri Toplumu*. Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Esanu, Octavion (2013). “Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdaş Sanat Merkezleri”. <https://www.eskop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496>. Erişim Tarihi: 20. 01. 2020
- Foster, Hal (2015). “Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa”. [www.eskop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607](http://www.eskop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607). Erişim Tarihi: 20.01.2020.
- Giddens, Anthony (2018). *Modernliğin Sonuçları*. Çev., Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gielen, Pascal (2013). “Sanat Ortamı: Ekonomik Sömürü İçin Mükemmel Bir Üretim Modeli mi?”. <https://www.eskop.com/skopdergi/sanat-ortami-ekonomik-somuru-icin-mukemmel-bir-uretim-modeli-mi/1305>. Erişim Tarihi: 20.01.2020.
- Gürdal, Nur (2018). ““Sanat Olmak” ya da “Sanat Olmamak” Gerçekten Bütün Mesele Bu mu?”. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5(2): 31-46.
- Hall, Stuart (2006). “Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu.” *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II*. Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 297-315.
- Huyssen, Andreas (2006). “Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze.” *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II*. Ali Artun (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 259-277.
- Karababa, Avşar (2011). “Çağdaş Sanat Dile Geliyor.” <https://www.eskop.com/skopdergi/cagdas-sanat-dile-geliyor/400>. Erişim Tarihi: 05.11.2022
- Kuspit, Donald (2004). *Sanatın Sonu*. Çev., Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları
- Lazzarato, Maurizio (2013) “Neoliberalizm İş Başında: Eşitsizlik, Güvensizlik ve Toplumsalın Yeniden Kurulumu. Politik-Ekonomik Alanın İncelenmesi İçin Temel Ögeler.” <https://www.eskop.com/skopdergi/neoliberalizm-is-basinda-esitsizlik-guvensizlik-ve-toplumsalın-yeniden-kurulumu-politik-ekonomik-alanın-incelemesi-icin-temel-ogeler/1301>. Erişim Tarihi: 02.11. 2022
- Lesper, Avelina. Çağdaş Sanat Bir Kandırmaçadan mı İbaret?. <https://www.youtube.com/watch?v=pgF9nate2J0>. Erişim Tarihi: 10.10.2022
- Malevich, Kazimir (2013). *Nesnesiz Dünya: “Süprematizm Manifestosu”*. Çev. İlker Çöltü. İstanbul: Dedalus Yayınları
- Rajchman, John (2013). “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”. *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Roelstraete, Dieter (2012). ““Çağdaş Sanat Ne Değildir”: Jena’dan Bakmak”. <https://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-ne-degildir-jenadan-bakmak/545>. Erişim Tarihi: 20.01.2020.
- Shiner, Larry (2020). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. Çev., İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stallabras, Julian (2013). *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bianeller*. Çev., Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları
- Steyerl, Hito (2013). “Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş”. <https://www.eskop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-ve-post-demokrasiye-gecis/1433>. Erişim Tarihi: 20.01.2020.
- Touraine, Alain (2018). *Modernliğin Eleştirisi*. Çev., Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Töle, Mustafa Harun (2018). Çağdaş Sanat Tartışmaları Bağlamında “Kare” Filmi Üzerine Bir İnceleme. *İdil*, 7(46), 685-693.

Wu, Chin-tao (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. Çev., Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## EXTENDED ABSTRACT

The transformation of art in the historical process is seen as a transition from modern art to contemporary art. The emphasis on rationalism, which is one of the main points of modernism, brings along the process of transforming modern art into a conceptual impulse. The new understanding of art, based on interpretation on the basis of rationality, first transforms it into abstract art as seen in Kazimir Malevich's Black Square, and then combines art with the ready-made object phenomenon with its emergence in Marcel Duchamp's Fountain. Duchamp's debut with his work called Fountain in 1917 brought the art world to the brink of an irreversible point. Although Duchamp presented this output as a critique of bourgeois art, the point reached today by art integrated with ready-made object understanding has been the main problematic of contemporary art discussions. This new art, which was placed on a conceptual basis without requiring an aesthetic effort, integrated with the "money"-oriented structure of today's neoliberal policies and revealed the transformation of art in the neoliberal context. The ideological basis of neoliberal policies, which permeates every aspect of daily life, has transformed not only the work of art, but also the cornerstones of the art world such as museum and curation. In this context, corporatization and management phenomena, which are the main outputs of neoliberal policies, show themselves in every field of art. In the study, firstly, how the transformation from modern art to contemporary art in the historical process is explained through examples. The emphasis on rationality, which progressed as a part of the technological developments of modernism, caused differences in many areas of social life, as well as the transformation of works of art. With the 20th century, art has completely broken away from the perception of fine arts imitating nature. The first examples of this situation occur with a smooth transition. Cézanne portrayed nature by transforming it into geometric shapes instead of excluding it completely; Cubist painters presented fragmented images by destroying the perception of space and time. The structuralism movement aimed to read behind the meanings of words (Artun and Artun, 2018: 21). Such transformations that took place at the beginning of the 20th century were the first steps of the current position of art. In addition to the controversial position of abstract objects in the history of art, ready-made works, which correspond to a conceptual phenomenon, also create an area where contemporary art discussions continue. It is seen that these debates continued

intensely in the period from Marcel Duchamp's "Fountain" in 1917 to Maurizio Cattelan's "banana taped to the wall" in 2019.

Transforming in the context of the returns of modernism, art creates a new field by transforming with neoliberalism, which is seen as the current political field. Stuart Hall sees the influence of current political conditions on art as a cultural turn. In this context, neoliberalism and its effect on art are discussed under the relationship between neoliberalism and contemporary art. The transformation in both works of art and art museums is not independent of the developments of neoliberal policies. As a result of globalization, art museums now aim to represent the growing world rather than exhibiting works of art history. As an outcome of neoliberal policies, the phenomenon of liberalization takes shape around art museums and takes on a commercial atmosphere, and the museums called the Museum of Modern Art (MoMA) gradually begin to take the name of the Museum of Contemporary Art (MoCA) (Belting: 2017). After the 1990s, it is seen that contemporary art museums have proliferated around the world. One of the important reasons for this is that museums are thought to reflect the richness of countries and cities by acting as a brand.

In this context, the study aims to show the basic concepts emerging in contemporary art literature through *The Square* and *Velvet Buzzsaw* films. The descriptive analysis method used in the analysis of the films allows the findings in the literature to be interpreted on the films. Both films offer a space where contemporary art discussions can be seen concretely, with the space, characters and plot they use.