

ÇAĞDAŞ SANAT TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA “KARE” FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Harun Mustafa TÖLE

Öğretim Görevlisi, Kocaeli Üniversitesi, harun.tole(at)gmail.com

ÖZ

Anahtar kelimeler:
*çağdaş sanat;
sinema; The Square
[Kare]; müze;
küratör*

Çağdaş sanat ve sinemanın yolu, uzun zamandır çağdaş sanat sergilerinde kesişmektedir. Çağdaş sanata yer veren müzelerde, galerilerde, bienallerde videografik ve sinematografik çalışmalarla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Sergi mekânına yerleştirilmiş bir ya da birden fazla ekranda –bir kaide üzerinde ya da duvara monte edilmiş–, tek kanal ve/veya çoklu kanal olarak duvara, perdeye yansıtılmış ya da sinema salonlarında olduğu gibi karanlık odalarda –siyah küp– videografik ve sinematografik yapıtlar izleyici ile buluşmaktadır. Ruben Östlund, yönetmenliğini yaptığı ve 70. Cannes Film Festivali’nde En İyi Film kategorisinde Altın Palmiye ödülünü kazanan The Square [Kare, 2017] filminde, kamerasını bir çağdaş sanat müzesine ve onun şef küratörüne uzatarak, izleyicilerini çağdaş sanat dünyasına davet ederek, çağdaş sanat ortamını ve aktörlerini sinema salonuna taşımaktadır. Çalışmanın amacı, “Kare” filminde çağdaş sanat ortamının nasıl ele alınarak anlatıldığına incelenmesidir. Bu doğrultuda çağdaş sanat üzerine yapılan tanımlamalar ve tartışmalar üzerine literatür taraması yapılarak, elde edilen bilgiler ile birlikte, filmde çağdaş sanat dünyasının işlenişi arasında bağlantılar kurularak, çağdaş sanat üzerine yapılan yorumlar ve yöneltilen eleştiriler ile filmin kesişme ve ayrışma noktaları olduğu tespit edilip ortaya konulmuştur.

A REVIEW ON THE MOVIE “THE SQUARE” IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART DISCUSSIONS

ABSTRACT

Keywords:
*contemporary art;
cinema; The Square;
museum; curator*

Contemporary art and cinema have been crossing paths in contemporary art exhibitions. Videography & cinematography works started to be more frequent in galleries, biennales and in museums where we can see contemporary art. They can be seen either singular or on multiple screens, either fixed to a wall or mounted, either with singular channel or multiple channels projected to either walls or curtains or in a dark room like in movie theatres. Ruben Östlund’s movie The Square, is awarded “Golden Palm” in 70th Cannes Film Festival. With his movie, he is showing us the insights of contemporary art museum and its curator. By doing so, he is inviting his viewers to the contemporary art world and moves the contemporary art environment and actors & actresses to cinema world. The aim of this study is to analyse the contemporary art environment in the movie and how it has been reflected to its audience. Overall, discussions and definitions about contemporary art have been searched through a literature and with all the information found, connections have been made with contemporary art world in the movie. All comments on contemporary art and diatribes about art have intersections and disintegrations with the ones in the movie.

Giriş

Çağdaş sanat, yüksek fiyata satılan eserleri, performansları, video işleri, yerleştirmeleri, hazır nesnelere, gösterişli sergileri, aktörleri [sanatçı, küratör, sanat kurumu yöneticileri, akademisyenler, müze çalışanları, bağış yapan zenginler, koleksiyonerler, eleştirmen, sanat yazarı vb] ve izleyicileriyle birlikte galerilerde, müzelerde, bienallerde, sanat fuarlarında, müzayedelerde, tanıtım ve katalog yazılarında, gazete sayfaları, magazinler ve ekonomi dergilerinde karşımıza çıkmaktadır.

Bugün üretimine, tüketimine, gelişimine ve değişimine tanık olduğumuz çağdaş sanata yönelik tepkiler ve tartışmalar çeşitlilik göstermektedir. Eski ve yeni olan tartışmalar ve tepkiler; çağdaş sanatın neliği, sanatçının konumu, müzelerde yaşanan değişim ve günümüzde müzelerin işlevleri, küratörlüğün yükselen değeri ve küratörün değişen rolü, çağdaş sanat işlerinin üretimi, sergilenmesi, tüketilmesi, satışı ve sanat piyasası, kendini tekrar eden sergileme biçimleri ve yeni sergileme biçimleri arayışı, müzelerin ve düzenlenen sergilerin şirketler gibi pazarlama stratejilerine ve reklama ihtiyaç duymaları, çağdaş sanat üzerine odaklanan akademik kadrolar ve programlar, müze departmanları ve kurumlar (Foster, 2015a) gibi pek çok konuyu ve bu gelişmelere küreselleşmenin, neoliberalizmin, bilişim teknolojilerinin etkilerini (Cox ve Lund, 2017) içermektedir. Turl (2014)'un sorduğu "Nüfusun küçük bir azınlığı tarafından izlendiği sürece sanatın rolü ne olabilir? Tek bir düğmeye basıldığında milyonlarca imaja erişiliyorken, bir kişinin –veya küçük bir grubun– yarattığı sanatın rolü ne olabilir? Sınıf ayrımı, eşitsizlik, ticarileşme, ırkçılık, cinsiyetçilik vs. gibi konularda artan bilince sanatın cevabı nedir?" sorularını da eklediğimizde üzerine tartışılan geniş bir alanın ortaya çıktığı görülmektedir.

"Kare", çağdaş sanat üzerine yapılan tartışmalarda görülen bazı başlıklara değinmekte ve çağdaş sanat ortamı ile yolu kesişmiş olanlar için tanıdık gelecek ve kendi deneyimlerini zihinlerinde canlandıracak durumlar ortaya koymaktadır.

Filmde, Stockholm'de X-Royal isimli modern/çağdaş sanat müzesinde şef küratörlük yapan Christian'ın, küratörü olduğu müzenin bir sonraki sergisinde yer alacak olan 'KARE' isimli enstalasyonun sergi hazırlıklarını ve tanıtım çalışmalarını sürdürürken, başına gelen hırsızlık olayına verdiği tepki sonucunda içine düştüğü çeşitli durumları ve bu sorunlarla uğraşırken, müzenin 'KARE'nin reklamını yapması için anlaştığı ajansın hazırladığı reklam kampanyasının tepki çekmesi ile Christian'ın ve müzenin yaşadığı varoluş krizi izlenmektedir.

Çalışmada, "Kare" filminde, çağdaş sanat ortamının nasıl işlendiği, filmdeki diyalog ve görüntüler üze-

rinden ele alınıp, çağdaş sanat üzerine yapılan yorumlar ve yöneltile eleştiriler ile filmin kesişme ve ayrışma noktalarının izi sürülerek, açıklanmıştır.

"Kare"de Çağdaş Sanat, Sermaye ve Gösteri

Filmde yer alan X-Royal Müzesi, monarşi döneminde saray olarak kullanılan binaya kurulmuştur. "Halkın sevgisi benim ödülüm" yazısının bulunduğu Karl XIV. Johan [1763-1844]'ın anıt heykelinin kaldırıldığı sahne monarşinin bitişi olarak yorumlanacağı gibi eskiye ait sanat anlayışı ve kurumların yerini yenilerinin almaya başladığını da göstermektedir: Anıt heykel yerini yerleştirmeye, saray yerini müzeye bırakmıştır. Kraliyet ailesine ait sarayın çağdaş sanat müzesine dönüştürülmüş olması, müzenin sembolik iktidarını göstermesinin yanı sıra müzeye hakim olan değerlerin yeni toplumsal düzenin değerleri olarak kabul edildiği anlamında da okunabilir.

Sanat kurumlarındaki değişimleri ve farklılaşan bakış açılarını bünyesinde barındıran X-Royal Müzesi şef küratörü Christian, birçok defa yaptığı röportajlardan bir yenisini Anne ile yaparken müzeyle ilgili yaşanan güçlüklerin başında "para"nın geldiğini söylemektedir. Bir sanat kurumu için karşılaşılan en büyük güçlüğün para bulmak oluyor olması küratör için nefret edilecek bir durum olsa da yetersiz olan kaynakları arttırmak müze için öncelikli bir konudur.

Müzenin içinde bulunulan zamanın/şimdinin ve geleceğin sanatının mekânı olabilmesi için paraya gereksinimi bulunmaktadır. Bunun nedeni çağdaş sanatın pahalı olmasıdır. Ancak film sadece durum tespiti yapıp, duruma dair detaylı açıklama getirmemektedir.

Filmde değinilen bu pahalı oluşa örnek olarak, Christie's Müzayedede Evi'nin 2013 yılında 691 milyon 500 bin dolarlık çağdaş sanat satışı yaptığı müzayedede, açık artırmayla satılan en pahalı sanat eseri rekorunu kıran Francis Bacon'un "Three Studies of Lucian Freud" üçlemesine kumarhane milyarderi Elaine Wynn'in, yüz kırk iki milyon dört yüz bin dolar vermesi ve Jeff Koons'un parlak turuncu "Balon Köpek/Balloon Dog" adlı işinin 58 milyon 400 bin dolarlık fiyata ulaşarak yaşayan bir sanatçının müzayedede rekorunu kırması gösterilebilir (Adam, 2014).

Christian, çağdaş sanatın yüksek fiyatlara sahip olmasına rağmen zengin¹ alıcılar ve koleksiyoncular tarafından satın alındığını belirterek, müzenin bu zen-

1 Bu zenginleri Medina (2013: 11), "Aynı tarz sanatsal ürünleri tüketen, satışların fırlamasını temin eden ve sanat eserlerinin sonsuz 'edisyenler'la çok geniş bir coğrafyaya dağıldığı bir çağın göğe çıkarılmasını sağlayan bir jet sosyete" olarak tarif etmektedir.

ginler ve koleksiyoncularla zorlu bir rekabet içerisinde olduğunu ifade etmektedir.

Müzenin zenginler ve koleksiyoncularla yaşadığı zorlu rekabeti ve zenginlerin sanat eserlerine yaptıkları yatırımla ilgili en sık verilen örnek fon milyarderi Steve Cohen'in Damien Hirst'ün, 1991 tarihli "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı/The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" eserini Charles Saatchi'den 12 milyon dolara – bazı kaynaklar bu rakamın 8 milyon dolar olduğunu belirtmektedir- satın almasıdır. O dönemde Londra'daki Tate Modern Müzesi, sahip olduğu kısıtlı bütçeyle aynı esere, iki milyon sterlin teklif etmiş, ama kabul edilme miştir (Thompson, 2011: 8-11).

Müzeler azalmakta olan devlet desteği nedeniyle yetersiz olan gelir kaynaklarını arttırmak, varlıklarını sürdürebilmek için zengin hamiler ve şirketlerle sponsorluk ya da başka türden destekler için anlaşmalar yapmaktadır. Dev sergiler düzenlemek ve genişleme ise müzelerin gelirlerini arttırmak için en çok tercih ettikleri yöntemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Gösterişli genişleme projeleri için özel kesimden kaynak bulmak, müzenin olağan işleyişi için ekonomik destek aramaktan daha kolay olmaktadır (Stallabrass, 2013: 127). Dolayısıyla müze yöneticileri, sürekli olarak yönetim kurulu üyelerini harekete geçirmek ve yeni hamilerin ilgisini çekecek yenilikler peşinde koşmaktadırlar.

Filmde başışçıların yer alıyor olması, zengin hamilerden ekonomik destek alındığını gösterirken, "Kare" gibi ilgi çekici bir serginin düzenlenmesi ve bu serginin ulusal ve uluslararası düzeyde dikkat çekmesini sağlamak için reklam ajansı ile görüşülüp, pazarlama stratejileri belirlenmeye çalışılmasının, bu açıklamalar doğrultusunda ele alındığında müzenin kaynaklarını arttırma ve ekonomik destek bulma girişimi olarak okunabileceği görülmektedir.

Elit bir uzmanlar ve meraklılar topluluğu için en uygun şekilde sergilenen, geçmişe ait hazinelerin ve objelerin bekçisi olmaktan çıkan müzelerin binalarının önlerindeki afiş, pankart ve panoların işaret ettiği gibi gösteri, panayır ve kitle eğlencesi dünyasına doğru kaymaktadır (Huyssen, 2012: 271).

Bu bağlamda filmde yer alan 'Kare' sergisinin tanıtımı için reklam ajansı ile yapılan görüşmelerin yer aldığı sahneler, müzeler için tıpkı şirketlerde olduğu gibi reklam ve pazarlama stratejilerinin² önemli hale gelişini

2 Gielen (2016: 122-123)'a göre, müzeler ve diğer sanat kurumlarındaki bahsi geçen değişime karşın, sanatın özerkliği, sınır ihlali ve hayal gücünün hatrasının hâlâ varlığını sürdürmektedir: "Kurumlar gün geçtikçe daha çok şirketler gibi davranmaya başladılarsa da sanat değerlerine ilişkin modern imaj varlığını

göstermesinin yanı sıra kitle eğlencesi ve panayır dünyasına kayarak gösterinin öne çıktığı müzeler için artık afiş, pankart ve panoların yetersiz kaldığını ve daha çok dikkat çekecek bir reklamın özellikle sosyal medyada dikkat çekecek bir stratejinin önemli olduğunu göstermektedir.

'Kare' önemli konulara değinen iyi bir "proje" olsa da ifade ettiği güven, ilgi, eşit hak ve sorumluluk değerleri çok bilinen değerlerdir ve bu değerlere kimse itiraz etmeyeceği için basın da ilgisini çekmeyecektir. Christian 'Kare'nin bir Facebook durum güncellemesinden daha fazlasına sahip olduğunu, gücünü sadeliğinden almakta olup bunu öne çıkararak, izleyicide nelerin harekete geçirildiğinin iletilmesi gerektiğini söylese de sanat ve pazarlama arasında farklar vardır. Pazarlama için haber değerinin yüksek olması, günün trendleriyle bağ kurulabilmesi ve dikkat çekmek öncelikli meseledir. Reklam panoları ile uluslararası ilgi çekilmeyip ancak bilindik kültür meraklılarına ulaşılabilir.

Östlund'un kendisiyle yapılan röportajda (Yücel, 2017) viral videoyla ilgili söylediği gibi içerikten çok, insanların dikkatini çekmek gösteri için daha önemlidir:

Filmdeki viral videoyla ilgili hoşuma giden şeyse şu: Kare sergisinin hümanistik değerlerini temsil eden bir pazarlama kampanyası yapmaları lazım aslında ama dikkat çekmek için tam aksine çok sinik bir kampanya yapmak durumunda kalıyorlar. Bunun ironik ya da hicivli tarafı, kampanyanın sahiden de başarılı olması. Gazeteciler hemen tuzağa düşüyor ve niye bu videoyu yaptıklarını soruyor, onlar "Sanatın promosyonu için" dediklerinde "Hangi sanatçı?" sorusu gündeme oturuyor. Kare sergisi diyorlar ve herkes Kare üzerine yazmaya başlıyor. Bu bölümü "dikkat" in her şey anlamına geldiği günümüz medya iklimine parmak basmak için filme ekledik. İnsanların dikkatini çekmeye ihtiyacın var, bu her şeyden önemli. İçerik tamamen ikinci planda."

Foster (2009: 107), müzelerin değişimini anlatırken insanları çekenin müzenin sergilediği kendi gösteri değeri olduğunu belirtmektedir:

Kim bilir, belki de bu yeni ve elden geçirilmiş müzelerin bir programı vardır, lafını etme ihtiyacı bile doğurmayacak kadar bariz bir mega-program: eğlence. Hâlâ bir gösteri toplumunda (daha teskin edici bir tabir kullanmak gerekirse, bir "deneyim ekonomisi"nde) yaşıyoruz – enformasyona olan bağımlılığımız imgelere yatırım yapmamıza engel değil. Modern ve çağdaş sanat müzelerinin, eğlence deneyimini el üstünde tutan bir kültürle ilişkisi nedir? Daha 1996'da Nicholas Serota modern sanat müzelerinin "ikilemini" net bir tercih yapma mecburiyeti olarak ortaya koymuştu: "deneyim mi yorum mu?" (bu ikiliyi, bir yanda eğlence ile öte yanda estetik tefekkür ve/veya tarihsel kavrayış olarak da ifade edebiliriz). Fakat aradan yaklaşık yirmi yıl geçtikten sonra artık bu tür bir ikilemin bize ayak bağı olmasına gerek yok. Kapitalizm yerli yerinde durduğu sürece gösteri devam edecek ve müzeler de bu gösterinin bir parçası. Bu, zamanımızın gerçeği ama tam da bu sebepten ötürü amaç haline gelmemeli (Foster, 2015b).

Filmde yer alan serginin reklamı için yapılan ça

sürdürüyor. Sanat kurumları bugünlerde her ne kadar kof, kurnaz, rekabetçi ve kâr düşkünü bir tutum sergiliyorlarsa da sanatın özerkliği ve sınır ihlali gibi şeylerin ama en önemlisi de hayal gücünün hatrası hâlâ hayatta. Bu fikir modern çağın doğuşundan beri el üstünde tutuluyor."

İşmler ve üretilen viral reklamın dolaşıma girilmesiyle birlikte ortaya çıkan tepkiler, gösterinin bir parçası olan müze için insanların dikkatini çekmenin önemini göstermektedir.

“Kare” ve Başrol Olarak Küratör

Çağdaş sanatın baş aktörlerinden birisi olarak görülen küratör¹, filmin baş karakterinin mesleğidir. Östlund, filmini “karakter tahlili” olarak değil, “durum tahlili” olarak görmektedir. Christian belirli durumların içine sokulmakta ve bu durumlarla sınanmaktadır (Yücel, 2017).

Anne ile yaptığı röportajda, müzenin sayfasında yer alan ve Roberth Smithson²’in ele aldığı mekân/mekân olmayan, sergilenebilir/sergilenebilir olmayana, iç/dış fikirlerinden hareketle yazılmış, sergi açıklama metninin anlaşılabilirliği üzerine metni açıklaması istenildiğinde Christian’ın bocalaması ve verdiği yanıtın yetersizliği³ bu sınamalardan birisidir.

Müzenin küratörü olarak düşürüldüğü bu durum, bir yandan Christian’ı gülünç duruma düşürürken, diğer yandan da çağdaş sanat dünyası ile ilgili en çok dile getirilen anlaşılabilirlik sorununu parodileştirmektedir. Müzenin küratörü bile yazılanları anlamazken, kim anlayabilir ki? Bu durum Saehrendt ve Kittl (2012: 157)’in eleştiri yazıları, kataloglar ve sergi kitapçıkları için yaptıkları şu tespitlerle benzerlik göstermektedir:

Eleştiri yazıları, kataloglar ve sergi kitapçıkları aslında sanatın anlaşılmasına yardımcı olmalıdır. Nitekim sergi ziyaretçisi de onları bu umutla satın alır ama her defasında hayal kırıklığına uğrar. Nesnel bir tasvir ya da anlaşılır bir biçimde yazılmış eleştirel analiz yerine, bazen şiirsel, bazen metafizik bir laf salatasıyla karşılaşan sanatsever, bir de söz konusu

1 Ferguson (1993: 33-34), küratörün etimolojik olarak, birçok müzede hâlâ kullanılan “muhafaza eden”, “muhafız/keeper” terimleriyle pekiştirilen muhafazakar bir kökeni olduğunu belirtmektedir. “Fakat aynı zamanda ‘bekçi’ anlamına gelen bu edilgen isim sergileri değil koleksiyonları, yorumu değil mülkiyeti vurgular. Tıpkı diğer alanlardaki, örneğin hayvanat bahçesindeki ya da arı çiftliğindeki bekçi gibi [zoo keeper, bee keeper].” Ayrıca şunu eklemektedir: “Son zamanlarda, bir cins isim olan küratör sözcüğü, küre etme [curating] fiili ile küresyon [curation] isminin daha etkin unsurlarını birleştirmek üzere –her ne kadar küre etmek [curate] fiili sözlüklere girmemişse de- dönüştürülmüştür. Mülkiyet muhafazasıyla (eski Roma mahallerinde olduğu gibi) ortaya çıkışından, dini anlamda ruhun muhafazasına (ki, bu terim curé ya da curate olarak Fransızca’da halen kullanılmakta), küratör terimi bir fiil olarak ya da en azından fiil işlevi yüklenen bir terim olarak yakın geçmişte geçirdiği ani dönüşüme kadar batı terminolojisinde çok uzun ve kademeli bir evrimden geçmiştir.” Martini ve Martini (Aktaran: Madžoski, 2016: 30)’ye göre, kavram II. Dünya Savaşı sonrası değişmeye başlamış ve “zaman içinde, küratörün işinin, sanatın korunması anlamında ‘bakımından sorumlu’ olmaktan ziyade, daha az tanınmış sanatçıların, akımların ve sahnelerin ‘keşfedilmesi’ hakkında olduğu ortaya çıktı; yüksek lisans kurslarıyla, tematik sempozyumlarla ve konferanslarla şekillenen hakiki bir meslek” olarak şekillenmiştir.

2 Roberth Smithson (1938-1973), yeryüzü sanatı ya da çevresel sanat akımının en önemli temsilcilerindedir. “Yer olmayan/Nonsite” düşüncesini geliştirerek, iç ve dış mekân üzerine düşünüp, içerisi ve dışarı arasında bağlantılar kuran eserler üretmiştir. Çalışmalarında kültürel ve fiziksel bir hapishane olarak gördüğü galeri mekânının sınırlı alanından dışarıya çıkmaya çalışmıştır (Yılmaz, 2006: 239).

3 Christian’ın müzeye konan bir nesnenin örneğin bir çantanın sanat eseri olup olmayacağı şeklindeki cevabı, 2016 yılında iki gencin San Francisco Modern Sanat Müzesi’ne gözlük bırakıp, müzeyi gezenlerin tepkilerini kaydedip, sosyal medyada yayınlamaları aklı getirmektedir. Şimşek (2016: 37-38)’e göre bu olay, çağdaş sanatın krizini gösterdiği için önemlidir.

sanatçıların karmakarışık psikografilerine maruz kalır. Çok ciddi yayınlarda bile yersiz coşku patlamaları, iyice yalama olmuş metaforlar ve derinlik simülasyonu görülür⁴.

Filmde yer alan serginin reklamının yapılması süreci, mali destekçilere sergi tanıtımı ve bağış gecesi töreni organizasyonu sahnelerini üzerinden küratörlerin⁵ değişen rollerini Bude (2016)’un tespitleriyle birlikte ilişkilendirilerek ele almak mümkündür:

Artık küratoryal bir projenin belirleyici ölçütü, sanat kanonunu onaylaması veya yenilemesi değil, sanatsal bir etkinlik ile gerçekleştirildiği ortam arasındaki uyumluluk. Küratörler, belli bir yer ve zamandaki somut koşullar üzerine; bilhassa iktidar sahiplerini, mali destekçileri, halkla ilişkiler temsilcilerini muhatap alan iletişim üzerine; daha önce yapılmış veya yapılacak benzer projelerle ilişkiler üzerine; bunlara eşlik eden söylemler ve saldırgan eleştiriler üzerine durmaksızın kafa yorma sürecinin her an her yerde hazır ve nazır temsilcileri. Onlar aracılığıyla sanat, açık fikirli bir izleyici çevresinin, nereden yola çıkılabileceğini, neler yapılabileceğini ve nereye varılabileceğini görmesini sağlayan bir şey gibi zuhur ediyor. Küratör, yaptığı müdahalelerle, düzenleme ve yorumlarla, sanatın epistemolojik, etik, politik boyutları üzerine bir tartışmanın önünü açan, böylece alternatiflerin görünür olmasını, denkliklerin düşünülebilir olmasını, bağlantıların kurulabilir olmasını sağlayan kişi.

Bir girişimci ya da iş insanı gibi başarılı olma çabası içerisinde olan çağdaş sanatçı ve küratörler yeni entelektüel yatırımlar yapmak durumunda olduğu sanat dünyasında müzeler de bağımsız küratörlerle çalışmayı tercih ederek karşılaşacakları riskleri en aza indirmeye çalışmaktadır. Böylelikle gerçekleştirilen serginin başarısız olma durumunda sorumluluk, bir zihin işçisi olan küratöre ait olacaktır (Topal, 2016: 12). Gielen (2016: 34), zihin işçisinin her zaman henüz keşfedilmemiş ve umut vaat eden bir kapasitesi olduğunu, bir tasarımcının, bir mühendisin, bir müdürün veya bir programcının yüksek bir maaşla henüz işe alınmış olmasına rağmen bir anda güçten düşebileceğini veya âşık olup kafasını toparlayıp üretken düşünemeyeceğini belirtmektedir.

Christian’ın başına gelen hırsızlık olayının ardından uygulamaya geçtiği çözüm ile birlikte başına gelenleri bu tespitlerle birlikte ele aldığımızda, bıraktığı not sonrasında özgürlüğü kısıtlandığı için onun peşine düşen göçmen ailenin çocuğundan duyduğu korku nedeniyle dikkati dağılmış ve sergi için hazırlanan reklamın ne olduğunu bilmeden onaylamıştır. Bu onaylama ardından yayımlanan viral reklamın aldığı tepkiler ne-4 Benzer bir tespiti Stallabrass (2017) de yapmaktadır: “Bu yazıların belirli kuralları vardır. Eleştirel bir saygınlık havası yaratmak gerekir ve bu da genellikle okuması güç, zor anlaşılır bir stil kullanılarak yapılır. Doğru isimleri ve kavramları kullanmak, arada bir de hoşluk olsun diye birtakım paradokslar devreye sokmak gerekir. Ve hepsinden önemlisi, olumlayıcı olmak gerekir.” 5 Saydam (2017), çağdaş sanat ve gösteri arasında kurulan ilişkinin benzerinin Christian’ın hayatı için de geçerli olduğu tespitini yapmaktadır: “Christian’ın varoluşu da gösteriye dönüşen sanat enstalasyonlarından farksızdır. Sanat eseri nasıl gerçek hayatla bağını koparmış, galeri içerisinde sergilenen bir meta düzeyine indirgenmişse; Christian’ın hayatı da sanat eserinin sergilenmesine benzer şekilde camekân içindeki işlere dönüşür. Christian ne ailesiyle ne iş arkadaşlarıyla ne de birlikte olduğu kadınlarla sahici bir ilişki kurabilir. Gerçek hayatla olan bağlantısını koparmış, hayatı bir tür gösteriye dönüşmüştür. Christian sanatın kendisinden çok, sanatın sunumuyla ilgilenir. Bu konu da yönetmenin filmde öne çıkardığı başlıklardan biridir. Müze, galeri, binal vb. mekânlarda eserleri sergilemenin ve gösterinin önem kazanması, küratörü de sanatçı kadar önemli bir hâle getirir.”

deniyle müze yöneticileri kendisinin istifa etmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Görüldüğü üzere zihin işçisi olarak küratör, dağılan dikkati sonrasında kafasını toparlayamamış, müze de sarsılan imajının sorumluluğunu zihin işçisine yükleyerek istifa etmesini talep etmiştir.

“Kare”: Sergi Mekânı, İzleyici ve Sanat Yapıtları

Gölgesiz, beyaz, yapay, temiz duvarlarında zamanın izlerinin okunmadığı beyaz küpün (O’Doherty, 2010: 31) ya da hastane duvarını andıran bembeyaz mekânların (Putnam, 2005: 9) akla geldiği çağdaş sanat müzeleri, daimi koleksiyonların sergilendiği yerler olmaktan çok, değişen küratöryel projelerin, konuşmaların, konferansların, okuma etkinliklerinin, film gösterimlerinin, konserlerin, performansların, rehberli turların alanı haline gelmiştir:

Bugün sanat eserleri sürekli olarak bir sergiden diğerine, bir koleksiyondan diğerine gidip geliyor. Bu da zamanın akışına gittikçe daha fazla gömüldükleri anlamına geliyor. Aynı imge üzerine estetik tefekküre geri dönmek sadece aynı nesneye değil, aynı tefekkür bağlamına da geri dönmek anlamına gelir: Özellikle çağımızda sanat eserinin kendi bağlamına bağımlı olduğunun çok daha fazla farkındayız. Dolayısıyla, hakkında başka ne söylenirse söylenirse, çağdaş müze bir tefekkür ve derin düşünmenin yeri olmaktan çıkmıştır artık (Groys, 2017: 8-9-20).

Filmde X-Royal Müzesi’nde sergilenen “Mirrors and Piles of Gravel by Gijoni” sergisini ziyaret edenlerin görüldüğü sahnelere baktığımızda, sergilenen yerleştirmenin olduğu alana girmeden gözucuyla bakıp geçen orta yaş üstü iki erkek ziyaretçi ve yerleştirmenin duvarda yer alan açıklama metnine üstün körü bakıp geçerek, yerleştirmenin cep telefonu ile fotoğrafını çekmek isteyen bir genç izleyici ile karşılaşmaktayız. Daha önce sanatçının işlerini görmediklerini öğrendiğimiz iki ziyaretçinin buna rağmen eseri incelemeyip şöyle bir başlarını uzatıp bakıp geçmeleri ve genç ziyaretçinin muhtemel sosyal medyada paylaşmak için eserin fotoğrafını çekmek için cep telefonu çıkarma süresince esere bakması da Groys’un bahsetmiş olduğu tefekkür ve derin düşünmeyi beraberinde getirmemektedir. Tefekkür ve derin düşünmenin yerini sosyal medya mecralarında sanat yapıtının fotoğrafının paylaşımının aldığını söylemek mümkün görünmektedir.

Saehrendt ve Kittl (2012: 127) de müze ziyaretçilerinin eserleri anlama ve hissetme isteklerinin az olduğu tespitini yapmaktadır. Münih’te bulunan Pinakothek’te yapılan bir araştırmanın bir sanat yapıtını inceleme ve anımsama süresinin yirmi ila altmış saniye arasında değiştiği sonucuna ulaşıldığını belirtip, bu verinin gerçekçi olmadığını belirlemişlerdir:

Gerçekten de, çoğu sergi ziyaretçisi aman ha hiçbir şeyi kaçırmamak için adeta kendine işkence eder gibi sistematik bir biçimde sergiyi gezerken, sanat eserine hızlı bir bakış fırlatır, adını okur ve sonrakine geçer. Eseri anlama, hissetme isteği ve iradesi pek yoktur. Birçok ziyaretçi sadece

zaten bildiğini arama ve algılama eğilimindedir. Sergileri “bunu biliyorum, şunu biliyorum” bakışıyla tararlar. Eserin adına hızlıca, isteksizce bir göz atılması eserin etkisini hissetmeye pek de meyilli olunmadığını gösterir.

Filmde müzedeki sergiye gezen ziyaretçiler dışında, serginin sanatçısı Julian Gijoni’nin konuşmasını dinlemeye gelen ziyaretçiler de görülmektedir. Bu sahnede sanatçının ve moderatörün sözleri konuşmayı dinleyenlerden birisinin istemsiz, ani beden hareketlerinin çıkardığı sesler ve küfürlerle kesilmektedir. Anlatılanların, sergide yer alan işlerin ve serginin saçmalığı üzerine söylenmek istenip söylenemeyenlerin dışavurumuyla birlikte bu sahne, çağdaş sanatın parodisine dönüşmektedir. Öte yandan moderatörün kim olursa olsun herkesi hoş karşılayıp, kabul ettiklerini belirtmesine karşın Tourette Sendromu olan bu izleyiciye orada bulunanların ne kadar kabullendiği üzerinden toplumsal ikiyüzlülük ve tahammülsüzlük görünür kılınmaktadır.⁶

Östlund, senaryonun yazım aşamasında araştırma amacıyla birçok sanat müzesi gezdiğini, müzelerde dış dünyada olup bitenle ilgisi olmayan birçok sanat işinin olduğunu belirtmektedir:

Müzelerde aynı tür işler karşınıza çıkıyor. Duvara yerleştirilmiş neon ışıklar görüyorsunuz, zeminde de çeşitli objeler. Müzenin duvarları dışında olan bitenle her hangi bir bağı yok bu işlerin. Sanat dünyasının eleştirilecek birçok tarafı var ama bu bahsettiğim güncel sanat dünyasına has bir problem değil. Benzer eleştirileri sinema için de yapabilirsiniz (Yücel, 2017).

Östlund, ayrıca filmde aynalar ve çakıl yığınları gibi uydurma olan ve “çok aptalca” denilebilecek sanat işleri olduğunu ve “Mirrors and Piles of Gravel” sergisinin ortaya çıkışının bir arkadaşıyla yaptığı “Güncel sanat müzelerinde neler görüyoruz?” konulu bir tartışma esnasında ortaya çıktığını belirtmektedir: “Bu soruya ‘aynalar ve çakıl yığınları’ şeklinde cevap vermişti. Bence bu yüzde yüz doğru. Bu adla bir sergi yapma fikri öyle çıktı” (Yücel, 2017)⁷.

⁶ Saydam (2017), filmin bir yüzleşme filmi olduğunu belirtmektedir: “Östlund’un masalları anımsatan anlatısı, Pierre Bourdieu’nün sanatın günümüzde umulduğu gibi insanları birleştiren değil, aksine sınıfsal ayrımları, toplumsal kutuplaşmayı pekiştiren bir araç olmasına ilişkin görüşünü hatırlatır. Sanat, özgün anlama ve biricikliğinden sıyrılarak mevcut ayrımların daha da açılmasına, sınıfsal farklılıkların görünür- lük kazanmasına ve ben ile öteki arasındaki ilişkinin altının çizilmesine de aracılık eder. Kare, bu anlamda başkarakterin kendisiyle yüzleşme filmi olduğu kadar, seyircileri içinde bulunduğumuz çağın kültür ve sanat algısıyla da yüzleşmeye davet eder. Sönmez (2017) ise “...Kare’nin içinde tıpkı dışında olduğu gibi vicdanımızı ne izleyici ne sanatçı olarak rahat ettiremeyeceğimizi...” belirterek, filmin yüzleşme ile olan bağı dile getirmektedir.

⁷ Robert Smithson’ın, 1968 tarihli “Gravel Mirrors with Cracks and Dust”, 1968 tarihli “Red Sandstone Corner Piece”, 1969 tarihli “Leaning Mirror”, 1969 tarihli “Mirror With Crushed Shells” ve 1970 yılında ürettiği “Mirror and Shelly Sand” gibi işlerinde ayna, taş, toprak gibi malzemeleri kullanmasıyla burada bahsi geçen sanatçılardan birisi olduğunu söylemek mümkündür.

Aracgök (2018: 19), Smithson’ın, ironiyle geçiştirilecek bir sanatçı olmadığını dile getirir: “Arazi sanatının ilk örneklerini verirken, sanatta temsil sorununu son derece ciddi argümanlarla sarsmış, müze ve galerilerin sanat yapıtlarına sanat değerini verirken, nasıl klişeleşmiş içerisi/dışarıyı ayırmasına yaslandığını göstermiş bir sanatçıdır. Smithson’ın bakış açısı, Duchamp’ın ‘pissoir’ından sonra ‘ready made’ den de öteye giderek, organığın, jeolojinin, biçim-dışının, hiçbir şeyi temsil etmeyenin olası sanatsal değerinin nasıl müze ya da galeri kapsamına alındığında ancak görünür hale geldiğini vurgulayarak evcilleştirilmiş sanata radikal bir başkaldırıdır.”

Östlund, çağdaş sanat işleri ile ilgili bu fikirlerinden hareketle filmdeki işleri salt müzede sergilenen ve izlenen sanat işleri olarak ele almayı, çeşitli durumlarla ilişkiye sokarak anlamlı kılmaya çalıştığı görülmektedir.

“YOU HAVE NOTHING” neon yerleştirmesinin, Christian ve Anne’in röportajındaki kullanımı bu duruma verilecek örneklerden ilkidir. Bu röportaj esnasında Anne’in kâğıtlarının yere düşmesinde yardımcı olmamasında görüldüğü üzere nezaketten uzak tavırları, kadrajda yer alan “YOU HAVE NOTHING” neonu ile birlikte ele alındığında filmin ilerleyen sahnelerinde daha da belirginleşecek olan Christian’ın kibirli bir özne¹ (Sönmez, 2017) oluşunu ve sahip olmadığı özelliklerin ilk habercisi olarak görülebilmektedir. Devamında Christian’ın müzenin karşılaştığı en büyük güçlüğü “para” olduğunu anlattığı sahnede kadrajda neon yerleştirmesinin sadece “YOU HAVE” kısmının yer alması, aslında bahsettiği paraya sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü filmin ilerleyen sahnelerinde büyük miktarda bir bağışın yapıldığı görülecektir. Aracagök (2018: 19)’e göre Christian bu röportaj esnasında söylediklerinin farkında değildir: “Müzeyle yüklü miktarda bağış sağlanabilmesine rağmen Christian – sanatla ilgilenen çoğunluk gibi – sanat konusunda konuşurken ne dediğinin pek de farkında değildir.”

Neon ile birlikte gördüğümüz diğer çalışma ise serginin adından da anlaşılacağı üzere çakıl taşları yerleştirmesidir. Temizlik yapılırken yanlışlıkla yerleştirmenin parçası olan çakıl taşlarının bir kısmının süpürülmesi ve ilk yerleştirdikleri gibi görünmemesi bir yandan 2001 yılında Damien Hirst’ün kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere serilmiş gazetelerden oluşan enstelasyonunun temizlik görevlisi tarafından çöp sanılarak atılması (Hoge, 2001)² ya da 2015 yılında Sara Goldschmied ve Eleonora Chiar’ın “Where shall we go dancing tonight?” isimli sigara izmaritleri, boş şişeler, konfeti, bir köşeye atılmış

1 Saehrendt ve Kittl (2012: 81), star küratörlerin gücü ve kibirlerinin bilinen bir durum olduğunu, bazılarının alçakgönüllüymüş gibi davrandıklarını ifade etmektedir.

2 “Sanatın Sonu” kitabına bu gazete haberi ile başlayan, çöp içeren yapıtların müzeye girmeye başladığını, eğlenceli olduklarını ve müzeyi canlandırdığını ifade eden Kuspit (2006: 88-153), bu temizlik olayı üzerinden enstelasyonla ve sanatın gündelik yaşamla ilişkisi [filmde yer alan] ilgili tespitleri : “Söz konusu çöp ‘yığım’ı temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemciydi çünkü bu eserin sanat değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı – yani galeri müdürünün söylediği gibi, ‘orjinal bir Damien Hirst’ olarak değil, orjinal olmayan bir çöp ya da kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görmüştü. Bu durum, ortaya konan çalışmanın gerçekten postsanat olduğunu kanıtlamaktadır (hiç şüphe yok ki temizlikçi, parası olsa bile söz konusu eser için istenen yüz binlerce doları vermezdi). Hirst, çöp eserinin – atölyesinin çöp yığınının – çöp sanılmasından memnundu. Olay, onun ‘sanatın sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını’ doğruluyordu. Peki bunlardan hangisi doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Halbuki günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırılma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmendi.”

ayakkabı ve elbiselerden oluşan enstelasyonlarının temizlik görevlilerince çöpe atılması (Squires, 2015) olaylarını akla getirmekte, diğer yandan sigorta şirketinin aranmayıp, torbayla çöpe atılmış çakılların alınarak, yerleştirmenin fotoğraflarına bakılıp eski haline getirilmesinin tercih edilmesiyle sanatçı-sanat eseri-müze konan nesnelere sanat eserine dönüşüp dönüşmemesi üzerine bir parodileştirme³.

Christian’ı video işinin sergilendiği karanlık odada gördüğümüz sahne bir yandan Freudyan bir bakış açısıyla video işinde yer alan maymun performansında maymunu taklit eden sanatçıyı id, Christian’ı ego ve filmi izleyenleri süperego olarak konumlandırmaya olanak sağlarken, diğer yandan video işinin sergilendiği karanlık odanın – siyah küpün – ziyaretçisi olmadığı için gizlenilebilecek bir yer sağlamasıyla filmde kendine yer bulmaktadır.

Sandalye yerleştirmesi ise Christian ve Anne’in konuşmalarını bölmesiyle bir anlam kazanmaktadır. Bu durumu Östlund şu şekilde belirtmektedir:

Sandalye enstelasyonuna gelince. Ben onu da iyi bir sanat işi olarak yorumlamazdım, eğer ki o sırada sergi alanının içinde bir konuşma olmasaydı. Sandalye seslerinin Christian ve Anne’in diyalogunu sekteye uğratması fikrine bayılıyorum. Eğer onlar orada olmasaydı ve sadece biri bu işe bakıyor olsaydı, bence aptalca bir sanat işi olurdu. Onlar konuşmayı sürdürmeye çalıştıkları için ilginç hâle geliyor (Yücel, 2017).

Filme ismini veren ‘Kare’, Ruben Östlund ve Kalle Boman’ın birlikte yaptıkları, İsveç ve Norveç’te sergilenen bir yerleştirmedir. Östlund yerleştirme ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

Ben bu işi daha çok bir tür ‘yaya geçidi’ olarak görüyorum. Sadece yeni bir toplumsal sözleşme yaratmanın bir yolu. İnsan davranışını değiştirmeye çalışmanın bir yolu. Ben herhangi bir şekilde özel mülkiyeti ya da bu tür başka bir şeyi temsil ediyor gibi görmüyorum. Bu sadece davranış biçimlerimizi değiştirmemiz için bir vasıta, bize belirli hümanist değerleri hatırlatan bir çeşit yaya geçidi. Bu fikri de bir trafik ışığı kadar basit bir işaret üzerinden gerçekleştiriyor (Yücel, 2017).

Östlund (Yücel, 2017)’un belirttiği değiştirilmesi gereken davranış biçimleri ve hatırlanması gereken hümanist değerlerin artan zenginlik ve daha bağımsız bireyler olmanın getirdiği aşırı bireycileşme ve ortak proje fikrinin yitirilmesi ile bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda ‘Kare’ bireysel olarak çözemeyeceğimiz ve

3 Şimşek (2017), “Duchamp’tan itibaren içine girdiğimiz derin bir girdap var bir tarafıyla önümüzde. Sanatın söyleme dönüşerek kendi üstüne kıvrıldığı baktırıcı cüruf. Hazır nesnelere, sayfalara bol dipnotlu ağdalı metinler, bilmeden çöpe atılan kül tablaları, sergi mekanına yığılmış dağınık yatak, liste uzayıp gidiyor. Aslında mesele çok açık bir noktayı gösteriyor: sıkıcılık!” tespitini yaparak, filmin asıl meselesinin, inandırıcılığını kaybetmiş çağdaş sanatın “sıkıcılığı” olduğunu belirtmektedir.

4 Rancière (2010: 64)’e göre ise “Bir gösteriyi seyredip de dünyayı kavramaya, entelektüel olarak kavrayıp da eylem kararı almaya geçmeyiz. Duyumsanabilir dünyadan, başka hoşgörüler ve hoşgörüsüzlükler, başka kabiliyetler ve kabiliyetsizlikler tanımlayan başka bir duyumsanabilir dünyaya geçeriz. İşlemi gerçekleştiren şey, kopmalarıdır: Duyuyla anlam arasında, görülr dünyayla duygulanma tarzı, yorum rejimiyle imkânlar mekânı arasındaki bağın kopması; şeylerin ‘eşyanın tabiatı’ içinde ait olduğu yerde durmasına izin veren duyumsanabilir göstergelerin kopması.”

birlikte üzerinde çalışmamız gereken noktaları göstermektedir.

'Kare', Arjantinli sanatçı ve sosyolog Lola Arias'a ait bir yerleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Christian sanatçının Nicolas Bourriaud ve ilişkisel estetik⁵ üzerine düşüncelerinden etkilendiğini, özetle ilişkisel estetiğin insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiyi ortaya çıkardığını konuşmasında belirtir. İçinde herkesin eşit haklara ve sorumluluklara sahip olduğu, güven ve yardımseverliğin bulunduğu bir tapınak olarak 'Kare', herkesin birbirini gözeceği bir sözleşmeye sahiptir. 'Kare' içerisine girilip yardım istenildiğinde, o sırada oradan geçmekte olan kişi yardım etmek zorundadır. "Bir insanı kurtarmak ister misiniz?" diyerek yardım isteyen birisinin görmezden gelinmesi sahnesiyle birlikte düşünüldüğünde ortaya konan bu tezatlık ile bireysel ve toplumsal ikiyüzlülük görünür kılınmaktadır.

'Kare'yle bağlantılı olarak filmde yer alan bir diğer yerleştirme, serginin girişinde yer alan "İnsanlara güveniyor musun?", "Güvenmiyor musun?" sorusuna cevap olarak üzerinde "Who Are You?" yazan ve "güvenirim", "güvenmem" butonları ile verilen cevapların gösterildiği sayaçtan oluşan yerleştirmedir. Östlund, bu yerleştirmeyi şu şekilde anlatmaktadır:

Serginin girişindeki enstalasyon ise bizim 'kare' fikrinden hareketle yaptığımız serginin parçasıydı. Kare ile ilgili bir sergi yapmak üzere Värnamo'daki Vandalarum Müzesi'nden davet aldık ve bunu aynı zamanda senaryo için bir araştırma dönemi olarak kullandık. İnsanlara güveniyor musun yoksa güvenmiyor musun, insanların bu ikisi arasında tercih yaptığı bir giriş kapısı vardı sergimizin. İnsanlara güvenirim butonuna basanlardan cep telefonlarını yerdeki kareye bırakmalarını isteniyorduk. Başkalarına güvenirim diyen insanların sınamak eğlenceliydi. Öte yandan "güvenmem" diyenler hemen içeri almıyor, sergiyi izliyorlardı (Yücel, 2017).

Filmde yer alan bir diğer sanat işi, Oleg Kulik'ten ismini alan Oleg isimli sanatçının müzenin bağışçıları için düzenlenen yemekte gerçekleştirdiği performanstır. Bu performans sahnesi için yönetmen şu yorumu yapmaktadır:

Terry Notary çok yetenekli ve kendini bu işe adanmış bir performans sanatçısı, bence filmdeki tüm işler arasındaki en iyi sanat işi de onunki. Ben bu konuya tamamen farklı yaklaşıyorum. Açıklanacak bir şey olduğumu düşünmüyorum çünkü bence sahne kendi başına bir anlam taşıyor; mesaj sahnenin kendisi bir bakıma. Sahneyi şöyle düşündüm: Nasıl davranılması gerektiğine ilişkin katı bir toplumsal sözleşmenin var olduğu

5 Bourriaud (2005: 46) aynı adlı kitabında ilişkisel estetik ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: "İnsanlıkla tanrısallık, ardından insanlıkla nesne arasındaki bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlararası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor. Sanatçı, giderek daha açık biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlar da ortaya çıkıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal 'form' haline gelmiş olduğu: Böylece, meeting'ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, biraraya gelinen yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesnelere temsil ediyorlar; resim ve heykel burada sadece, basit bir estetik tüketiminden çok daha başka bir amaca yönelen bir form üretiminin özel durumları olarak düşünülmüştür."

bir mekâna giren bir performans sanatçısı var ve o toplumsal sözleşmeyi alaşağı ediyor. Bu fikir filmin Cannes'da yarışmayı hedeflemesiyle de örtüştü. Cannes'daki smokinli seyirci topluluğu, perdede smokinli başka bir seyirci topluluğuna bakacak ve bir bakıma her iki topluluk da bu performans sanatçısıyla nasıl başa çıkacağı üzerine kafa yoracaktı. Benim aklımdaki fikir buydu. Bence bu tür sahnelerde bir açıklama arıyoruz çünkü film izleme konusunda çok konvansiyonel bir şekilde eğitilmişiz (Yücel, 2017).

"Ormana hoşgeldiniz" cümlesiyle giriş yapılan ve yemeğe katılanlara korkar ya da kaçarlarsa vahşi hayvan tarafından avlanacaklarını, kıpırdamadan hareketisiz kalırlarsa hayvan tarafından fark edilmeyeceklerinin anlatılmasıyla başlayan performansta sanatçının artan şiddetiyle birlikte gerilim de tırmanmaktadır. Bir performans parodisi olarak filmin en çok dikkat çeken bu sahnesi – filmin afişi de performanstan alınmış bir fotoğraf yer almaktadır– böylelikle hem Cannes'daki smokinli seyirci topluluğu hem de filmin diğer izleyicileri için büyük bir gösteri sunmaktadır.

Saydam (2017)'a göre performans sahnesi Östlund'un eleştireliliğinin zirve noktasını oluşturmaktadır:

Yemek sahnesi, gerek konukları gerek onların giyim kuşamları gerekse de kırmızı halısıyla Cannes'daki ödül törenlerini de hatırlatır. Sekansın kurulumuna baktığımızda, Östlund'un kendi alanı olan sinemayı ve festivallerdeki ödül verne düzenliğini de eleştirisinin bir parçası haline getirdiğini söyleyebiliriz. Luis Bunuel'in Altın Çağ (L'Age d'or, 1930) filmindeki burjuvaların sigara çalan çocuğu tiftikle vurmaları gibi, yemektekilerin de Oleg'e tahammül edememeleri İskandinav mizahından çok, toplumsal bir amaçla kurulmuş yıkıcı bir absürd komedi örneği olarak değerlendirilebilir."

Sonuç

Çağdaş sanatın tanımı, kurumları, sanatçıları ve yapıtları üzerine geniş bir eleştiri ve yorum çeşitliliği bulunmaktadır. Çağdaş sanat ortamını ve yapıtlarını ele alış ve çağdaş sanat üzerine yürütülen tartışmalar arasında paralellikler kurularak, "Kare" üzerinden çağdaş sanat tartışmalarına gidilebileceği gibi tersine çağdaş sanat tartışmaları üzerinden filmi okuyabilmek de olanaklıdır.

Filmde Östlund, doğrudan sanat dünyasını eleştirmek için çağdaş sanat dünyasına yönelmemekte, sanat dünyasını bir hiciv kaynağı olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanat ortamı ile ilgili fazla enforsasyon vermeyerek, çağdaş sanat üzerine büyük cümleler kurmak ve derinlikli eleştiriler yapmak yerine parodileştirmeyi seçmektedir. Çağdaş sanat müzelerinde sergilenen sanat yapıtlarının niteliği, müzeye giren her nesnenin sanat yapıtı olup olmadığı, düzenlenen sergilerin içeriği, sergilerde yer alan metinlerin dili, küratörün işlevi gibi çağdaş sanat tartışmalarında en sık dile getirilen başlıklar filmde parodileştirilmiştir.

6 Cebenoyan (2017), Östlund'un getirdiği eleştirilerinin daha önceden yapıldığını belirtmektedir: "Tartıştığı kavramlar zaten mesela Haneke tarafından yıllardır tartışılıyor. Haneke ve Östlund nihayetinde kapitalist topluma ahlaki bir eleştiri getiriyorlar. Bu yüzden ders veren bir halleri de var. Östlund'un filmlerini Haneke'den ayıran şey ise ironi. Haneke son derece ciddiye, Östlund kıs kıs güldüyor ve güldürmeye de çalışıyor."

Östlund'un, filmin en dikkat çeken sahnesini olarak kurduğu performans sahnesini bir "gösteri"ye dönüştürmesi ile çağdaş sanat dünyasının bir gösteri alanına dönüşmesi arasında paralellik bulunmaktadır. Günümüz müzelerinin, ulusal ve uluslararası alanda insanların ve basın dikkatini çekebilmesi ve ultra zengin bağışçılardan ekonomik destek alıp kaynaklarını arttırabilmesi için, gösterişli sergiler düzenlemesinin yanı sıra küresel şirketlerin kullandığı pazarlama stratejilerini uygulaması ve ilgi uyandıracak bir reklam kampanyası yürütmesi gerekmektedir. Bu anlamda dikkat çekmenin öncelikli olduğu "gösteri" filmin çağdaş sanat dünyası ile ortak olduğu noktadır.

"Kare", sinema dünyasının tercih ettiği sanatçı hayatlarının anlatıldığı biyografilerinden ayrılarak, çağdaş sanatın öne çıkan ve tartışılan kavramlarından birisi olan "küratör"ü baş role oturtmaktadır. Çağdaş sanat müzelerinin, sergilerin, sanatçıların ve hatta sanat eserlerinin birer gösteriye dönüşmesi gibi küratörün de "gösteri" ögesine dönüştüğü, filmin kahramanı Christian üzerinden gösterilmektedir.

Christian ile çağdaş sanat ortamı arasında yönetmenin kurduğu ilişkinin, Christian'ın kendisi ve çevresiyle olan ilişkisinde görülen ikiyüzlülüğün bireysel olmayıp, toplumsal bir olgu olduğunu anlatmak için kurulduğu ve bireysel olan hikâyenin giderek çağımızın bir anlatısına dönüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda Östlund izleyicisine, üst orta sınıf kültürel elitler, sorumluluk üstlenme ve suçlulukla baş etme konuları üzerine bir hiciv izletmektedir.

"Kare", kendisini çok ciddiye almadan, sergi mekânında yapıtlar arasında hareket eden, gezgin, özgür ve sıklıkla da katılımcı olan çağdaş sanat izleyicisi ve aktörlerini, sinema salonunda hareketsiz kılıp, klasik film izleyicisi konumuna getirerek, çağdaş sanat üzerine deneyimlerinden hareketle kendileri üzerine düşünme olanağı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Adam, G. (2014). Çağdaş Sanat Piyasasındaki Patlama Daha Ne Kadar Sürebilir?. Erişim Tarihi: 28.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-piyasasindaki-patlama-daha-ne-kadar-surebilir/2013>.

Aracagök, Z. (2018, Mart). Kare: Evcilleştirilmiş Sanat. *IAN.CHRONICLE*, 35, 19.

Artun, A. (2013). *Anne Ben Hiyar mıyım?*. Erişim Tarihi: 03.02.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>.

Bourriaud, N. (2005). İlişkisel Estetik. (S. Özen,

Çev.) İstanbul: Bağlam.

Bude, H. (2016). *Küratörler Devri*. Erişim Tarihi: 05.02.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kuratorler-devri/2959>.

Cebenoyan, C. (2017). *Kare: 'Kavram'sal ve 'Mavra'msal Bir Film*. Erişim Tarihi: 18.03.2018, <https://www.birgun.net/haber-detay/kare-kavram-sal-ve-mavra-msal-bir-film-188342.html>.

Cox, G., Lund, J. (2017). Çağdaş Durum: Şimdiki Zamanların Kopuk Birlikteliği. Erişim Tarihi: 03.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-durum-simdiki-zamanlarin-kopuk-birlikteligi/3575>.

Esanu, O. (2013). Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri. (N. Örgü, Çev.), A. Artun, N. Örgü (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde (s. 95-105). İstanbul: İletişim.

Ferguson, B. (1993). Küratörlük Yöntemi/Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri. (M. Ş. Arıman, Çev.), G. Karamustafa, D. Şengel (Haz.), *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji* (2. Baskı) içinde (s. 33-34). İstanbul: a+A.

Foster, H. (2009). *Tasarım ve Suç Müze Mimarlık Tasarım*. (2. Baskı). (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim.

Foster, H. (2015a). Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa. Erişim Tarihi: 27.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanatin-mecrası-piyasa/2242>.

Foster, H. (2015b). *Beyaz Küpün Ardından*. Erişim Tarihi: 28.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardından/2443>.

Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirırtısı Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. (A. Ulutaşlı, Çev.) İstanbul: Norgunk.

Groys, B. (2017). *Akıştı İnternet Çağında Sanat*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Küy.

Hoge, W. (2001). *Art Imitates Life, Perhaps Too Closely*. Erişim Tarihi: 17.03.2018, <http://www.nytimes.com/2001/10/20/arts/art-imitates-life-perhaps-too-closely.html>.

Huyssen, A. (2012). Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze. (K. Atakay, Çev.), A. Artun (ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri II* içinde (s. 271-272). İstanbul: İletişim.

İz, K. (2012). *What Is Contemporary Art?*. Erişim

Tarihi: 28.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554>.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis.

Madžoski, V. (2016). *Küuratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*. (M. Haydaroglu, Çev.) İstanbul: Küy.

Medina, C. (2013). *Çağdaş Sanat: 11 Tez*. (Ö. Çelik, Çev.) A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde (s. 7-11). İstanbul: İletişim.

O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpiin İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel.

Putnam, J. (2005). *Kutuyu Aç*. (E. Gen, Çev.), A. Artun (Ed.), *Sanatçı Müzeleri* içinde (s. 9). İstanbul: İletişim.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis.

Saehrendt, C., Kittl, S. T. (2012). *Bunu Ben De Yapırım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Saydam, B. (2017). *Kare: Bireyin ve Sanatın İkiyüzlülüğü*. Erişim Tarihi: 25.02.2018, <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Kare-Bireyin-ve-sanatin-iki-yuzlulugu>.

Sönmez, A. (2017). *Kare: Çağdaş Sanatın İflası Ya Da Kibirli Öznelerin Yükselmeyişi*. Erişim Tarihi: 25.02.2018, <http://www.sanataak.com/view/kare-cagdas-sanatin-iflasi-ya-da-kibirli-oznelerin-yukselemeyisi>.

Squires, N. (2015). *Art Installation in Italy Ended Up in The Bin By Cleaners Who Thought It Was Rubbish*. Erişim Tarihi: 17.03.2018, <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/11956330/Art-installation-in-Italy-ended-up-in-the-bin-by-cleaners-who-thought-it-was-rubbish.html>.

Stallabrass, J. (2013). *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (3. Baskı). (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim.

Stallabrass, J. (2017). *Elit Sanat, Popülizm ve Eleştiri*. Erişim Tarihi: 03.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/elit-sanat-populizm-ve-elestiri/3591>.

Şimşek, A. (2016). *Eleştiriye Çalmak*. İstanbul: Agora.

Şimşek, A. (2017). *The Square: Bu 'Kare' Daha Çok Film Alır*. Erişim Tarihi: 25.02.2018, <http://www.ekdergi.com/the-square-bu-kare-daha-cok-film-alir/>.

Thompson, D. (2011). *Sanat Mezat 12 Milyon Dolarlık Köpebalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*. (R. Akman, Çev.) İstanbul: İletişim.

Topal, H. (2016). *Sunuş: Mırıltıdan Homurdanmaya: Sanatın Yeni Bağlamı*. P. Gielen, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm* içinde (s. 12). (A. Ulutaşlı, Çev.) İstanbul: Norgunk.

Turl, A. (2014). *Sınıf, Politika, Toplumsal Değişim: Çağdaş Sanatın Çelişkileri*. Erişim Tarihi: 28.01.2018, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sinif-politika-toplumsal-degisim-cagdas-sanatin-celiskileri/2263>.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya.

Yücel, F. (2017). *Kare'nin Yönetmeni Ruben Östlund ile Söyleşi*. Erişim Tarihi: 25.02.2018, <http://www.altya-z.net/soylesiler/15603/>.