

Sinemada Çağdaş Sanat ve Paradigma Olgusu

Ezgi Tokdil*

Özet

Araştırmanın amacı; paradigma olgusunun bilim felsefesi kapsamında değerlendirilmesi ve sanat alanında paralel gelişim çizgisinin takip edilerek, örnekleme alınan çağdaş sanatı odağına yerleştirmiş filmler üzerinden analizinin yapılmasıdır. Bu kapsamda yönetmenliğini Ruben Östlund'ın üstlendiği 2017 yapımı The Square (Kare) ve Julian Rosefeldt'in 2015 yapımı Manifesto filmleri paradigma değişimleri bakımından içeriksel olarak ayrıntılı analiz edilmektedir. Bu doğrultuda; kültürün özelleştirilmesi, müze ve galerilerin sanata müdahalesi, basın, reklamcılığın sanatın özsel dilini değiştirmesi, manipüle etmesi, manipülasyonun eserin duyulması adına sanatçı tarafından meşru görülmesi, akademik sanatın yerini çağdaş olana bırakması, çağdaş sanatın absürd olana evrilmesi, kapitalizm bir yandan eleştirilirken, diğer yandan onun gerek sanatçı gerek galerici tarafından kendi çıkarına kullanılması gibi konular ele alınan önemli noktalar.

Thomas Kuhn'un bilim felsefesine kazandırdığı paradigma olgusuna ve paradigmatik bilim anlayışına bakıldığında; bilimin sapmalarla ilerlediği ve her paradigma içerisinde bilimin yeni soruları cevaplama yetersiz olduğu noktaya kadar olağan bilim etkinliklerinin gerçekleştirildiği görülür. Sorular cevapsız kalmaya başladığında bir bunalım dönemine girilir, bu dönem yeni bir paradigmanın ortaya çıkışının ilk belirtileridir. Benzer şekilde sanat eğilimleri ve öncü sanatçılar da bunalım dönemleriyle yeni paradigmaları başlatır ve benzer bir süreç yaşanır. Ortaya çıkan her yeni akım sistem tarafından benimsenen paradigmanın (sanat eğiliminin/sanatçı görüşünün) dışına çıkan söylem ve eylemler yoluyla gerçekleşmiştir. Paradigma değişiminin ilk belirtileri görüldüğünde ve hatta değişim kaçınılmaz olduğunda dahi eski paradigmanın savunucularının buna doğru yön değiştirmesi kolay olmamış, tıpkı Rosefeldt'in yönetmenliğini yaptığı filmde Dadaist Manifesto'nun okunduğu cenaze sahnesinde olduğu gibi "eski" (fikirler, ideolojiler, eğilimler, yaşam biçimleri, sanat eğilimleri vd.) toprağa indirilirken ve yeninin yaşam ve ölüm diyalektiğinde doğuşu sağlanırken kendisine taraf bulması ancak uzun bir zaman almıştır (Bunalım dönemi her sistem tanımında uzun bir süreci kapsar). Ancak değişim tüm karşıtlıklara, itirazlara rağmen kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir. Tıpkı The Square (Kare) filminde müze bahçesine yerleştirilecek ışıklandırılmış bir kareden ibaret olan bir enstalasyonun (çağdaş sanat) görkemli bir atlı heykelin (akademik sanat) yerini alması gibi.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, Paradigma olgusu, Bilim felsefesi, Manifesto, Kare, Östlund, Rosefeldt

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910
E-mail : ezgitokdil@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492462

Geliş Tarihi - *Recieved*: 05.12.2018
Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.02.2019

Contemporary Art in Cinema and Paradigmatic Phenomenon

Ezgi Tokdil*

Abstract

The aim of the research; to evaluate the paradigm phenomenon within the framework of the philosophy of science and to follow the parallel development line in the field of art and to analyze it through the films that put it in the focus of contemporary art. In this scope, The Square (2017) directed by Ruben Östlund and Manifesto (2015) directed by Julian Rosefeldt are analyzed in terms of the paradigm shifts. In this direction; issues such as the privatization of culture, the intervention of museums and galleries to art, the changing of the essential language of art and manipulating by press and advertising, acceptance of the manipulation by the artist, leaving the place of academic art to the contemporary, the evolving of modern art to the absurd, capitalism is criticized on the one hand, on the other hand its use by both the artist and the gallery are important points.

When we look at the paradigm phenomenon of Thomas Kuhn's and the paradigmatic understanding of science; it is seen that science has gone through deviations and that in every paradigm science is insufficient to answer new questions. When the questions begin to remain unanswered, a crisis is introduced, and this crisis the first signs of a new paradigm. Similarly, art movements and leading artists start new paradigms during crisis periods and happen to the similar process. Every new movement emerged by means of discourses and actions outside the paradigm adopted by the system. Even when the first signs of paradigm change were seen, and even change was inevitable, it was not easy for the advocates of the old paradigm to change direction towards it. It took a long time to find a party, just as the funeral scene where the Dadaist Manifesto reads in the film directed by Rosefeldt, "old" (ideas, ideologies, trends, lifestyles, art tendencies, etc.) was brought down to the old ground and the new was born in the dialectic of life and death (Depression period covers a long process in each system definition). However, change is inevitable despite all oppositions and objections. Just like in The Square, an installation (contemporary art), consisting of a floodlight frame placed in a museum garden, replaces a magnificent equestrian statue (academic art).

Keywords: Contemporary art, Paradigm phenomenon, Philosophy of Science, Manifesto, Kare, Östlund, Rosefeldt

ORCID ID : 0000-0003-1982-5910
E-mail : ezgitokdil@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.492462

Received - *Geliş Tarihi*: 05.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi*: 30.02.2019

Giriş

Paradigma olgusunun çağdaş sanatı konu alan filmler üzerinden bir yeniden incelemesini ve paradoksal çözümlemesini ortaya koymayı amaçlayan araştırmanın ilk bölümünde, manifestoların okunduğu dönemler ile bilim tarihinin ve bilimsel gelişmelerin doğrusal bir süreç olmadığını savunan çağdaş bilim anlayışı (paradigmatik bilim) karşılaştırmalı ve ilişkiser olarak analiz edilmektedir. Özünde araştırmanın amacı bilim felsefesinde bir kavram olarak ortaya çıkan ve ilk kez Thomas Kuhn tarafından kullanılan paradigma kavramı ve paradigmatik modelin; tarihsel, toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel tüm alanlarda geçerliliğini sürdürdüğünün, benzer yapısal kimliğe sahip olduğunun, zamansal sürekliliğin tüm alanlarda ortak şekilde deneyimlendiğinin ve geçmiş-gelecek-şimdi triyalektiğinin döngüsel olarak devamlılığını koruduğunun kanıtlarını sunmaktır. Araştırmanın ikinci bölümü toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alanlarda yaşanan değişim ve gelişmenin paradigmatik boyutlarını örnekleme alınan filmler üzerinden yeniden yorumlayarak, farklı tarihsel sınırları, değişim çağrılarını, siyasal ve kültürel boyutlarıyla geniş kapsamlı ele almaktadır. Bu kapsam doğrultusunda feodalist toplumların kapitalist yaşam biçimine evrilmesi, ardından yeni bir paradigma olarak enformasyonalizmin doğuşu, örnekleme alınan filmlerin metaforik sahneleri ile ilişkilendirilerek incelenmektedir. Paradigma olgusu bağlamında doğada ve insan yaşamındaki değişimi inceleyen üçüncü bölümün ardından toplumun temel boyutlarından biri olan kültürün biçim değiştirmesi, yeni kültür boyutları, enformasyon toplumunun yeni avangardı ve öncü sanat eğilimlerinin paradigmatik analizi yapılmaktadır. Son olarak Ruben Östlund sinemasında yer alan kavramsal sanat ve kurumsal yapı eleştirisi, Rosefeldt sinemasında var olan manifestoların deneyimlenmiş gerçeklikler olması ve hiçbir şeyin orijinal olmadığı, birbirinin ardından ilerlediği ikilemi göstergeler yoluyla çözümlenmektedir.

Bu doğrultuda çağdaş sanat, paradigma olgusu, paradigmatik bilim anlayışı ve manifesto gibi kavram ve olgular çerçevesinde örnekleme alınan filmler; tarihsel, toplumsal, politik değişimler, doğada ve insan yaşamındaki dönüşümler, sanatın söylem değiştirmesi ve estetiğin değişen dili gibi farklı noktalardan geniş kapsamlı tartışılmaktadır. Araştırmanın amacı; farklı alanlarda ve farklı paradigmalarda gerçekleşen somut gerçeklikler olsa da, nesnel dünyada gerçekleşen tüm değişim ve dönüşümlerin birbirleriyle ilişkili ve bağlantılı olduğu, her dönemde ve her atomik yapıda paradigmatik bir modelin söz konusu olduğu, manifestoların söz konusu paradigmalarda bilimsel gerçeklikteki “yasa” benzeri somut göstergeleri olduğu düşüncelerinin Ruben Östlund’ın *The Square* (Kare) ve Julian Rosefeldt’in *Manifesto* filmlerinin içeriksel yapıları ile göstergebilimsel analizini yapmaktır.

Paradigma Olgusu, Değişim ve Manifestolar

Kuhn’un bilgi kuramına ve bilim tarihine kazandırdığı en önemli tanımlardan biri paradigma kavramıdır. Kuyaş’a göre genel tanımıyla; “birbirleriyle yarışan farklı bilimsel yaklaşımlara Kuhn paradigma adını vermiştir (...)” (2006: 16). Ancak daha kapsamlı bir açıklamaya yönelindiğinde, Kuhn’un paradigma kavramını tanımlarken iki farklı yaklaşım geliştirdiği görülür. Agamben’in aktarımıyla; “ilk anlamında (...) paradigma, belli bir bilimsel topluluğun üyelerinin ortak olarak sahip oldukları şeyi, yani o topluluğun üyelerinin az çok bilinçli bir biçimde bağlı oldukları tekniklerin, modellerin ve değerlerin bütünüdür” (2012: 18). Bu yaklaşım paradigmatik bilim tarihini kapsamına alan araştırmacı ve diğer

toplulukların yoğun olarak inceledikleri paradigma tanımıdır. Ancak Kuhn paradigma kavramına ikinci bir anlam da yükler ve bu anlam “bu bütünün tekil bir ögesi” olarak ifade edilir (Agamben, 2012: 18). Bu yönüyle paradigma; “(...) ortak bir örnek olarak kullanıldığından, açık ve kesin kuralların yerine geçer, belli ve tutarlı bir araştırma geleneğini tanımlamamızı sağlar” (Agamben, 2012: 18).

David Bloor ise paradigma kavramını “doğa ile insan arasındaki köprü” şeklinde tanımlamıştır (1985: 432-433). Barnes’e göre bu düşünce; “bilimsel doğru ve ilerlemeyle ilgili görüşlere açık bir meydan okumadır” (1995: 27; Turan, 2010: 50). Bu meydan okumanın Kuhn perspektifinden doğrulaması “(...) bilimsel bilgi yalnızca doğada okunan şey değildir” ifadesinde açık seçik görülmektedir. Kuhn’a göre; “doğaya daima, tarihi ve kültürel olarak paylaşılan paradigmlar aracı olurlar. Bu düşüncenin formülasyonu ise şöyledir; insan (bilimsel topluluk) - paradigma - doğa” (Bloor, 1985: 432-433; Barnes, 1995: 27). Burada doğayı yalnızca bilimin inceleme alanı olarak okumamak gerekir. Doğanın kapsamı insan eylemlerine kadar uzanmakla birlikte, bu eylemlerin doğasını oluşturan tarihsel ve toplumsal değerler de söz konusu süreci tamamlamaktadır.

Öyleyse paradigma kavramının temelde her anlamda bir başkalaşımı ifade ettiği ancak bu değişimin eski düşünce ve eylemlerden bütünüyle uzaklaşmamakla birlikte onları da yanlıştırmadığı, yalnızca kendine özgü (kendi perspektifinde) yeni bir dilyarattığı görülmektedir. Örneğin bilim tarihine bakıldığında Newton yerçekimi yasası, Einstein görelilik kuramı ve kuantum mekaniğinin farklı paradigmları temsil etmesi ya da toplumsal yapının feodalizm, kapitalizm, enformasyonizm gibi farklı yapılarının kendi içinde farklı dinamiklerle ortaya çıkması ve etki değerlerinin gene paradigmlar kapsamında geçerli olması gibi. Gene sanat alanında bu yaşanan paradigma değişimlerine paralel yeni biçimlendirme anlayışları, yeni vizyonlar (görme biçimleri), duyum ve algılam düzeyleri ortaya çıkmıştır. Yaşam sürekli olarak değişim halindedir ve dolayısıyla buna paralel içinde yaşanan paradigma da sürekli olarak değişmeye mahkumdur. Bard ve Söderquist’in de ifade ettiği gibi (2015:75); “Bir paradigma kayması her zaman yeni bir dil kullanımı ve yeni bir kelime dağarcığını beraberinde getirir. Yeni fenomene yeni terminoloji gerekir, öte yandan eski terimler yeni anlamlar yüklenir”. Bununla birlikte bu yeni dil kullanımı etkilerini domino taşları gibi yaşamın tüm alanlarına kaçınılmaz olarak yansıtır (Teknolojinin gelişiminin yalnızca yaşamı kolaylaştıran bir unsur olmakla kalmaması, sanat alanında yeni kültür formlarının ortaya çıkmasına, kültürün özelleştirilmesine, küresel toplum biçimine, politik yeni dengelerin kurulmasına, sibernetik yeni yaşam biçimlerine, tek boyutlu insan ilişkilerine vd. gibi pek çok alanda farklılaşmalara neden olması gibi). Görüldüğü gibi paradigma değişimleri (öncü yaratımlar, büyük atılımlar, manifesto biçimleri, protest tavrı) hangi alanda gerçekleşmiş olursa olsun, içinde yaşanan toplumun ve ortaya çıktığı yüzyılın tüm alanlarında köklü değişimlere neden olur. Bilimsel bir gelişme toplumsal bir dönüşüme, toplumsal dönüşüm bireysel farklılaşmalara kapı aralar. Bireysel söylem biçimleri de bütün olarak o toplumun paradigmatic yapısının atomik birer versiyonlarıdır. Kuşkusuz “insan aklının durmadan ilerlediğine, bununla da insan istencinin gerçeğe düzen verme gücünün sürekli olarak arttığına” inanan Leibniz’in de ifade ettiği gibi, paradigma değişimleri belirli bir alanda gerçekleşen insan bilincinin yükselmesi yoluyla olmuştur (Gökberk, 2011: 94). İnsanın geçmişe ait belleği süreklilik içerisinde bir noktada çözümsüzlük sürecine girmiş ve yeni bir düşünce biçimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu düşünme şekli, yeni yaratımların ilk sancılarıdır ve bu noktada içinde yaşanan paradigmanın yetersizliği belirgin olarak gözlemlenir. Kuhn’un bilim felsefesinde bunalım

olarak tanımlanan bu eşik yeni paradigmanın ortaya çıkmasına giden yolu açar. Ancak elbette ortaya çıkan her yeni paradigma zamansal süreklilik içinde olumsuzlanmaya (daha doğru bir ifadeyle çözümsüzlük noktasına gelmeye) ve yerini bir başka paradigmaya bırakmaya mahkumdur. Bu nedenle paradigmlar zaman çizgisinde birbiri ardına gelen söylem biçimleri, kuramsal sistem tanımlarıdır. Her paradigmanın da kendi içinde cevaplanabilen soruları ve kendine özgü bir söylem dili vardır. Wittgenstein'a göre; "(...) her söylem bir yaşam biçimidir. Bir kişinin kullandığı dili, kelimeleri, kavramları, giderek kuramları anlayabilmek için hangi kurallara göre, hangi kavramsal sisteme göre dili kullandığını bilmek gerekmektedir" (Wittgenstein, 1973: 94; Kuyaş, 2015: 39; Kuhn, 2015).

Benzer şekilde, her manifesto da kendi içinde bir sistem tanımını ortaya koymaktadır. Ortaya çıktığı dönemin yalnızca bir alanının söylem biçimi değil, çoklu bir protest tavidir.



Görsel 1: *The Square* (Kare), Ruben Östlund, 2017 / Görsel 2: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015

Kökene 14. yüzyıla kadar götürülebilen manifesto sözcüğünün en eski anlamı; "duyular yoluyla kolaylıkla algılanabilen" ya da "kolayca tanımlanabilen" şeklindedir (Anonim, 2018). Sözcük anlamıyla manifesto; "Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesi" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2018). Bu doğrultuda bir grubun varlığı ve bir arada oluşunun açık sunumu söz konusudur. Ancak belirtildiği gibi manifestolar yalnızca belirli bir grubun topluma bakış açılarını, grubun bir araya gelme nedenlerini, savunmuş biçimlerini yansıtmakla sınırlı tutulsalar da bu işlevlerinin çok daha ötesinde bir güce sahiptirler. Bilimsel bir gelişmenin yaşanılan dünyanın dilini tüm alanlarda değiştirmesi ya da paradigmaların bütün olarak bu dili ifade etmesi gibi, örneğin kültürel alanda sunulan bir manifesto da diğer tüm atomik yapılar hakkında güçlü yansımaları sahiptir. Bu nedenle sürekli olarak değişmeye mahkum bir sistem tanımında, manifestoların belirli noktaların işaretleyicileri oldukları ifade edilebilir. Bu noktalar tarihe dair (geçmişin sosyo-kültürel, politik, ekonomik tüm alanları hakkında) farklı bir paradigmadan geçmiş paradigmaları analiz etme olanağına sahip olunur. Bununla birlikte manifestolar da Kuhn'un paradigma tanımında belirttiği gibi içiçe geçmiş halkalar şeklinde algılanabilir. Tek tek bireylerin ya da grupların belirli manifestoları olduğu gibi, dönemsel olarak da manifesto kavramı kullanılabilir. Örneğin sanatın modern ve postmodern süreçleri kendi

içlerinde farklı eğilimlere ve öncü atımlara sahip olsalar, farklı bireysel manifestolar yaratsalar da, bütün olarak da soyut bir manifesto, tanım düzenine sahiptir. Tıpkı yönetmenliğini Julian Rosefeldt'in üstlendiği *Manifesto* (2015) filminde (*Görsel 2*), farklı manifestoların okunduğu 12 kısa filmin bütün olarak da bir manifestoya, söylem biçimine, sunum düzenine sahip olması gibi. Farklı olgusal manifestolar birbirleri ardına okunur, ancak sahnelerin günümüz toplumuna özgü görüntüleri yoluyla geçmiş ile bugün arasında köprü kurulur, triyalektik bir ilişkilendirme yapılır.

Rosefeldt'in büyük sanat eğilimlerinin söz konusu manifestolarına bu şekilde müdahalesi absürd bir görünüm yaratsa da manifestoların kendi gerçekliklerine bir saygısızlık şeklinde değildir. Bunun yerine malzemenin (manifestoların kendi özgünlüğünün) doğal olarak teatral niteliğini tanıyarak onu geliştirir (Debruge, 2017: 1). Karakterler sahneler değiştikçe farklı kimliklere bürünür ve farklı söylem türlerine sahip kişiler olarak (farklı manifestolara sahip sanatsal yönelimler) ekrandan yansır. Her bir karakterin kendi olay örgüsünde bir paradigmanın temel savunularını belirli absürd kimliklerde okuduğu görülmektedir. Bu kimlikler değişen bir sistem yapısını da ortaya koyarken, bu sistem içerisinde tek tek bireylerin yabancılıklarını da gözler önüne serer. Bu yabancılaşma hem sanatın büyük manifestolarının belirli bir çevre ile sınırlı kalmasını hem de kendi sistemi içindekilerin ulaşabileceği/ anlayabileceği bir yapıda olmasını da ifade etmektedir. Bu paradigmatik yaklaşım bilimin büyük başarılarının belirli bir sistemsel yapının dışında gelişmesi gibi bir etkiye sahiptir.

Bu yaklaşım aynı zamanda çağdaş sanatın ve kavramsal manifestoların çoğunluk tarafından anlaşılmasına da bir eleştiri şeklinde gelişir ve hatta günümüz küreselleşmiş toplumların özelleştirilmiş sanatının da bir eleştirisi niteliğini taşır. Bir eylemin, bir gösterinin, bir galeriye yerleştirilen bir kaya parçasının sanatsal dilini çözümlemenin zorluğu gibi, Rosefeldt'in bu devrimci manifestoları yerleştirdiği sahneler de belirli bir dikkatin sonucunda anlamlandırılabilir. Ekranda görüntü değiştikçe, sahneler ilerledikçe tanıdık bir ses duyulur, bilinen bir söylem, bir sanat manifestosudur, ancak olay beklenmedik bir ortamda (mekanda / görüntüde) gerçekleşir. Bu ilişkilendirme gücü de gene sinemanın tek tek fragmanlarının bir araya gelmesi gibi, bilimsel gelişmenin tek tek bilgi kırıntılarının birbirleriyle çarpışmaları sonucunda ortaya çıkmasını destekler niteliktedir. Bir sahne diğeriyle yer değiştirir, belirli bir zaman sonra görüntü eski sahneye tekrar geri döner. Farklı kısa filmlerin bir araya gelmesi, birbirine eklenmesi söz konusudur. Kuhn'un paradigmatik yaklaşımı da bu kopmalara kendi felsefesinde büyük bir yer verir. Değişimin arka arkaya gelen birikimsel olarak ilerleyen bir süreç olmadığı, kopmalar olduğu ve bunalım dönemlerinin yaşandığı yaklaşımını savunur. Sanatın yaşadığı değişim de onu aynı noktaya getirir / aynı noktada buluşturur. Antik dönemin o büyük anlatıları artık sona ermiş, yeni bir paradigma başlamış ve her paradigma yeni bir bunalım dönemini başlatarak arka arkaya farklı manifestoların doğmasına neden olmuştur. Antik devlerin omuzlarından bakarak daha ileriye gören modern cüceler benzetmesi de eski paradigma ile geçerliliğini yitmiştir.

Benzer şekilde yönetmenliğini Ruben Östlund'ın üstlendiği *Kare (The Square)* (2017) filminde de (*Görsel 1*) modernist paradigmanın ardından gelen yeni bir paradigma olarak tanımlanan çağdaş sanat dünyasına ve toplumsal değişimin insan ilişkilerine yansıyan dramatik haline eleştirel bir yaklaşım sunulmaktadır. Modern sanatın bunalım döneminin yerini düşünsel olana (ya da absürd olana) bırakması, bu yer değişiminin "herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olacağı" söyleminin vurgulanarak gündeme getirilmesi filmin kendi içindeki sarkastik yapısını da ortaya çıkarmaktadır. Yine *Manifesto* filminde yer alan çağdaş sanatın, kavramsal tavrın eleştirisinde olduğu gibi, *Kare (The Square)* filminde de gerek kavramsal sanata gerekse kurumsal düzene bir eleştiri söz konusudur. Filmde, bir sanat müzesi kuratörü olan ana karakterin kendisi ile röportaj yapmaya gelen gazeteciye "Şimdi çantanızı oradan alıp şuraya koysam, artık ona sanat eseri diyebilir miyiz?" sorusu karşısında, güncel sanat tanımlarının eğilip bükülebilirliği

en yalın haliyle ifade edilmektedir. Gazetecinin cevapsızlığı ve kafa karışıklığı da günümüz insanının modern sanatla ve çağdaş anlatımla ilişkisine dair önemli noktaları açığa çıkarmaktadır (Ercivan, 2018).

Baudelaire; “geçmişten (estetik açıdan) günümüze kalan şeyin, peşpeşe gelen bir modernlikler çeşitlemesinin ifadesi olduğunu, her birinin eşsiz ve kendi sanatsal ifadesine sahip olduklarını düşünür” (Calinescu, 2013: 54-55). Öyleyse sanatın paradigma kaymalarını belirli dönemlerle sınırlandırmak ve bu paradigmaları birbirinden kopuk ve ilişkisiz olarak resmetmek sakıncalı ve yanlış olacaktır. Çağdaş sanatın içinde de antik sanatın bir parça da olsa var olduğunu belirtiyorum, tıpkı kuantum mekaniğinin içinde de bilimsel gerçeklikler bakımından Einstein kuramının izlerinin olması gibi. Rosefeldt’in *Manifesto* filminin başarısı da buradan gelmektedir. Geçmiş, bugünün içinde yer almakta, bütün olarak kendi manifestosunu, söylem biçimini, avangard sunumunu gerçekleştirmektedir. Ostlund ise eleştirel ve ironik yapısıyla çağdaş sanat adı altında tüm yeni dünyanın elitizmine başkaldırıyor. Takındığı avangard üslup (geçmişin avangard devrimleri geride kalmış olsa da) gene paradigmanın ilişkisel gerçekliklerini ortaya çıkarıyor. Aslında eleştirilen yalnızca kendi döneminin toplumsal, kimliksel, kültürel yapısı değildir. Geçmişe de göndermeler vardır *Kare (The Square)* filminde. Yaşanan değişim geçmişte yaşananla özünde aynıdır, paradigma kayması bir kez daha gerçekleşmiş ve yalnızca kavram ve imgelerin farklı anlamlar yüklenmesine neden olmuştur. Aristokrasi yerini burjuva topluma bırakmıştır, burjuvazi yeni elitlerle yer değiştirmek üzeredir. Biçimsel sanat kavramsal olanla yer değiştirmiştir, kavramsal sanat ise içi boşaltılmış bir kavram olarak medyanın tek eline geçmiştir. Tıpkı 1920’lerde Dada’nın sanatın öldüğünü iddia ettiği büyük başkaldırıda olduğu gibi. Tristan Tzara’nın prensipte en kabul edilebilir sistemin, hiçbirini kabul etmemek olan o ünlü manifestosunda olduğu gibi. Ona göre tüm insanlığın ihtiyacı olan şey, mantığın (bilinç), hafızanın (yasalar), arkeolojinin (tarihsel deneyim) ve hatta geleceğin (zamansallık) ortadan kalkmasıydı (Dada Manifesto- 1918) (Harrison ve Wood, 2016: 287-288). Kuşkusuz bu avangard devrimin büyük başarısı da buradan geliyordu. Bir bunalım dönemine girilmişti ve yeni bir paradigmanın ilk kıpırtıları başlamıştı.



Görsel 3: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Dadaist Manifesto)/Tristian Tzara - *Dada Manifesto* (1918), Francis Picabia - *Dada Cannibalistic Manifesto* (1920), Georges Ribemont-Dessaignes - *The Pleasures of Dada* (1920), Paul Eluard - *Five Ways to Dada Shortage or Two Words of Explanation* (1920), Louis Aragon - *Dada Manifesto* (1920), Richard Huelsenbeck - *First German Dada Manifesto* (1918)

İçinde yaşadığımız paradigmanın kültürel boyutlarına bakıldığında da sanatın aslında bir kez daha yeni bir ölüm sürecini deneyimlediği görülür, ancak bu bilimsel gelişmelerde yaşandığına benzer döngüsel bir sürekliliğin metafizik ölümüdür. Günümüz sanatı geçmişin sanatından kopmamıştır, tersine kendi varlığını onu eleştirerek yeniden var etmiştir. Bu nedenle geçmişin hala devam etmekte olduğu söylenebilir. Felsefenin büyük anlatılarının devri nasıl hala geçerliliğini korumaktaysa sanatın da yeni paradigma içerisinde yeni bir kimlikle var olduğu söylenebilir. Rosefeldt'in Manifesto'su bu farklı kimlikleri triyalektik bir ilişki içerisinde sunmaktadır.

Modern gelenekten yalnızca paradoksal olarak söz edilebileceğini belirten Paz'a göre; "modern çağ bir ayrılma (...). Kökenlerine sadık bir şekilde sürekli bir kopuş, kesintisiz bir ayrılma o. (...) kendimizi ötekilikte ararız, kendimizi orada buluruz ve bu icat ettiğimiz ve bizim yansımamız olan ötekiyle bir olur olmaz, kendimizi bu hayalet varlıktan kurtarır, kendi gölgemizin peşinde yine kendimizi aramaya koşarız" (Octavio Paz, 1974: 27-28; Calinescu, 2013: 72). Bu yaklaşım özünde paradigmatik gerçekliğin de bireysel bakış açısından basit bir yansımasıdır. Paradigma insanlık var olduğu sürece sürekli olarak değişirken, bu değişim içinde sabit kalan tek bir nokta yoktur. Tek tek bireylerden, toplumun sosyolojik katmanlarına, iktidar ve yönetim noktalarından soyut düşünsel yapılara, kültürel çizgiden ekonomik sisteme kadar her öge sürekli olarak ileri ve geri hareketine devam etmektedir. Bununla birlikte bilimsel gelişmelerin ve buna bağlı teknolojinin ilerlemesi de yaşamın diğer tüm katmanlarını bugüne kadar hiç olmadığı boyutta etkilemektedir. Bu çağın insanı gibi kültürü de hiç olmadığı kadar teknoloji ile iç içe geçmiştir ve dolayısıyla bilgi ve enformasyon akışkan bir hale gelmiştir. Paz'ın da aktardığı gibi, üretilen her yeni bilgi ağlar aracılığıyla dolaşıma girerek küresel boyutta erişime açılmakta ve bunun getirisi olarak da bilgi ortaya çıktığı anda eski konumuna taşınmaktadır. Dolayısıyla birey sürekli olarak yeni bilgi üretme ihtiyacındadır ve kendini bulduğu noktada yeniden kendi varlığının peşine düşer. Sistem kaygan ve akışkan bir zemin haline gelmiştir. Bu yeni çağın sanatı da Meyer'den alıntılanarak "dalgalanan bir değişmezlik" olarak ifade edilebilir. Paradoks buradadır. Bir değişim yaşanmış ve yaşanmaya devam etmektedir, ancak Kuhn'un paradigma içerisinde bunalım öncesi yaşanan olağan bilim etkinlikleri olarak tanımladığı gibi kısa bir süreliğine de olsa doğrusal bir süreç varoluşun tüm boyutlarında söz konusudur. Meyer'e göre; "Değişim her yerde, ama biz kültürel olarak kusursuzca durağan bir dünyada yaşıyoruz" (Meyer, 1967: 93-102; Calinescu, 2013: 157-158). Kuşkusuz kültür sürekli olarak değişmekte ve çağa uygun olarak yeni kültür formları yaratılmaktadır. Ancak söz konusu olan şey, tıpkı bilimsel paradigmlar da olduğu gibi farklı avangard akımların benzer manifestolara sahip olmalarıdır. Bu manifestoların her biri farklı paradigmların farklı kültürel, sosyal, ekonomik ve hatta politik yanlarına toplu olarak bir başkaldırı şeklinde ortaya çıkmış olsalar da, paradigma değişikliği her seferinde kaçınılmaz olarak yeni olağan etkinliklerin yeni manifestolarını ortaya çıkarmıştır. Bloch'un Schiller'den alıntılanarak belirttiği gibi; "(...) hiç geçip gitmemiş olan hiç eskimez" (Schiller; Bloch, 1970: 91; Calinescu, 2013: 70). Oysa Richard Huelsenbeck'e göre; "Sanat (...) içinde yaşadığı zamana bağlıdır ve sanatçılar çağlarının yaratıklarıdır. (...) En iyi ve en sıra dışı sanatçılar her dakika bedenlerinin paçavralarını yaşamın çıldırma kataraktından çıkararak, kanayan el ve kalplerle, zamanlarının zekasına sıkıca tutunan sanatçılar olacaktır (...). Bir an bile sandalyede oturmak birinin hayatını riske atmaktır (First German Dada Manifesto- 1918)" (Harrison ve Wood, 2016: 288). Ancak bu yeni düşünsel sürecin ortaya çıkması ve bir sanat manifestosu halini alması elbette kolay olmamış, paradigma değişimi normallik çizgisine uzun bir direnişin ardından

girebilmiştir. Rosefeldt sinemasında (*Manifesto*); bir cenaze başkanının Dada manifestolarından oluşan bildiriye okuduğu sahnede olduğu gibi (*Görsel 3*). Eski sanat(!), modern sanat, estetik, dil, anlam toprağa indirilirken, soğuk ve nemli mezarlar arasında yeni bir çağın manifestosu yükselmektedir. Yaşam ve ölüm, geçmiş ve gelecek, dün ve bugün Cate Blanchett'in dikkat çekici sesiyle izleyiciye ulaşmaktadır.

Farklı Tarihsel, Toplumsal, Politik Koşulların Değişen Paradigmalar Kapsamında Değerlendirilmesi

Tarihsel süreç içinde bilimde ve diğer tüm alanlarda yaşanan değişimlere paralel, toplumsal yapı ve yönetim şekilleri ile düşünce sistemlerinde de önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişiklikler kısmen toplumsal paradigma kaymalarının temelinde yer alırken, kısmen de toplumsal yapıların değişimiyle ortaya çıkmış ve varlık göstermiştir. Feodal toplum sisteminden kapitalist toplum düzenine geçerken, her iki paradigmayı var eden dinamikler farklı anlam kaymaları ve çözümlere uğramış, kavram ve terimler düşünce yapılarına paralel bir değişim yaşamıştır (Tokdil, 2017: 123). Bunun yanında Bard ve Söderqvist'in ifade ettiği gibi; her yeni paradigma, kendi kazananını ve kaybedenini yaratmıştır (2015: 27; Tokdil, 2017: 123). Farklı koşullar beraberinde farklı yaşam biçimlerini ve sınıf farklılıklarını getirmiş, Deleuze'in yeni bir toplum yaratmak adına 'organsız beden' adını verdiği sistem modeli ütopyik bir düşünce inşası olmaktan öteye geçememiştir. Bunun yerine 15. yüzyıl sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan ve 19. yüzyıla gelindiğinde evrensel bir nitelik taşıyarak tüm dünyanın bir sistem tanımı olarak varlığını ve gücünü devam ettiren kapitalist paradigma, feodalizmin Tanrı varlığının tartışmazlığı söylemini yerinden ederek bu koltuğa insan figürünü yerleştirmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise kapitalist paradigmanın bilimsel etkinlik tanımında olduğuna benzer bir bunalım dönemine girdiği görülür. Bu süreç yeni bir paradigma kayması ile sonuçlanmış ve kapitalist yaşam tarzı yerini enformasyonist toplumlara bırakmak üzere giderek zayıflamaya başlamıştır. Bu yeni toplum yapısının temel dinamikleri, enformasyon ve ağlar yoluyla dolaşıma sokulan bilgi akışı ile tanımlanmaktadır.

Araştırma kapsamında değinilmesi gerekli olan nokta, paradigma değişimlerinin belirli alanlarda yaşanan tikanıklıklarla ve belirli toplulukların değişim çağrılılarıyla tetikleniyor olmasıdır. Ancak feodal toplum yapısında toprağı, kapitalist toplum yapısında para ve sermayeyi, bilimde geçerli ve güvenilir bilgiyi, sanat alanında bireysel söylem vd. gibi temel dinamikleri elinde tutan topluluklar tarafından büyük atılımlar gerçekleştirilmiş ve mevcut paradigmalar çatırdamaya başlayarak yeni paradigmaların ilk belirtileri ortaya çıkmıştır (Manifestolar da bu anlamda değişimin önemli tetikleyicileridir).

Debruge (2017); "kuruluş sanatçılarının sistem kendilerine doğru büküldüğü için manifestolara gerek duymadıklarını ancak yabancıların duyulmak için haykırımlarının gerektiğini" belirtir ve ekler; "bu da Blanchett'in ilk karakterini, çatırlardan hoşnutsuzluğunu bir boğanın haykırışı gibi anlatan evsiz bir erkeği temsil etmektedir" (Debruge, 2017: 1). Bu söylem Kuhn'un paradigma yaklaşımında görülen bilimin gelişim sürecinin kapitalist söylem perspektifinden yeniden incelemesidir. Buna göre belirli bir topluluk tarafından benimsenen ilkelerin güvenilirliği kapsamında olağan bilim etkinlikleri devam ederken, kimi bilim insanlarının cevapsız kaldıkları soruları mevcut paradigmanın ilkeleri doğrultusunda çözmeye uğraşırken, diğerlerinin sordukları soruların gerçek cevaplarına ulaşma kaygısıyla ilerledikleri ve bunun bir bunalım yaşanmasına neden olduğu görülmektedir. Debruge'in

yorumlarında bu paradigma sürecinin sistem içi ve sistem dışı olarak tanımlandığı analiz edilir. Sistem kapitalist paradigmayı da ifade ederken, özünde bu paradigma içinde doğan düşünce biçimlerinin yanı sıra sanat akımları ve sanatçı manifestolarını yansıtmaktadır. Ortaya çıkan her yeni akım Kuhn'un paradigma yaklaşımında bunalım olarak ifade ettiği gibi sistem tarafından benimsenen paradigmanın (sanat eğiliminin/sanatçı görüşünün) dışına çıkan söylem ve eylemler yoluyla gerçekleşmiştir. Ancak bu değişim süreci kolay yaşanmamış, Manifesto filminde evsiz bir adamın bomboş bir şehre Guy Debord'un kapitalizmin başarısızlıklarını anlatan Sitüasyonist manifestosunu haykırdığı sahnede olduğu gibi bir yalnızlığı gerektirmiştir (Görsel 4). Değişim haykırışı boş sokaklar, kapalı kapılar ardında binaların çatılarında dolaşmış, yavaş yavaş kimileri tarafından önce tek tük duyulan ses giderek çoğaldığında yeni bir paradigmanın başlamasına giden yolu açmıştır.



Görsel 4: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Sitüasyonist Manifesto) / Lucio Fontana - *White Manifesto* (1946), John Reed *Club of New York - Draft Manifesto* (1932), Constant Nieuwenhuij - *Manifesto* (1948), Alexandr Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-objective Painters* (1919), Guy Debord - *Situationist Manifesto* (1960)

Rosefeldt'in geçmişin büyük manifestolarını birbiri ardına okuyarak bir bakıma içinde yaşanan paradigmanın akışkan ve somut olmayan gerçekliğini de vurguladığı film; "(...) farklı zamanlarda, farklı tarihsel-siyasal koşullarda yapılmış değişim çağrılarını geçmişten bugünlere taşıyarak sanatçının günümüzün sanat- kültür- siyaset şeytan üçgenindeki konumu üstüne ufuk açıcı, sorgulayıcı ve düşündürücü bir önemli işlevi de yerine getiriyor (...)" (Çapan, 2017). Marx ve Engels'in o ünlü Komünist Manifesto'sundan "katı olan herşey eriyip havaya karışıyor" sözleriyle başlıyor film. Bu söylem aslında paradigma değişimlerini de metaforik boyutta kapsayan bir yaklaşım. Eski dünyanın (eski paradigmanın) öldüğü ve yenisinin (yeni paradigmanın) doğmakta olduğu ifadeleriyle devam ediyor. Ardından karakter; John Reed *Club of New York*'un *Draft Manifesto*'sunu okurken görülüyor; "(...) kıtaların ekonomik, politik ve kültürel yaşamına egemen olan kapitalist uygarlık çürüme sürecinde, şimdilerde

yeni ve yıkıcı savaflara zemin hazırlıyor. Üstün gelen ekonomik kriz, dünya nüfusunun üzerine daha ve daha fazla yük bindiriyor,elleriyle veya beyinleriyle çalışanların üzerine (...)”. Bu yaklaşım da, kapitalist paradigmanın içine girdiği bunalımın basit birer tanımı olarak tasvir ediliyor. Kapitalizmin genel krizinin kültürüne yansıdığı ifadelerine yer veriliyor filmin ilerleyen sahnelerinde. Burjuvazinin ekonomik ve politik çarkının çürümekte olduğuna ve felsefesi, edebiyatı ve sanatının iflasın eşliğinde olduğuna. Erdoğan’ın da ifade ettiği gibi (2015: 78); “(...) toplumsal ve ekonomik dönüşümler her zaman bir biçimde sanatta yansımalarını bulurlar. Ya da sanatsal dönüşümler toplumsal ve ekonomik yansımalar oluştururlar”. Bir paradigma bunalım dönemine girdiğinde, yaşanan bunalım hangi alanda gerçekleşirse gerçekleşsin domino taşları gibi büyük etkiler yaratır. Nasıl feodalist yaşam tarzı yerini kapitalist yönetim biçimine bıraktığında; totalistik düşünce yapısı Ortaçağ’ın katı düşünce biçiminin yerini aldı ve devamında mobilistik bir yapı ortaya çıktı, tarihsel yaklaşım sanatın da benzer bir başkalaşımının kanıtlarını sunmaktadır. Kapitalizmin emeğe dayalı yapısının, hız ve gürültü ile çevrili manifestosunun da eleştirel ve alaycı görselleriyle dolu Manifesto.



Görsel 5: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Fütürist Manifesto*) / Filippo Tommaso Marinetti - *The Foundation and Manifesto of Futurism* (1909), Giacomo Balla /Umberto Boccioni /Carlo Carra /Luigi Rossolo /Gino Severini - *Manifesto of the Futurist Painters* (1910), Guillaume Apollinaire - *The Futurist Antitradition* (1913), Dziga Vertov - *We: Variant of a Manifesto* (1922)

Fütürist manifestoların birbiri ardına okunduğu kısa filmde (ekonominin kalbi olan borsa merkezinde), karmaşanın, insan kalabalığının ve bilgisayar ekranlarının içiçe geçmiş ve uğuldayan gürültüsü Işık’a göre; “mikrodan makroya ürkütücü ve yırtıcı bir geçişle içimizde kocaman bir boşluk hissi yaratıyor” (2017). Bu sahnede Blanchett’i “ağzında sakızıyla insan olmaya dair tüm unsurları pervasız posturunda eriterek, canlı olanın artık kalmadığı” gerçeğini aktarırken seyrediyoruz. “Film bu anlamda bizim düşündüğümüz, düşünmeye ihtimalli olduğumuz veya gelecekte düşünülebilir olan her şeyin iskambil bir yapı gibi kolayca çökebileceğini yüzümüze çarpıyor” (Işık, 2017). Komünist Manifesto’nun katı olan

herşeyin eriyip havaya karıştığı sözleri yeniden hatırlanıyor. Burada yeni bir paradigmanın akışkan ve somut olmayan gerçekliği söz konusu; kapitalizmin yerini almaya hazırlanan enformasyonalist toplum yapısı.



Görsel 6: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Terry Notary'nin goril performansı

Kapitalizmin temel ideolojik araçları olan radyo ve televizyon, medyanın giderek çoğalması, politik bir unsur olmaktan sıyrılması ve çoğullaşması ile yerlerini internet ağlarına bırakmış, bu da yeni bir iktidar yapısının ve toplumsal düzenin göstergesi olarak yeni bir dönemin başlangıcını yaratmıştır. Bilginin sürekli olarak yeniden üretildiği ve bireyin bu akışkan platformda ayakta kalabilmek için var olan bilgiyi yeni bilgiyle değiştirmek zorunda olduğu bir sistem tanımlı olan enformasyonalizmin en önemli gelişmesi, internetin kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşması ile bilginin dikey ya da yatay bir yayılımdan dairesel ve evrensel bir yayılıma girmiş olmasıdır. Tarihsel olarak yaşanan paradigma kaymaları, değişen toplumsal yapılar, egemen sınıfların gücü, temel dayanakları, ideolojik yaklaşımlar, din, düşünce ve söylem değişimleri, teknolojik gelişmeler ve tüm bu kaymalar içerisinde var olmaya çalışan bireyin anlam ve amacı köklü bir değişim geçirmiştir. Sistem içinde üretim ve tüketimi sağlayan bir olgu olarak kapitalist sistemin figürü, enformasyonalist sistemde yeni bilginin dolaşımını sağlayan, bunun yanında her türlü yeni bilgiyi internet ortamına taşıyan bir olguya dönüşmektedir. Görüldüğü gibi her iki sistem de bireyi köleleştirirken, enformasyon toplumu bireyin piyasaya sunduğu bilgi ölçüsünde sistemin tepe noktasına yaklaşmasına fırsat sunmaktadır. Toplumsal sistem içerisinde bastırılmış bireyler arasından kafayı kaldırmayı başaran ve dayatılan düşünce sisteminin dışında yeni bilgiye giden bir yol bulan birey, sürekli değişen toplumsal yapı üçgeninde tepeye çıkabilse dahi, tepedeki varlığı yeni ve işe yarar bilginin sürekliliğini sağladığı oranda olacaktır (Bard ve Söderqvist, 2015: 75; Tokdil, 2017: 126-127). Söz konusu sahne de dev bilgisayar ekranları, yanyana dizilmiş ekranların karşısında birbirleriyle yarışan yüzlerce insan figürü ile bu değişime ürkütücü bir göndermede bulunmaktadır. Toplumsal değişim, sonuçta ekonomik yansımalarıyla beraber

ortaya çıkmaktadır. Hikayenin borsa merkezinde geçmesi kapitalizme gönderme yaparken, bilgisayar ekranları yaklaşmakta olan enformasyon devrimini işaret etmektedir.



Görsel 7: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kare projesi reklam filmi

Östlund'un *Kare (The Square)* filminde de iktidar üçgeninin yansımaları bu kez sanat alanında alaycı bir üslupla sergilenmektedir. Farklı ekonomik ve toplumsal sınıfların sanat dünyasına yaklaşımı, dibe batan alt-üst ilişkisi ve kapitalist toplum yapısının doğurduğu güvensizlik olgusu, mülteci sorunları, kadın erkek ilişkileri, elitizmin çağdaş sanat yorumu gibi konular filmde, "herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğu güvenli bir alan" manifestosuyla sergilenecek olan kare projesinin etrafında dönmekte olan olaylar zinciri ile sorgulanmaktadır. Ancak sergiyi düzenleyenler de, bu serginin reklam projesini yürüten ajans çalışanları da toplumsal eşitliğin gerçek anlamını anlamlandırabilen insanlar değildir. Değirmen ve Begeç'in aktarımıyla (2017); "Her gün önlerinden geçtikleri dilencilerin yalnızca mültecilerden oluşabileceğini, çünkü yoksulluğun onlara ait bir aidiyet olduğunu düşünen bu sanat sevici burjuva zevatı; yoksulluk, kendi sinik politikalarından kaynaklanmıyormuş gibi davranmaya devam eder. Bu burjuva banallığı yalnızca empati kurmak için çeşitli sanatsal faaliyetlerde bulunur, ama yoksulluğun ortadan kalkması için herhangi bir girişimde bulunmaz. Yoksulluk onlar için sergilenecek bir sanat nesnesidir yalnızca". Öte yandan çağdaş sanat müzesinin kraliyet sarayından dönüşmüş bir yapı olması, bir sanat eserini kavramsal projeden somut bir nesne haline getiren kişinin sanatçı yerine bir teknisyen olarak sunulması, müze kuratörünün toplumsal değerlerden uzak tasviri, galeri yönetiminde bir araya gelen figürlerin liberal gösterişlilikleri, kendilerinden olmayana/ halka tepeden bakan ironik duruşları, politikanın ve medyanın manipülatif tutumu gibi kapitalist yaşam tarzının getirdiği karşıt yaşam dinamikleri birbiri içine geçmiş sahneler yoluyla izleyiciye aktarılmakta ve "acımasız bir yeni elit dünya eleştirisi" sunmaktadır (Vatangül, 2017). Performans sanatçısı Terry Notary'nin galeri zenginlerinin bir araya geldiği bir yemekte sergilediği alışılmadık maymun taklidi de kuşkusuz filmin kapitalist toplumların tüketim odaklı bu burjuva kesimine en can alıcı göndermelerinden biridir (Görsel 6). Yenilmez'e göre (2017) söz konusu

performans; “(...) orada bulunanlara tam olarak onların istediği şeyin verilmesini ama onların bunu “aşırı” bulmasını” ifade etmektedir. Hiç tanımadıkları dış dünyayı onlara kısaca tanıtan performans çok sert ve gerçekçi olması ile, performansı izleyen insanların dış kabuklarından sıyrılıp içlerindeki hayvaniliği ortaya çıkarmalarına da neden olmuştur. Neredeyse John Reed Club of New York’un *Manifesto* filminde okunan o ünlü sözleri yeniden canlandırılmaktadır; “Tüm dürüst entellektüellere, yazarlara ve sanatçılara sesleniyoruz; sanatın yalnızca sanat için olduğu gibi bir aldatıcı görüş boyutunu bırakmalılar (...) kapitalist toplumun vahşet, dolandırma, yozlaşma ve çürümelerini gizlemeye çalışan burjuvazi ideallerini bir kenara bıraksınlar. (...) yeni bir sanat yaratmaları için ısrar ediyoruz” (Draft Manifesto- 1932).



Görsel 8: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kare kavramsal sanat projesi tanıtımı

Toplumsal yapı kapitalist paradigmayı deneyimlemektedir ancak sanat alanında yeni bir paradigma, kavramsal sanat ve çağdaş anlatım ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve kültürel paradigmlar arasında zamansal olarak bir kayma yaşanmıştır ve bu farklılaşma toplumun her kesiminden insanın gerek insan ilişkilerine gerekse sanat dünyasının kavramsal diline yansımıştır. Ancak kapitalist düzenin alt üst tabaka uçurumunda olduğu gibi, çağdaş sanat ve modern sanat ayrımı da halkın erişilebilir algılamında değildir. Kapitalist paradigmanın temel ideolojik aracı olan televizyon ekranları, medya ve haber ajansları, sanat alanında çağdaş paradigmanın görsellerini (kare projesinin reklamlarını) sunmakla görevlendirilmiştir. Küreselleşen toplum yapısının, enformasyonist paradigmanın internet ağları yaratılan reklam videosunun çok kısa bir sürede ağlar yoluyla büyük bir kitleye duyurulmasını sağlamıştır. Ancak fikir ve ideoloji farklılıkları bu reklam fikrinin başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olmuş, güvenli bir bölge olarak lanse edilen karenin içerisinde patlayan küçük bir kız çocuğu yerleştirilmiştir (Görsel 7). Östlund; tıpkı filmin ana karakteri olan müze kuratörünün yardıma muhtaç bir insana yardım etmesi sonrasında telefon ve cüzdanını çaldığı sahnede olduğu gibi, bir kez daha güven kavramını karşıt anlamıyla harmanlayarak sorgulamaktadır. Bununla birlikte burjuva davranış biçiminin kendileri tarafından nasıl haklı gösterildiği, öte yandan halkın bu davranış şekliyle nasıl dalga geçebildiği espirili ve ince bir zeka ile aktarılmaktadır.

Okutan'a göre (2018); "yanyana yaşanan hayatlardaki uçurumlar, ilişkilerdeki kopukluklar, yargısız infazlar ve en önemlisi de insanların birbirine olan güvensizliği. Östlund, *Kare (The Square)*'de bizlere en nihayetinde insan olduğumuzu hatırlatmak istiyor; insani güdülerimiz olduğunu ve bunlardan ne derecede uzaklaştığımızı".

Yaşanan değişim yalnızca toplumsal boyutuyla kalmamış, sosyal yaşam ve insan ilişkileri de bu paradigma kaymasının sonuçlarından olumlu ve olumsuz etkilenmiştir. Bir bilim adamının yeni bir kuram ya da teori karşısında güvensizlik duyması, sanatçının ya da toplumun yeni bir sanat eğilimi karşısında eskiye dönük durması gibi Östlund'un filmi de çağın güven sorununu pek çok anlamıyla birlikte eleştirmiş ve ironik bir yaklaşımla sorgulamıştır. Kare filminde, toplumun ve bireylerin birbirine olan güvensizliğinden çağdaş sanatın kavram olarak güven olgusunu kullanmasına, sokakta yardıma ihtiyaç duyan bir insanın yardım çağrısına dönüp bakmayan insanların bir sanat galerisinde güven temasında bir yerleştirmeyi sanat piyasasına sunuyor oluşuna ve çağın elit sınıfının ellerinde kadehlerle anlaşılabilir ve absürd bir çalışmaya övgüler yağdırmasına kadar her alanda bıyık altı bir komedi söz konusudur.

Doğada ve İnsan Yaşamındaki Değişim, Geçmiş - Gelecek - Şimdinin Triyalektiği

Paradigma değişimleri her zaman birbirine eklenmiş bir olaylar zincirini başlatır. Bu olaylar yaşamın toplumsal, politik, ekonomik, bilimsel, çevresel, bireysel ve kültürel tüm alanlarında yansımalar yaratır. Kuşkusuz bir alanda yaşanan bir paradigma kayması ya da ortaya atılan yeni bir söylem ve eylem biçimi kendisi etrafındaki diğer dinamiklerin etkisi ile ortaya çıkmış ve olgunlaşmıştır. Ancak henüz bu olgunluğa, aykırı bir manifesto olarak tarih sahnesine çıkamayacak boyutta olanlar için de bu değişimler önemli bir etki derecesine sahiptir. *Kare (The Square)* filminde toplumsal yaşamın kapitalist düzlemde yer alırken, kültür politikalarının çoktan enformasyon çağını deneyimlemesi ya da akademik sanatın yerini çağdaş olana, postmodern paradigmaya bırakması gibi. Bu da çağın deneyimlediği bunalım döneminin habercisidir; her alanda değişim kuşkusuz aynı dönemlerde yaşanmamıştır ancak birbirini tetikleyerek ortaya çıkmıştır. Elbette bu değişimler yaşamın farklı alanlarında olumlu ve olumsuz sonuçlar da doğurmuştur.

Kapitalist toplum yapısından enformasyonalizme geçerken içinde yaşanan dünya küreselleşmenin pek çok olumlu etkisiyle birlikte çağın getirisi olan birden çok olumsuz sonuçla da mücadele etmek zorundadır. Bu sonuçlar öylesine büyük boyutlara ulaşmıştır ki ulusal sınırlar dahilinde çözümler aramak artık yeterli ve çözümsel bir yaklaşım olmaktan uzaktır. Küresel ısınma, çevresel yıkım, hava kirliliği, pek çok canlı türünün tükenme tehlikesi altında olması, kentleşmenin olumsuz etkileri, teknolojinin getirdiği sağlık sorunları ve diğerleri (liste istenildiği kadar uzatılabilir). Bu sorunların ulusal sınırlar dahilinde ya da yalnızca belirli bazı paradigmlar kapsamında çözümlenmeye çalışılması kısır bir döngüden öteye gitmez ve sonuçsuz kalır. Bu nedenle günümüz küreselleşen toplum yapısında yaşanan her bir sorun tam da bu nedenle küresel, uluslararası politikalara ihtiyaç duymaktadır. Bard ve Söderqvist bu sorunlardan çevresel yıkım sorununu; "(...) Doğa hiçbir ulusal sınıra uymaz, dolayısıyla bu bağlamda sınırların bir anlamı yoktur. Yalnızca bir küresel devlet insanoğlu için hayati önemdeki bu meseleyle derinlemesine başa çıkabilir (...)" şeklinde ifade etmiştir (2015: 22). Rosefeldt'in *Manifesto'su*, bu değişimin ve kapitalist yozlaşmanın eleştirisini

kentleşme ve yabancılaşma kavramları üzerinden sorguluyor. Farklı zamanların mimari manifestolarının okunmasıyla ilerleyen hikayede Blanchett bir çöp toplama tesisinde yer alan bir çalışanı canlandırıyor. Çarpık kentleşmenin, kapitalist yaşam tarzının üst üste insan yığınlarının geride bıraktıklarının, “bisikleti üzerindeki küreselleşmiş şehir panoramasının ve kapital kaygıların estetikten yoksun binalarının” arasında dolaşırken kamera ve en sonunda figürün duyarsızlaşmış, donuk bakışlarında sabitleniyor. Işık’a göre bu sahnede (2017); “Jean Baudrillard’ın *Tüketim Toplumu*’nda belirttiği ‘Maalesef kötü bir mimarın veya peyzaj tasarımının insan sağlığına zararını suyun veya havanın kirliliğini ölçtüğümüz gibi ölçemiyoruz’ sözü net bir biçimde zihinde canlanabilir oluyor”.



Görsel 9: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Mimari) / Bruno Taut - *Down with Seriousism* (1920), *Daybreak* (1921), Antonio Sant’Elia - *Manifesto of Futurist Architecture* (1914), Coop Himmelb(l)au - *Architecture Must Blaze* (1980), Robert Yenturi - *Non-Straightforward Architecture: A Gentle Manifesto* (1966)

Rosefeldt, kısacık bir sahnede yaşanan topluma dair pek çok göndermede bulunuyor ve yaşamın tüketiliyor oluşuna ucu açık bir yorum getiriyor. Sitüasyonist manifestonun okunduğu ilk sahne de (evsiz adam) gene bu sahneyle uyumlu bir görünüm sunuyor (Görsel 9). Blanchett her iki kısa filmde de kapitalist yaşam tarzının sınıf ayrımının vurgulanmasına aracılık ederek, iktidar üçgeninin tabanında yer alan insan figürünün temsiline dönüşüyor. Küresel bir imparatorluk yükseliyor, ancak bu imparatorluk ona erişim imkanına sahip olanlar tarafından kullanılabilirken, geri kalanlar bu yaşam tarzının ardında bıraktıkları ile yaşamaya mahkum ediliyor. “Hakikati belirli bir toplumsal düzenin zamansal açıdan sınırlı bir ürünü” olarak tanımlayan Nietzsche’ye göre; yüceltilmiş tüm diğer değerler, bunların yüceltilmesinden sorumlu toplumla birlikte kaybolur” (Bard ve Söderqvist, 2015: 52). Elbette tüm paradigma değişimleri bu hakikatlerin değişmesi ya da kaybolmasının örnekleri ile doludur. İnsan ilişkilerinden basit davranış biçimlerine, ahlaki değerlerden sınıf ayrımlarına, iletişim boyutlarından psikolojik yansımalar, kullanılan teknolojiye kadar tüm gerçeklik sürekli bir değişim yaşamaktadır.



Görsel 10: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Situasyonist Manifesto*) / Lucio Fontana - *White Manifesto* (1946), John Reed *Club of New York - Draft Manifesto* (1932), Constant Nieuwenhuij - *Manifesto* (1948), Alexandr Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-objective Painters* (1919), Guy Debord - *Situationist Manifesto* (1960)

Kuşkusuz insan ilişkileri de bu değişimden payını almıştır. Giderek birbirine yabancı, birbirinin sorunlarından ya da beklentilerinden habersiz bir toplum ortaya çıkmıştır. İletişim yalnızca telefon ve bilgisayarlar aracılığıyla sağlanırken insani değerler de yeni paradigmanın mekanik sürecinde eriyip gitmiş, kaybolmaya yüz tutmuştur. Yeniden Blanchett'in bilgisayar ekranları ve telefon konuşmaları ile sarılmış borsa merkezinde yer alan rolü tanımlanmaktadır. Östlund tarafından da *Kare (The Square)* filminde insan ilişkilerinin kapitalist düzen içerisinde yer alan karmaşık boyutu güven teması üzerinden yeniden sorgulanmaktadır. Bekiroğluna göre; "Östlund, sadece modern sanata karşı bir eleştiri sunmuyor, sanatı kullanarak modern toplumu da eleştiriyor; duygusuzlaşmış, yardım etmekten çekinen, ellerindeki telefonlardan ayrılamayan insanlardan da belli parçalar sunuyor. Kendisini üst kesim olarak gören modern sanat hayranı olduğunu iddia eden zengin kişiler ise, tam olarak okların hedefinde kalıyor (...)." (Bekiroğlu, 2017).

Guy Debord, *Gösteri Toplumu* isimli kitabında; "modern toplumlarda temsiller ve imajların ön plana çıktığını, sosyal yaşantının oluştan sahip olmaya ve sahip olmaktan da görünmeye evrimleştiğini" belirtmektedir (Anonim, 2015). Kapitalist toplumların tüketim kültürü sosyal yaşamın her alanına nüfuz etmiş durumdadır ve birey birbirine karşı yabancılaştığı kadar kendine karşıda bir yabancı gibi hissetmektedir. Bard ve Söderqvist'e göre (2015); "Toplumun temelleri yeni iletişim teknolojilerinin neden olduğu devrim niteliğinde değişikliklere uğradığında bunun sonuçları olacaktır. Eski politik çatışmalar ve eski politik ideolojiler kaybolur, başlangıçta ayırt etmesi ve yorumlaması zor olacak yeni örüntülerle yer değiştirir". Bununla birlikte kapitalist paradigmanın kültürü, sanatı ve felsefesi de yozlaşmanın eşiğindedir. Dolayısıyla yüksek sanat adı altında ortaya konulan çalışmalar da yalnızca toplumun belirli bir kesimi ile sınırlı kalmakta ve halka ulaşmamaktadır. Kültür

giderek özelleştirilmiş, tektipleştirilmiş ve bir statü sembolü haline gelmiştir. Kuşkusuz bunun sonucunda sanatın anlam ve amacı da sorgulanmaya başlanmıştır.



Görsel 11: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Süprematizm ve Konstrüktivizm) / Naum Gabo /Anton Pevzner - *The Realist Manifesto* (1920), Malevich - *Suprematist Manifesto* (1916), Olga Rozanova - *Cubism, Futurism, Suprematism* (1917), Alexandre Rodchenko - *Manifesto of Suprematists and Non-Objective Painters* (1919)

Bu kavramsal sanat çalışmaları Rosefeldt sinemasında Blanchett'in bir bilim adamını canlandırdığı sahnede olduğu gibi merak ve korku uyandırmaktadır (Görsel 11). Başka bir yorumla yalnızca o zümreye mensup izleyiciler tarafından algılanabilir ve duyumsanabilir kılınmaktadır. Burada kullanılan mekanik ses ve ritmik tekrarlar ile merdiven planlarındaki altın oran, Godard'ın *Alphaville* isimli deneysel filmine de gönderme yaparken (Işık, 2017), sahne geçişleri arasındaki spiral merdiven görüntüsü Duchamp'ın *Anemic Cinema*'sını hatırlatıyor. Bu sahne aynı zamanda mevcut paradigma kapsamında çözümlenemeyen yeni bir gerçeklik yaratıldığında ve güvenilir bilginin doğruluğu çatırdamaya başladığında bilimsel gerçekliğin girdiği bunalım döneminin ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni bir paradigmanın ilk işaretlerinin de yansımasıdır. Kapitalizm tarihsel süreç içinde yavaş yavaş yaşamın her hücresine egemen olmuştur ancak yaklaşmakta olan teknoloji devrimi ve enformasyonist paradigma yine de kuşkuyla karşılanmaktadır. Benzer şekilde bilimde gerçekleşen her yeni deney verisinin kuşkuyla karşılanması ve eski doğrunun peşinden ilerleyen zümrenin yeni paradigmaya geçişinin yavaş ve uzun bir süreci kapsamaması gibi. Her yeni buluş, her yeni dünya görüşü, felsefi açılımlar, kültürel dönüşümler, politik ideolojiler, manifestolar ve diğer tüm etkenler yalnızca içinde yaşanılan dünyayı değiştirmekle kalmaz, geçmişin tarihini de yeniden şekillendirir. Bu değişim ve dönüşümler Rosefeldt sinemasında, hemen her alanda ortaya konulan geçmişin manifestolarının bugüne ait mekan ve kompozisyonlarda yer alması ile kendi manifestosunu yaratır ve geçmiş-gelecek ve şimdinin içiçe geçmiş triyalektik açılımını sunar. Işık'a göre (2017); "(...) film doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi bir sanat manifestosuna dönüştürerek, geçmişe dönük bellek ile gelecek olan arasındaki şimdinin biricikliğini vurgulamaktadır" (Işık, 2017).

Kültürün Değişimi ve Öncü Sanat Eğilimlerinin Paradigmatik Çözümlemesi

Paradigma değişimlerinin her alanda belirgin etkileri olduğu ve bu dönüşümlerin birbirlerini olumlu ve olumsuz etkilediği ifade edildi. Kuhn'un bilim felsefesinde yer alan paradigmatik sistem tanımı hatırlandığında; bilimde yaşanan temel dönüşümlerin paradigmlar ve olağan bilim etkinlikleri olduğu, her bir paradigma içerisinde de birbirinden bağımsız ya da birbirini doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen kuram ve yasaların ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yeni teoriler de yeni bunalım dönemlerine kadar (bir yasanın bir başka bilim alanında yapılan deneylerle yanlışlanması ya da bir deneyin çözümsüz sonuçlar doğurarak bir kısır döngüye sürüklenmesi), kabul edilen paradigmanın bilimin yeni sorularını cevaplamada yetersiz kaldığı yere kadar gelişmesini sürdürmektedir. Sanat alanında da benzer bir sistem tanımı söz konusudur. Toplumsal sistemler ve düşünce yapılarındaki temel değişimlerle ortaya çıkan yeni bir paradigma içerisinde varlık gösteren ve yine birbirlerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen, birbirlerinin varlık sorunlarını eleştirerek yeni bir topluluğun ortaya çıkmasını sağlayan akımlar ve sanatçı grupları görülmektedir. Bu akımlar, Kuhn'un bir paradigma içerisinde bunalım dönemine kadar devamlılığını sürdüren olağan bilim etkinlikleri gibi, yeni bir kültürel tetiklenme dönemine kadar varlık sürdüren olağan bir etkinlik dönemidir. Bu doğrultuda sanat alanında en önemli paradigmanın deneysel bir yaklaşımla modernist düşünce akımları olduğu ve ardından savaş sonrası toplumun yaşadığı köklü inanç ve düşünce sistemlerinin sonraki paradigma olan postmodernizmi doğurduğu görülmektedir. Elbette bu paradigmlar arasına kesin bir sınır çizmenin ya da bu sanat anlayışlarının dönemselsel olarak başlangıç ve bitiş noktalarını belirlemenin imkanı yoktur. Yalnızca 1920'ler (tarihsel avangard), 1960'lar (Duchamp avangardı) ve 1990'lar (yeni avangard/yeni medya) gibi kırılma noktalarından söz edilebilir. Ancak araştırma kapsamında savunulan düşünce ortak tarihsel perspektif ve düşünsel sürecin bu ayrımı yapmak konusunda deneysel bir araç olduğudur.

Fineberg'e göre (2014: 18); "modernizm, sağduyuyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, postmodernizm olarak anılmaya başlayan tavır bunların var olup var olmayacaklarını bile sorgular." Greenberg ise, postmodernist kültür kavramına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, modernist devrimin yükselmeye başlayan teknolojinin bir ifadesi, politik bir görünümü ya da sanatın ilkel gerçeklere dönüşü değil, sanatın kendi kendisini yeniden keşfi olarak yorumlamıştır (Connor, 2005: 124). Elbette estetik boyutta yaşanan değişim paradigma kaymaları sonucunda bireyin duyum ve algılam düzeylerindeki dönüşümlerle yakından ilgilidir. 1900'ler sanatın akademik yönünü temsil ederken, 1920'lerden itibaren Dada hareketi ile başlayan süreç öncü sanat eğilimlerinin mevcut paradigmanın dışına çıkması ile çeşitlenmeye başlamıştır. 60'larda yeni bir devrim yaşanmış ve postmodern paradigma olarak ifade edilebilecek yeni dönem kapitalizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu kültürel değişim ve ortaya çıkan manifestolar gerek Rosefeldt gerekse Östlund tarafından incelenen filmlere konu edilmiştir. Modernizmin büyük anlatılarının yerini kavramsal olana bırakmasının, akademik sanatın çağdaş olana evrilmesinin yansımalarını *Kare (The Square)* filminin daha ilk dakikalarında görünür kılıyor yönetmen; müze bahçesine yerleştirilecek kavramsal bir proje olan kare enstalasyonu için dev bir atlı heykel yerinden indiriliyor ve bu sırada düşüp kırılıyor. Geçmişin sanatı yerle bir edilirken, yerine içi boş(!) bir kare yerleştiriliyor. Benzer geçmiş-gelecek diyalektiği, kavramsal sanat müzesinin eski kraliyet sarayı içerisine kurulmuş olması şeklinde de vurgulanmakta. Benzer karşıtlık ve ironik anlatım, Blanchett'in geleneksel bir anneyi canlandırdığı ve Claes Oldenburg'un pop art manifestosunun okunduğu *Manifesto*

filminde de söz konusudur. Modernist ilkelere bağlı bir anne, postmodern bir dua okumaktadır; “Politik, erotik, mistik, müzede durmaktan dışında işlevi olan sanattan yanayım. Sanat olup olmadığını dahi bilmeyen sanattan yanayım. Gündelik hayatın boktanlığıyla mücadele edip yine de üstün gelen sanattan yanayım (...). Sanattan yanayım, hayatın çizgilerinden şekil alan, bükülüp uzayan, biriken ve saçılan, damlayan, ağır olan, kaba olan, duygusuz, tatlı olan ve hayat gibi aptal olan sanattan yanayım” (I am for Art- 1961) (Harrison and Wood, 2016).



Görsel 12: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Akademik sanatın kavramsal sanata yerini bırakması

Kuşkusuz modern sanatın estetik değer yapısı ve sanat izleyicisinin aldığı haz olgusu da paradigma değişimi sonucu kültürel boyutta değişikliğe uğramıştır. “Çağdaş sanat (...) tüm değerlerin değersizleşmesine hizmet eden nihilist ve anarşist bir tavrı var. Dolayısıyla çağdaş sanatın asıl amacı haz vermek değil, eleştirmek ve rahatsız etmektir” (Su, 2014). Bu eleştiri amacı da sanatçının dış gerçeklik karşısında takındığı tutum ve davranış biçimidir. Bu davranış biçimi ise yeni dünyanın topluma kazandırdığı bir ifade dilidir (yalnızca olumsuz anlamıyla düşünülmemeli). Bard ve Söderqvist’in belirttiği gibi; “(...) Tarihimiz adım adım nasıl daha az doğal ve bunun sonucunda doğuştan gelen tabiatımızı takip ederek daha kültürel bir hale geldiğimizin, bir yandan çevremizdeki herşeyi ehlileştirirken nasıl kendimizin de ehlileştirilmesine izin verdiğimiz paradoksal öyküsüdür” (2015: 10). Onlara göre (2015: 10); “Felsefeler, ideolojiler ve dinler bu süreci hem yansıtır hem de şekillendirir (...)”. Bu nedenle sanatı diğer alanda yaşanan değişim ve dönüşümlerden ayırmak yalnızca kendi nesnel varlığı içinde değerlendirip eleştirmek tıpkı sanat akımlarını yalnızca kendi paradigmaları içerisinde ele alıp sorgulamak gibi yanlış bir analiz ve kısır bir döngüden öteye geçemez.

20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, kapitalizmin enformasyonelizme evrildiği günümüz toplumlarında sanat alanında da yeni bir paradigmanın ilk belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Kültür alanında bu değişimin temel tetikleyicisi teknoloji alanında yaşanan devrim niteliğindeki gelişmelerdir. Küreselleşmenin ve internet ağlarının sanatın da yönünü, biçimsel ve içeriksel olarak değiştirmesi kaçınılmazdı. Bu nedenle yeni kültür formları ortaya çıkarken, eski kültür formları da başkalaşıma uğradı. Kültür giderek dijitalleşme sürecine girdi ve sanatın anlam ve amacı da toptan bir başkalaşım yaşadı. Yılmaz’a göre; “Modernizmde denenen kavramlar (kesyap ve kurgu), postmodernizm sanatçıları tarafından da uygulanmış ancak farklı isimlere (asamblaj, montaj, enstalasyon) bürünmüştür” (2013:). Kısaca modern biçimler, postmodern kodlar haline gelmiş, postmodern kodlar ise 1990’lardan itibaren modern

toplumların bilgisayar arayüzleri ve yazılımlarına dönüşmüştür (Tokdil, 2018: 7). Başlar ise aynı konuyu kültür açısından değerlendirerek; “kültürün bilgisayarlaşması; bilgisayar oyunları, sanal dünyalar, web siteleri gibi yeni kültürel formların ortaya çıkmasına yol açtığı gibi; fotoğraf ve sinema gibi eskileri de dönüştürmekte ve yeniden tanımlamaktadır” şeklinde ifade etmiştir (Manovich, 2001; Başlar, 2013: 4). Bu doğrultuda Işık’ın da belirttiği gibi Rosefeldt *Manifesto* ile; “dönemin sanat anlayışının şimdiye kadar başımıza gelenlerin en kötüsü olduğunu tanımlıyor. Yarattığı manifestolarıyla her şeyi yıkmaya güdümlü gibi görünse de (...) sanat yaratımlarının dinamiklerini yaşadığımız çağdan aldığını ve bunların bizim eylemlerimizle şekilleneceğini hatırlatıyor” (Işık, 2017). Elbette her çağ kendi uzlaşmacı ruhuna sahiptir ve paradigma değişimleri karşıtları ve yandaşları ile birlikte yaşanmaktadır. Değişim belirtildiği gibi hiç bir alanda kolay yaşanmamıştır ve bugün gelinen noktada geçmiş ve gelecek ortadan kalkmış, tüm toplumsal değerler, politik idealler, ekonomik çözümler, estetik kaygılar, düşünsel süreçler ve teknolojik etkiler bugünün doğrusallığında bir araya gelmiştir.

Julian Rosefeldt ve Orjinallik İkilemi

Özden’in röportajından aktarımla Rosefeldt’e göre; “Jim Jarmusch’un bir sözü vardır, hiçbir şey orjinal değildir. Ben de buna inanıyorum. Her şey birbirinin ardından gelir ve takip eder. Dahi bir beyin yoktur ve biz aslında tecrübe ettiğimiz şeyleri üretiriz” (Rosefeldt; Özden, 2017). Yani aslında sanat adı altında üretilen herşey doğa tarafından sunulan bir gerçekliğin yeniden temsilidir. Sanatçı eserinin malzemesini, konusunu ve giderek kavramsal içeriğini kendi yaşantısı boyunca edindiği deneyimlerden, yaşantı birikimlerinden alır. Bu kısıntılar ruhsal dünyada yeniden titreşir ve özgün bir anlatım biçimine dönüşür. Platon’un o ünlü mağara alegorisinde olduğu gibi hiç bir şey var olmayan bir dünyanın, hiç deneyimlenmemiş bir olayın, hiç duyumsanmamış bir anın yansıması değildir. Görünüşlerin, dış dünya hakkındaki nesnel hakikatlerin ötesini görebilen kişidir sanatçı. Paradigma değişimleri de bu avangard sanatçıların öncülüğünde gerçekleşir. John Goddard’a göre, birşeyin nereden alındığı değil, nereye götürüldüğü önemlidir. Jim Jarmusch’a göre öyleyse; “ilhamla yankılanan, hayalgücünü tetikleyen her yerden çalınabilir” (Golden Rules of Filmmaking, 2002). Önemli olan orjinallik değil, özgünlüktür. Sanatçının çaldığını nasıl yorumladığı, nasıl temsil ettiği, nasıl betimlediğidir. *Manifesto*’nun son kısa filmi olan okul sahnesinde bu ikileme yer verilir.



Görsel 13: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (Film)/ Jim Jarmusch - *Golden Rules of Filmmaking* (2002), Lars von Trier /Thomas Vinterberg - *Dogma 95* (1995), Stan Brakhage - *Metaphors on Vision* (1963), Werner Herzag - *Mienosota Declaration* (1999)

Blanchett bir sınıf öğretmeni olarak öğrencilerine Jim Jarmusch'un ve Dogma95 film kuramının kısa bir manifestosunu okur ve öğrencilerin anlamsız bakışları arasında orjinal olana şüpheyile yaklaşılmasını önerir;

her yerden çalabilirsiniz (...). Eski filmleri, yeni filmleri, müzikleri, kitapları, resimleri, fotoğrafları, şiirleri, hayalleri, sıradan sohbetleri, mimariyi, binaları, köprüleri, mesela ağaçları, bulut şekillerini, su biçimlerini, hatta ışık ve gölgeyi bile tüketebilirsiniz. Sadece ve sadece ruhunuza seslenen şeyleri malzeme alın. Bunu yaparsanız işiniz (ve hırsızlığınız) özgün olur. Özgünlük paha biçilmez, orijinallik safsatadır. Bunları yaptıktan sonra da hırsızlığınızı saklamakla uğraşmayın, tam tersine değerini bilin (Jarmusch- 2002).

İlerleyen sahneler eğitim sisteminin kafa sallayan ezberciliğinin çelişik yansımalarını, söylemle eylemin uyumsuzluğunu da gözler önüne sermektedir.

Konuya paradigmatik yaklaşımla bakıldığında da orjinallik ve özgünlük kavramlarının zamansal olarak sürekli birbiri ile yer değiştirmekte olduğu görülmektedir. Tarih sürekli olarak değişmektedir ancak bu değişimin bir yüzü sürekli olarak geçmişe dönüktür. Felsefe, sanat ve bilim bu değişimin farklı yansımalarını sunmaktadır. Chartes'li Bernard'ın o ünlü devlerin omuzlarına çıkarak daha ileriye görebilen cüceler benzetmesi modernizmi olumsuzlarken, aynı zamanda bilimsel gelişmenin ve kültürel değişimin birikimsel olarak ilerlediği gerçeğini savunur. Bu aynı zamanda her yaratımın belirli birikimin, deneyimin, duyum ve algılamın bellekteki izdüşümlerinden beslendiğini de aktarır. Böylelikle gene deneyimlenen şeylerin üretilebildiği o realiteye ulaşılır. Benzer şekilde avangard manifestolar da içinde yaşadıkları toplumun deneyimleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Antik sanatın modernizme, modernizmin postmoderne, kavramın imgeye ve nesnenin yazılım kodlarına dönüşmesi ve paradigmalardan her alanda paralel değişimleri belirli ortak deneyimler yoluyla gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde Öztaş'a göre (2015); "modernizmin büyük anlatılarına tepki olarak 'postmodernizm' gelişmiştir. Bireyin özgürlüğünü kısıtladığı öne sürülen her türlü ideoloji, kuram, kültürel değer reddedilirken bunun sanattaki yansıması ise seçkincilikten uzaklaşılması, sanatın yaşama karışması, kurmaca gerçeklik, anti-sanat, sanatsal türlerde çeşitlenme ve farklı, yeni sanat etkinlikleri olmuştur". Mondrian 1920'lerde deneyimlediği dünyayı basit yatay ve dikay çizgilerle resmetmiş, onun özgünlüğü 1990'lara gelindiğinde Hiroshi Kawano tarafından yeniden yorumlanarak, bu kez bilgisayar diline çevrilmiştir. Kawano da gene kendi gerçekliğini yansıtmış, hayalgücünün malzemesini bu kez dış dünya değil Mondrian'ın resminden almıştır. Ancak ortaya çıkan çalışma sanatçının deneyimleri yoluyla edindiği bilginin somut görüntüsü haline geldiğinden gene özgün bir çalışmadır. İki çalışma arasındaki fark, farklı paradigmalarda ortaya konulmuş olmaları ve 20. yüzyılın teknolojik olanaklarının Kawano'nun çalışmasını yaratmasında yeni teknik ve olanakları ona sunmuş olmasıdır. Benzer şekilde Rosefeldt'in *Manifesto'su*, farklı dönemlerde ortaya konulmuş olan avangard manifestoların 12 kısa film olarak yeniden okunmasıdır. Sanatçı kendi çalışmasını üretirken bu manifestolardan ilham almış, onları kendi tasarladığı mekanlar ve olay örgülerine dahil ederek yeni ve özgün bir üslup geliştirmiştir. Öyleyse Rosefeldt'in orjinal mi olduğu, yoksa özgün mü olduğu söylenmelidir? Geçmişe ait manifestoların günümüz dünyasına ait sahnelerde yeniden okunmasıyla yüzlerce imgeyi, konuyu, problemi ve çözümü bir arada sunarak kendine ait bir manifesto yaratmış ve bütün olarak günümüz dünyasını da eleştirel bir yaklaşımla sinemaya taşımıştır. Bu yönüyle de şüphesiz kendine özgü bir anlatımı ve hayalgücünden beslenen özgün bir dili vardır.

Blanchett'in kuklacı olarak görüldüğü bir başka sahnede sürrealist manifesto okunurken kuklacı kendi gerçekliğinden bir gerçeklik daha yaratmaktadır (*Görsel 14*). Ortaya çıkan kuklanın gerçeğin kopyası olması orjinallik ve özgünlük tartışmasını da tekrar gündeme getirir. Sanatçının kendisinin yeniden tasviri olmasıyla bu çalışma orjinal midir? Yoksa sanatçının kendisi olsa da onun tarafından yapıldığı için özgün müdür? Bu soruların cevabını da Blanchett devam eden sahnede bir haber muhabiri olarak veriyor; "(...) sanat bir yerden gelmez, bu nedenle de hiçlikten ortaya çıkmaz. Yaratıcılık zihinde birden belirmez. Bazı nedenlerden doğar, birtakım güçlerden; sanatı, sıçrayışlı, çatlaklı, hatalı, cüretkar ve riskli bir yolculuk yapan (...)" (Sturtevant, *Shifting Mental Structure*- 1999). Kavramsal sanat üzerine okunan bu manifestonun da yine Jim Jarmusch'un manifestosuyla orta noktada bulunduğu görülmektedir. Her ikisi de sanatın ve özelde yaratımın zihinsel süreci ve hayalgücünü tetikleyen belirli olay ve olgular sonucunda ortaya çıktığını, hiç var olmamış olanın deneyimlenemeyeceğini ve dolayısıyla da nesnel bir hakikate dönüşemeyeceğini belirtir. Işık'ın aktarımıyla Rosefeldt; "yemek dualarını, cenaze konuşmalarını, seremonileri, görsel sanat hegemonyasını veya tutarsız sergilerin kendi içinde çelişen tutumlarını yıkıp her birinin içine sanat manifestoları yerleştiriyor" (2017). Bu yönüyle de değişen paradigmlar kapsamında domino taşları gibi birbirini etkileyen olaylar zincirinin kapsamlı bir yeniden incelemesini yaparak, yeni bir söylem biçimi yaratıyor.

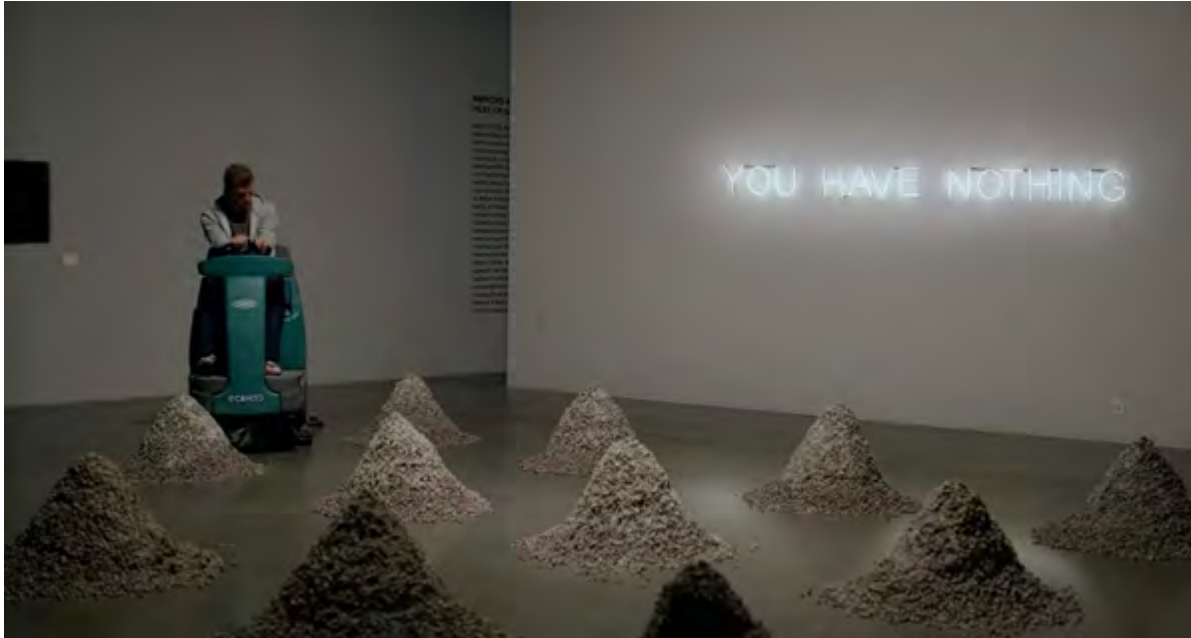


Görsel 14: *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2015 (*Sürrealizm ve Spatializm*)/ *Andre Breton - Manifesto of Surrealism* (1924)/ *Second Manifesto of Surrealism* (1929), *Lucio Fontana - White Manifesto* (1946)

Ruben Östlund Sinemasında Kavramsal ve Kurumsal Eleştiri

Paradigma değişimleri sonucunda sanatın da değişime uğradığı, eski kültür formlarının yeniden yorumlandığı ve teknolojinin gelişimine paralel yeni kültür formlarının ortaya çıktığı belirtildi. Günümüz sanatına bakıldığında disiplinlerarası bir sanat kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Kültür alanından konuya yaklaşıldığında sanatın küreselleşme sonucunda ya

da onun etkisinde özelleştirilmesi söz konusudur ve sanatın yozlaşmasının, tektipleşmesinin ve ekonomik bir araç haline gelmesinin en önemli nedenlerinden biri bu olmuştur. Ancak buna paralel bilgisayarlar, internet ağları, teknolojik sistemler yoluyla bilgiye erişebilen sanatçının tüm dünya sanatını elinde tuttuğu, ondan etkilendiği, onu etkilediği, bir yandan küreselleşme politikalarına zorunlu olarak dahil olurken, diğer yandan bu tektipleşmeyi eleştirdiği ve onun yerine kendi yeni estetik dilini yarattığı, kendi kültürel değerlerini öne çıkardığı görülmektedir. Dolayısıyla sanat ve küreselleşme içiçe geçmiş bir ilişki ve çelişki yumağı olarak bugün hala sorgulanmakta ve yeniden yorumlanmaktadır. Kuşkusuz bu sorgulama süreçlerinin çağdaş sinemaya yansması da kaçınılmazdır. Bu doğrultuda örnekleme alınan her iki filmin de avangard sanatı, aykırı sanat eğilimlerini, küreselleşme politikalarını, kavramsal sanatın temel dinamiklerini, özelleştirilmiş ve kurumsal sınırlara hapsedilen sanat olgusunu, büyük şirketlerin, galeri ve müzelerin sanatamüdahalesini, medyanın manipülatif yüzünü eleştirel ve ironik bir söylemle yeniden gündeme getirmişlerdir.



Görsel 15: *The Square (Kare)*, Ruben Östlund, 2017- Kavramsal sanatın temizlik çalışanı tarafından süpürülmesi

Kare (The Square) filminin yönetmeni Östlund, çağdaş sanatın 21. yüzyıl toplumlarında takındığı tavrı, bu tavır etrafında toplanan galeri ve müze burjuvasını, anlamak ve dinlemekten çok kendi anlık heveslerinin peşinden koşan insan kalabalığını, davranışların haklı çıkarılmak için tüm etik değerleri yerle bir edişini, sınırlar içerisine hapsolmuş bireyi, bakmayan ve görmeyen insan kalabalığını, anlaşılmayan ve anlaşılmak için de yapılmayan sanatı ve daha nice olay ve olguyu toplumun beğeni değerlerinin dışına çıkmayı da göze alarak cesur bir dille yansıttığı görülmektedir. Yönetmenin filmin başından sonuna kadar üzerinde durduğu en önemli nokta daha önce de incelendiği gibi, güven teması. Başından sonuna kadar filmin farklı alanlarda ve paradigmatik süreçlerde yaşanan ilişkileri bu olgu üzerinden incelediği görülmektedir; kavramsal sanatın estetik değer yapısına güven, sanat müze ve galerine güven, kurumsal şirketlere, medya ve reklamcılık sektörüne güven, insanın insana güveni, insanı makineye güveni, insanın hayvana, hayvanın insan güveni, insanın doğaya güveni, doğal olana güven, yapay olana güven, burjuvaziye güven, metalaştırılmış kavram ve olgulara güven ve daha niceleri.. Değirmen ve Bergeç'in yorumuyla (2017);

Güvenli sanat merkezlerinde boş çerçeveler, çakıl taşları, yün urganlar ve daha niceleri bin dereden getirilen estetik 'zevkler'le yere göğe sığdırılmazken, bir süpürgeyle süpürüldüğünde ancak ne oldukları anlaşılır. Anlaşılan şey bir tüketim enstrümanından öteye gidememiş modern sanat heyulasının kofluğuyla alakalıdır. Boy göstermek için bin bir kılığa giren adamlar ve kadınlar, zorlanarak anlam çıkarma uğruna kurulan garabet cümleler vs. bir çağdaş sanat merkezinin olmazsa olmaz değişkenleridir artık.



Görsel 16: *The Square (Kare), Ruben Östlund, 2017- Terry Notary performansı*

Filmin önemli sahnelerinden birinde tarihsel kırılmaların sonucunda yaşanan değişimlerin sanatı hangi noktaya getirdiği ve halkın söz konusu kavramsal sanattan ne denli uzaklaştığı galeri ortasına yerleştirilen kum yığınlarının sergilendiği bölümde vurgulanmaktadır (Görsel 15). Bu çalışmayı yalnızca anlık bir göz atma ile ya da yalnızca fotoğraf çekme amaçlı gezen insanların, eserin asıl anlam ve amacını sorgulamaması, üzerinde düşünme ihtiyacı dahi duymaması mziahi bir anlatımla sunulurken, sahnenin en can alıcı noktası gece temizlik çalışmasının bu kumları süpürmesidir. Bunun ardından gelen ve müze müdürü ve kuratörünün sanatçıya sigorta bedeli ödememek için buldukları yöntem ise güven temasını bir kez daha sorgular; süpürülen kumlar makinenin içinde değil midir? Çalışmanın fotoğrafı yok mudur? Öyleyse neden sanatçıya milyonlarca dolar sigorta bedeli ödensin? Östlund tek bir sahnede kavramsal sanata olduğu kadar kurumsal olana da müdahale ediyor, üst sınıf politikalarını eleştirirken alt sınıf olarak gösterilen halkın (temizlik işçisinin) da toplum içindeki konumuna göz atmaktan çekinmiyor.

Diğer önemli sahne de gene değişen paradigmanın toplumsal ve bireysel olarak insan yaşamına etkisi, insan- hayvan ilişkisi; video ve performans olarak sergilenen bir goril görüntüsü ile aktarılmaktadır (Görsel 16). İnsanlığın ilkel yanını temsil eden bu hayvanın evlerin odalarına kadar girmiş olması, galeri ve müzelerde performans olarak oynatılması, elit sınıfın ahlaki değerlerini sorgulaması, gerilimi sonuna kadar götürmesi günümüz insan ilişkileri hakkında da önemli yansımalara sahiptir. Bilim gelişmiş, teknoloji ilerlemiş, internet ağları tüm dünyayı kuşatmıştır ancak, Terry Notary'nin performansında olduğu gibi ufaklık

bir zorlama elit geçinen tabakanın duvarlarını indirmesine ve ahlaki değerlerin en başından sorgulanmasına neden olmuştur. Paradigmalar insanlık tarihi boyunca sürekli olarak ileriye doğru atılımlar gerçekleştirmektedir ancak insanoğlu yine ilkel bir varlık olarak söz konusu çemberin içinde dönüp durmaktadır.

Sonuç

Görüldüğü gibi her yeni paradigma kayması her alanda köklü değişimleri beraberinde getirmiş, yeni kavramlar, düşünce biçimleri, yönetim şekilleri, iletişim boyutları ortaya çıkarken, eski paradigmanın kavram ve imgeleri de bir değişim ve başkalaşım yaşamıştır. Sanat alanında ortaya çıkan bir sanat eğiliminin bir dönem geçerliliğini koruması ve ardından diğer alanlarda yaşanan gelişmeler, yeni dünya görüşleri, düşünsel yeni gerçeklikler nedeniyle içinde doğduğu toplumun düşünsel ve psikolojik yapısına yetersiz kalması sonucu yeni bir sanat eğiliminin, biçimlendirme anlayışının ortaya çıkması gibi, toplumsal alanda da bilimsel gelişmeye paralel yaşanan tıkanıklık yeni bir dönemin başlangıcı olmuş, bu yeni dönem paradigma değişiminin hem nedeni hem de bir sonucu olarak var olmuştur. Belirtildiği gibi 21. yüzyıl yeni paradigmanın barındırdığı bütün toplumsal, politik, ekonomik, kültürel boyutları ile birlikte ortaya çıktığı bir yüzyıldır ve beraberinde pek çok kavram ve yaşam görüşü de yaşamlarımıza girmiş, dolayısıyla eski değerler, yaşam biçimleri, dünya görüşleri yerlerini yeni yaşam formlarına bırakmıştır. Küreselleşme ve küreselleşen dünya söylemleri de bu yeni dünyanın (enformasyonalizmin) getirisi olan kavramlardır. Şüphesiz küreselleşme ile olumlu gelişmeler yaşandığı gibi olumsuz sonuçları da olmuştur. Bu sonuçların çağın sinemasına yansımaları da kaçınılmazdır. Rosefeldt ve Östlund sinemalarından örnekleme alınan film sahneleri üzerinden yapılan değerlendirmelerin salt bir betimleme düzeyinde bırakılması öncelikle konu edindikleri olgular ve imgeler bakımından eksik bir araştırma olacaktır. Bu nedenle her iki filmin de kurgu ve hikayelerinde barındırdıkları bu önemli noktalardan yola çıkarak dönemsel ve değişen paradigmalar kapsamında ele alınmasının gerekliliğine ulaşılmıştır. Rosefeldt'in *Manifesto*'sunun ve Östlund'un *Kare (The Square)* filminin paradigma olgusu ve paradigma değişimleri kapsamında incelenmesi sonucunda, küreselleşmenin kültür politikaları kapsamında özelleştirilen sanatın ve bunu müze ve galeriler aracılığıyla meşrulaştırmak isteyen büyük şirket ve devletin ekonomik organlarının aslında sanatçılar tarafından çağdaş sanat çatısı altında nasıl eleştirildiğine, nasıl ironik söylem diline taşındığına, küresel sermayenin onu eleştirenler tarafından nasıl bilinçli olarak kullanıldığına ve tüketildiğine, sanatçı imgesi ve sanat eserleri üzerinden açıklama getirildi.

Sonuç olarak her dönemin kendi kazananını ve kaybedenini belirlemesi gibi, küreselleşen dünya çatısı altında sanat, postmodernizmin kapitalizmi kendi çıkarları doğrultusunda kullanmasına benzer bir gerçekliği deneyimlemektedir. Öyleyse dış gerçeklik, toplumsal yapı, yönetim şekilleri, ekonomi ve kültür politikaları her ne olursa olsun sanatın mutlaka kendine bir çıkış yolu bulacağı, kendi doğasının peşinden ilerleyerek yeni biçimsel ve estetik dilini yaratacağı söylenebilir. Kuşkusuz Huelsenbeck'in belirttiği gibi, "sanat içinde yaşadığı çağa bağlı ve sanatçı çağının yarattığı"dır, ancak sanatçının hayalgücü ve sanatın gücü onu çağının çok ötesine götürebilir, yeni bir paradigmanın ilk manifestosunu tarihin karanlık dehlizlerinden çıkartabilir.

Kaynakça

Agamben, Giorgio, (2012). *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*, İstanbul: Monokl Yayınları.

Anonim, (2015). "Kapitalist Günlük Yaşamın Eleştirisi Olarak Sitüasyonist Enternasyonal", <https://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/> Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Anonim, (2018). "Manifesto", <https://www.merriam-webster.com/dictionary/manifesto>. Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Bard, Alexander and Söderqvist, Jan, (2015). *Küresel İmparatorluk (Fütürika Üçlemesi 2)*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Bard, Alexander and Söderqvist, Jan, (2015). *Netokrasi (Fütürika Üçlemesi 1)*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Barnes, Barry, (1995). *Bilimsel Bilginin Sosyolojisi*, İstanbul: Vadi Yayınları.

Bekiroğlu, Doğa, (2017). "Kare (the square) incelemesi", <http://www.novicinema.com/2017/10/kare-square-incelemesi.html>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Bloch, Ernst, (1970). *A Philosophy of the Future* (Çev. John Cumming), New York: Sheed and Ward, and Herder.

Bloor, David, (1985). *The Social Science Encyclopedia* (ed. Adam Kuper, Jessica Kuper), London: Routledge and Kegan Paul.

Calinescu, Matei, (2013). *Modernliğin Beş Yüzü- Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm* (S. Gürses, Çev.) (2. Baskı), İstanbul: Küre Yayınları.

Connor, Steven, (2005). *Postmodernist Kültür- Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary) (D. Şahiner, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çapan, Sungu, (2017). "Manifesto güzelleme", http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/800672/_Manifesto_guzellemesi_.html. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Debruge, Peter, (2017). "Film Review: Manifesto", <https://variety.com/2017/film/reviews/manifesto-review-cate-blanchett-julian-rosefeldt-1201970923/>. Erişim Tarihi: 10.07.2018.

Değirmen, Fatih ve Begeç, Teksin, (2017). "The Square (2017): Teşhir Olan Kim?", <http://www.cinerituel.com/2017/12/the-square-2017-elestiri.html>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Ercivan, Ali, (2018). "Kare-Beyazperde Eleştirisi", <http://www.beyazperde.com/filmler/film-248683/elestiriler-beyazperde/>. Erişim Tarihi: 10.07.2018.

Erdoğan, Melih, (2015). "Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1): 75-98.

Fineberg, Jonathan, (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, (S. Atay; G.E. Yılmaz, Çev.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gökberk, Macit, (2011). *Değişen Dünya Değişen Dil*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harrison, Charles ve Wood, Paul, (2016). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.

Işık, Erçin, (2017) . “Triyalektik Bir Başkaldırı: Manifesto”, <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/triyalektik-bir-baskaldiri-manifesto-i-12776>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Kuhn, Thomas, (2015). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (Çev. Kuyaş, N.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Kuyaş, Nilüfer, (Çev.) (2015). *Çevirmenin Sunuşu, “Bilimsel Devrimlerin Yapısı”*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Manovich, Lev, (2001). *The Language of New Media*, MIT Press: Cambridge, Mass

Meyer, Leonard B., (1967). *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago: University of Chicago Press.

Okutan, Çağla, (2018). “Güvenli Bir Alan Arayışı: The Square”, <http://www.arakatsanat.com/guvenli-bir-alan-arayisi-the-square/>. Erişim Tarihi: 02.10.2018.

Özden, Hatice Utkan, (2017). “Julian Rosefeldt’in ‘Derin’ Yaratıcılık Süreçleri”, <https://www.border-l-e-s-s.com/new-page-60/>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Öztaş, Esen, (2015). “Hegel’den Derrida’ya Sanatın Sonu Olgusu”, <http://www.eskop.com/skopbulten/tezler-hegelden-derridaya-sanatin-sonu-olgusu/3076>. Erişim Tarihi: 28.09.2018.

Paz, Octavio, (1974). *Children of the Mire* (Çev. Rachel Phillips), Cambridge: Harvard University Press.

Su, Süreyya, (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, İstanbul: Profil Yayıncılık.

TDK(2018).“Manifesto”,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=MAN%C4%B0FESTO. Erişim Tarihi: 30.09.2018.

Tokdil, Ezgi, (2017). “Felsefi Düşünce Sistemlerinde Paradigma Kaymaları, Sanat Alanında Göstergeleri ve Kuratörlüğün Değişen Anlamı Üzerine Bir Okuma”, *Hacettepe Sanat Yazıları*, Sayı 36, s. 121-138.

Tokdil, Ezgi, (2018). “Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 47, Güz 2018, s. 141-164.

Turan, G., (2010). “Karl R. Popper, Thomas S. Kuhn ve Paul K. Feyerabend’in Bilgi Kuramlarında Bilim Eleştirisi”, *Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Vatangül, Yağmur, (2018). “The Square: Acımasız Bir Yeni Elit Dünya Eleştirisi”, <https://gaiadergi.com/the-square-acimasiz-bir-yeni-elit-dunya-elestirisi/>. Erişim Tarihi: 01.10.2018.

Yenilmez, Özlem, (2017). “Bir Modern Toplum Taşlaması: The Square”, <https://filmhafizasi.com/bir-modern-toplum-taslamasi-the-square/>. Erişim Tarihi: 01.10.2018.

Yılmaz, Serdar, (2011). “20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, s. 371- 382.