

KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



GÜNÜMÜZ SANAT YAPITLARINDA ÜTOPIK STRATEJİLER:
ANDREA ZITTEL, SUPERFLEX ve AI WEIWEI ÜZERİNE BİR
İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜJDE BAYRAKTAR

EYLÜL, 2013

Müjde Bayraktar

Yüksek Lisans Tezi

2013

GÜNÜMÜZ SANAT YAPITLARINDA ÜTOPIK STRATEJİLER:
ANDREA ZITTEL, SUPERFLEX ve AI WEIWEI ÜZERİNE BİR
İNCELEME

MÜJDE BAYRAKTAR

Tasarım Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2013

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ SANAT YAPITLARINDA ÜTOPIK STRATEJİLER:
ANDREA ZITTEL, SUPERFLEX ve AI WEIWEI ÜZERİNE BİR İNCELEME

MÜJDE BAYRAKTAR

ONAYLAYANLAR:

Doç. İnci EVİNER (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Zuhal ULUSOY

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Rifat ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 04/09/2013

“Ben, MÜJDE BAYRAKTAR, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

MÜJDE BAYRAKTAR

ÖZET

GÜNÜMÜZ SANAT YAPITLARINDA ÜTOPIK STRATEJİLER:
ANDREA ZITTEL, SUPERFLEX ve AI WEIWEI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Müjde BAYRAKTAR

Tasarım, Yüksek Lisans

Danışman: Doç. İnci EVİNER

EYLÜL, 2013

Günümüz sanat yapıtında ütopyik stratejilerin yerini araştırmayı hedefleyen bu çalışma, ütopya fikrinin geçmişten günümüze nasıl bir değişime uğradığı ve bunun günümüz sanat yapıtlarına nasıl yansıdığı incelenmektedir. Uzunca bir zaman daha iyi hayatın düşleri olan ütopyalar geçerliliklerini hiçbir zaman kaybetmemişlerdir.. Ütopyanın günümüzdeki karşılığının ne olabileceğini sorgulayarak, seyirlik bir müze objesinden stratejik bir yola girdiğı tartışılan bu çalışma günümüz yapıtları içinden bu kavramın araştırılmasını hedefler. Güncel sanatçılar tarafından ütopyanın stratejik olarak ideolojik bir fikir olarak kullanılışı, eleştirel bir tavra bürünmesi ve vaad ettiğı alternatif gelecek hayalleri çalışmanın özünü oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Ütopya, Sanat, Sanat Yapıtı, Strateji, Deneyim, İlişkisel Estetik, Mikro-ütopya

ABSTRACT

**UTOPIAN STRATEGIES IN CONTEMPORARY ART:
AN ANALYSE ON ANDREA ZITTEL, SUPERFLEX AND AI WEIWEI**

Müjde BAYRAKTAR

Master of Arts in Design

Advisor: Assoc. Prof. İnci EVİNER

SEPTEMBER, 2013

This study, which aims to explore the position of utopian strategies within contemporary art, analyses how the utopian idea has changed from past to present and how this change reflected to modern work of art. Utopia, the idea of a better world has never lost its validity. Therefore by examining the present response of utopia as a strategic path, the study seeks the concept throughout contemporary art work. The strategic use of utopia as an ideology by the modern artists, critical attitude of the idea and its commitment on alternative future constitutes the essence of the study.

Keywords: Utopia, Art, Art Work, Strategy, Experience, Relational Aesthetics, Microtopia

TEŞEKKÜR NOTU

Çalışmanın en baőından itibaren bilgisi ve eleőtirileriyle beni yönlendirip, çalıőması zevkli bir konu seçmeme yardımcı olduğu için sevgili hocam Doç. İnci EVİNER'e teşekkür ederim. Kendisi yüksek lisans eğitimim ve tez yazım sürecimde bana olan inancı ve desteğiyle moralimi her zaman yüksek tutmamı sağlamıştır. Hayata farklı perspektiflerden bakmamı sağladığı için kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca program koordinatörümüz sevgili hocam Prof. Dr. Zuhul ULUSOY'a yüksek lisans asistanlığım ve eğitimim boyunca yol göstericiliğinden, bana olan sevgisinden, desteğinden ve yardımlarından dolayı çok teşekkür ediyorum. Son olarak, yüksek lisans eğitimimi verdiği bursla olanaklı kılan Kadir Has Üniversite'sine, bu süre içerisinde desteklerini hep hissettiğim, yanımda olan aileme teşekkür ederim. Ve sevgili arkadaşım Ceren ACUN'a. Birbirimize olan manevi desteğimiz olmasaydı bu tezi tamamlamak çok daha zor olurdu. Teőekkürler.

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür Notu	iii
İçindekiler	iv
Şekil Listesi	v
1 Giriş	1
2 Ütopya Kavramı	3
2.1 Ütopya Tarihine Bir Bakış	7
3 Ütopik Stratejiler	15
3.1 Bir Strateji Olarak İlişkisel Estetik.....	19
3.2 Sanat Yapıtında Deneyim ve İnteraktivite	25
3.3 Stratejik Sanat Yapıtında Mikro-Ütopya Kavramı.....	29
4 Günümüz Sanat Yapıtlarında Ütopik Stratejiler	35
4.1 Andrea Zittel ve Yaşam için Sistemler.....	35
4.2 Superflex ve Sosyal Etkileşim.....	47
4.3 Ai Weiwei ‘‘Fairytale’’ ve Yeni Bir Yaşam Umudu	58
5 Sonuç	65
Kaynaklar	68

RESİM LİSTESİ

- 2.1 ‘‘Thomas More, Utopia, 1516’’
- 2.2 ‘‘Pieter Bruege, Babil Kulesi, 1563’’
- 2.3 ‘‘Vladmir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1920’’
- 3.1 ‘‘Qin Ga, Minyatür Uzun Yürüyüş, 2005’’
- 3.2 ‘‘Rikrit Tiravanija, İsimlessiz, 1992’’
- 3.3 ‘‘Rikrit Tiravanija, İsimlessiz(Yarın Bir Diğer Gündür), 1996’’
- 3.4 ‘‘René Francisco, A la ca(sza) de Rosa, 2003’’
- 3.5 ‘‘René Francisco, A la ca(sza) de Rosa, 2003’’
- 4.1 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Altı Aylık Kişisel Üniforma, 1991’’
- 4.2 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Halı Mobilya, 1993’’
- 4.3 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994’’
- 4.4 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994’’
- 4.5 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994’’
- 4.6 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994’’
- 4.7 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Pocket Properties, 2000’’
- 4.8 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Konfor Üniteleri, 1994’’
- 4.9 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Kaçış Römorkları, 1996’’
- 4.11 ‘‘Andrea Zittel, Çiğ Mobilyalar, 1998’’
- 4.12 ‘‘Andrea Zittel, A-Z Çöl Adası, 1997’’
- 4.13 ‘‘Superflex, Guaraná Power, 2003’’
- 4.14 ‘‘Superflex, Sao Paulo Bienalinde Guaraná Power, 2003’’
- 4.15 ‘‘Superflex, Guaraná Power Reklamları, 2003’’
- 4.16 ‘‘Superflex, Biogas, 1996’’
- 4.17 ‘‘Superflex, Biogas, 1996’’
- 4.18 ‘‘Superflex, Biogas, 1996’’
- 4.19 ‘‘Superflex, Biogas, 1996’’
- 4.20 ‘‘Superflex, Biogas, 1996’’
- 4.21 ‘‘Ai Weiwei, Fairtale, 2007’’
- 4.22 ‘‘Ai Weiwei, Fairtale, 2007’’
- 4.23 ‘‘Ai Weiwei, Fairtale, 2007’’
- 4.24 ‘‘Ai Weiwei, Fairtale, 2007’’
- 4.25 ‘‘Ai Weiwei, Fairtale, 2007’’

1. GİRİŞ

Sanat yapıtında ütöpk stratejilerin yerini araştırmayı hedefleyen bu çalışmada, ütopya fikrinin geçmişten günümüze nasıl bir değişime uğradığı ve bunun günümüz sanat yapıtlarına nasıl yansıdığı incelenmektedir.

Ütopya sözcüğü Thomas More tarafından 1516'da Yunanca köklerinden türetildiğinde yazarının kendisine yüklediği anlam dışında bir anlama sahip değildir. Ou (olmayan) ve topos (yer) köklerinden türetilen kelime, olmayan yer anlamına gelir. 'İdeal yaşam' veya 'daha iyi bir dünya arayışı'nı simgeleyen ütopyaların Antik Çağ'dan itibaren insanların zihinlerini meşgul ettikleri görülür. Umut ve dönüşüm ütopyanın en temel unsurlarıdır. Antik dönemlerden beri yazılan metinlerde mevcut düzeni değiştirme hayaliyle yanıp tutuşan insanlığın egemen düzenin dışında kalması ve mevcut toplumla olan uyumsuzluğu ütopya metinlerinin çıkış noktalarını oluşturur. Bu bağlamda uzunca bir zaman daha iyi hayatın düşleri olan ütopyalar, geçerliliklerini hiçbir zaman kaybetmemişlerdir.

İkinci bölümde ütopya kavramı tartışmalı bir şekilde ele alınırken ütopyanın tarihsel geçmişi, çeşitleri ve dönüşümleri ana hatlarıyla incelenmektedir. Ütöpk stratejiler başlığı altında incelenen üçüncü bölümde, strateji kavramsal bir çerçevede ele alınırken özellikle 90'lar sonrası sanat yapıtının, stratejik olarak sergi mekanındaki sanat nesnesi ortamından çıkıp izleyiciyle birebir bir ilişkiden ziyade toplumsal bir ilişki kurmayı hedeflemesi üzerine durulacaktır. Kurulan bu ilişkiyel bağ ile

farkındalıklar ve deneyimler yaratan yapıt toplumsal bir dönüşüm için olanak sunmaktadır. Günümüz sanatında ütopya kavramı tam da bu noktada devreye girer. Nicolas Bourriaud'nun İlişkisel Estetik kuramı çerçevesinde incelenen ütopya fikri Heidegger'in dünya üzerinde beraber varolma kıstasıyla desteklenmektedir. Ayrıca Hannula'nın 'deneyim' üzerine olan teorileride çalışmayı desteklemektedir. Bireyler arası ilişkiler ve karşılaşmalar yaratarak toplumsal bir dönüşüm yaratmayı hedefleyen sanatçı yapıtları karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Ütopya fikrinin günümüzdeki karşılığının ne olabileceğini, ilk olarak Bourriaud'nun ortaya attığı daha sonra Ranciere'in zenginleştirdiği mikro-ütopya kavramıyla açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Sanat yapıtında kavramsal bir çerçeve olarak mikro-ütopyaları, örnekler ve teoriyle ilişkilendirerek açıklığa kavuşturmak hedeflenmiştir. Dördüncü bölümde ise; son olarak seçilen sanatçılar üzerinden ütopyanın güncel sanatçılar tarafından ideolojik bir fikir olarak kullanılışı, eleştirel bir tavıra bürünmesi ve vaad ettiği alternatif gelecek hayalleri çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Bu bölümde ütopya stratejinin rolünün, günümüz sanat yapıtında nasıl bir yönetime dönüştüğü, Andrea Zittel, Superflex ve Ai Weiwei üzerinden ele alınır, sanat ve tasarımın seyirlik bir müze objesinden stratejik bir yola girmesinin tartışması amaçlanmaktadır. Burada ütopya stratejiyle kastedilen ezberbozucu, eleştirel, deneysel, belirli bir kavramsal çerçevesi olan yapıtların yaratım süreçleridir.

2. ÜTOPYA KAVRAMI

Yeryüzündeki toplumlar antik çağlardan beri varolan düzenin işleyişine bir çare olmak adına ‘ideal toplum’ fikrinden yola çıkarak farklı toplum modelleri yaratma ihtiyacı hissetmişlerdir. Tarih boyunca varolan sistemi alternatif gelecek hayalleriyle geliştirmeyi amaçlayan çeşitli düşünce tasarımları ütopyaları oluşturmuştur. Ütopya bir düşünce biçimi olarak tarihte karşımıza çoğu zaman hayali kurgular biçiminde çıkar. Yaşadıkları çağın sorunlarını ele alan düşünürler gerçek dışı kurgular yaratarak topluma düşlenen ideal bir düzen getirmeyi amaçlamışlardır. Tarihte ütopyaların kendini gösterdiği yer ve zaman farklılıkları ütopyanın karakterini oluşturur.

Ütopyanın öncelikle sözlük anlamlarına bakmamız gerekirse ‘‘*Chambers Twentieth Century Dictionary*’’ ütopyayı Thomas More’un *Utopia*’sındaki anlamıyla ‘‘hayali yer’’ olarak ya da ‘‘olmayan hayali yerin ideal mükemmelliği’’ olarak iki anlamda değerlendirdiği görülür. *The Shorter Oxford English Dictionary* ise ütopyayı Thomas More’a referans vererek ‘‘hukuka saygı duyulan, gelenek-göreneklerle mükemmel bir birliktelik içerisinde bulunan yer-mekan’’ ya da ‘‘imkansız bir ideal tasarı’’ olarak iki şekilde ele alır (Levitas 1990:15). *Türk Dil Kurumu Sözlüğü* ise ütopya ‘gerçekleştirilmesi olanaksız tasarı veya düşünce’ olarak tanımlanır (TDK).

Ütopya türüne adını veren, Thomas More'un 1516'da yazdığı *En İyi Devlet Türü ve Yeni Ada Ütopya Üzerine (De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia)* adlı başyapıtıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra bu terimin tarihte birçok akıma ilham kaynağı olduğu görülür. Thomas More'un türettiği 'utopia' Yunanca ou (olmayan) ve topos (yer) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve "olmayan yer" anlamına gelmektedir (More 2009). More yazdığı *Utopia*'yı 'bütünüyle akıl yoluyla yönetilen, ortak mülkiyete dayalı bir kent devleti' olarak tanımlar (More 2009). Burada bahsedilen ortak mülkiyet ve duygusallıktan arınmış, akıl yoluyla yönetim fikri daha sonraları yazılacak olan ütopya metinlerinin de çıkış noktası olmuştur. Ütopyalar, toplumlarda sürmekte olan koşullara getirilen öneriler olarakta düşünülebilir. Nail Bezel'e göre daha iyi yaşama duyulan özlem ütopyalara ilham kaynağı olur. Değişime olan inanç toplumların içinde buldukları haksızlıkları, mutsuzluk ve acıları iyimserlikle yenmelerine olanak verir. İnsanların özündeki iyimserlik, varolmayan dünyaları umut, düşünce ve inanç dünyalarında yaratmalarına olanak verir (2000).

Mannheim "*İdeoloji ve Ütopya*" kitabında ütopyayı "prensip olarak hiçbir zaman gerçekleşemez tasarım olarak" açıklar (2008: 191). Mannheim burada kavramı günümüzde egemen görüşü temsil eden dar kapsamlı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Kastedilen varolan bir düzen içerisinden hareketle gerçekleşmesi mümkün olmayan ütopya'dır. Aynı zamanda ütopyanın muhalif yönüne vurgu yapan Mannheim mevcut durumla herhangi bir uygunluk taşımayan olayları ütöpik olarak yorumlar. Bu karşı olma halini şu şekilde yorumlar: "Çevrelediği 'varoluş'la upuygunluk içinde olmayan bir bilinç ütöpikdir" (2008: 187). Burada ütopyanın genel olarak uzlaşmaz tavrına dikkat çekmektedir. Ancak sistemle uyum içerisinde

olmayan her eylemi ütöpik olarak sınıflandıramayacağımızdan da bahseden

Mannheim konuya şu şekilde bir açıklama getirir:

“Böyle bir uyumsuzluk; kendini bu türden bir bilincin, yaşanmış olanda, düşüncede ve eylemde, bu ‘varoluş’un, gerçekleşmiş olan şekliyle içermediği etmenler doğrultusunda hareket etmesiyle göstermektedir. Ancak, ilgili ‘varoluş’u aşkınlaştıran ve bu anlamda ‘gerçeklikten uzak’ olan her uyumsuz yönelimi ütöpik olarak değerlendiremeyiz” (2008: 187).

Bir eylemi ütöpik olarak değerlendirip değerlendirmememiz tamamen onun sistem içerisinde ufak ya da büyük bir değişikliğe neden olmasıyla alakalıdır. Mannheim ütöpik eylemi şu sözleriyle açıklar: “Eyleme geçiş yaparak ilgili kurulu varoluşsal düzeni aynı zamanda kısmen ya da tamamıyla parçalayan ‘gerçekliği aşkınlaştırmacı’ yönelimden ancak ütöpik yönelim olarak söz edilecektir” (2008: 187).

Diğer ütopya tanımlarından biri *Umut İlkeleri*’nin yazarı Ernst Bloch, Theodor Adorno ile yaptığı “*Bir Şeyler Eksik - Ütöpik Özlemin Çelişkileri Üzerine*” adlı söyleşisinde görülmektedir. Bloch, bildiğimiz klasik anlamda toplumsal ütopyaların uzunca bir süre daha iyi bir hayatın düşleri olarak görüldüklerini belirtir (Bloch, Adorno, Krüger 2001). Burada bahsedilen ‘daha iyi hayat’ mutluluğun en eksiksiz şekilde toplum içerisinde var olabilmesidir. İlerleyen kısımlarda da ayrıntılı bahsedildiği gibi dönemin koşulları ütopyaların ayrıntılarının şekillenmesinde önemli rol oynar. Bloch ütopyaların toplumsal gereksinimlerden ortaya çıkmasını “içerikleri açısından ütopyalar toplumsal koşullara bağlıdır” olarak yorumlar (Bloch, Adorno, Krüger 2001). Bloch bu toplumsal koşulları şu şekilde örnekler:

“İngiliz emperyalizminin ortaya çıkmakta olduğu dönemde, Elizabeth döneminde yaşamış olan Thomas More, adalılar arasındaki ortak duygu için liberal koşullar öngörüyordu. Bir yüzyıl sonra, II. Philip ve İtalya'daki İspanyol egemenliği zamanında, Galileo Davasının atmosferinde, Campanella, kendi *Güneş Ülkesi* 'nde özgürlük için bir karşı model tasarladı” (Bloch, Adorno, Krüger 2001).

Yukarıdaki örnekte ‘daha iyi bir dünya’ talebini dile getiren ütopyalar 20. yy.’da değer yitimine uğramıştır. Adorno ve Bloch bu konuda uzlaşma yoluna giderek ütopyaları oluşturan içerikleri belirlerler. Ütopya kavramının değersizleşmesine neden olan etmenlerden birinin ulaşılmaz duyulan derin arzunun yanında amaca ulaşmış olmanın getirdiği bir boşluk hissidir. Bununla beraber ikinci önemli neden, çok eskilere dayanan “İşte tam bir ütöpik düşünce!” söylemidir. Ütopyanın “bulutlardaki saray, tamamlanma imkânından yoksun hüsnü kuruntu, şeyleri sıradan bir anlamda hayal etmeye ve düşlemeye” indirgenmiş oluşu kavramın hayallerde yaşanan ve asla gerçekleşmeyecek durumlar olarak görülmesine sebep olur (Bloch, Adorno, Krüger 2001). Adorno bu noktadan hareketle ütopya kavramını şu şekilde ele alır: “Her ne ki ütopyadır, her ne ki ütopya olarak hayal edilebilir, işte o bütünlüğün dönüştürülmesidir” (Bloch, Adorno, Krüger 2001). Bu durumda ütopya, sadece uzak denizlerdeki gerçekleşmesi mümkün olmayan hayal dünyaları olması bir yana; toplumların “daha iyi bir yaşam” talepleri doğrultusunda toplumsal dönüştürücü rolü de üstlenmektedir. Ancak bu toplumsal dönüşümü Bloch, ütopyanın umut ilkesi’yle bağlar: “Ama yine de, saçmasapan ya da mutlak bir hayal gibi bir şey değil o; daha ziyade bir imkân anlamında henüz var değil; öyle bir imkân ki bu, ancak kendisi için çaba gösterebilirsek var olabilir” (Bloch, Adorno, Krüger 2001). Uzaklardaki hiç var olmamış, toplumun eşitlik içerisinde olduğu, doğru ve mutlu bir düzene sahip olan bu ada bize ütopya fikrini umut etmemizi sağlar; bu nedenle ütopya hala günümüzde geçerlidir geçerliliğini yitirmemiştir. Günümüzde

hala ütopya fikrini umut etmemizi Michéle Madonna- Desbazeille ise şu şekilde yorumlar:

“Ütopya’daki retoriğin gücü, imkansız mutlu toplumun, uzak bir ada olarak tasvir edilen başka bir yerde gerçekleşmiş olmasına bizi inandırmasıdır. Aslında ütopya’nın uygun şartlar ve koşullar yaratıldığında tam burada, bulunduğumuz yerde gerçekleşmemesi için hiçbir neden yoktur. More’un ustalığı bizi buna inandırarak ütopya fikrini mümkün kılmıştır (Michéle Madonna- Desbazeille 2003: 257).

2.1 Ütopya Tarihine Bir Bakış

Türe adını veren More’a tekrar dönememiz gerekirse, *Utopia*’yı yaratmasında çağın bulunduğu koşulların ne kadar etkili olduğu görülür. “Yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans eski Yunan ve Roma uygarlıklarını yeniden canlandırarak İtalya’da ondördüncü yüzyılda ortaya çıkar, on altıncı yüzyılda tüm Avrupa’yı etkisi altına alır. Ortaçağ sonunda Avrupa’da kilisenin rejimin kısmen sona ermesi ile insanlar bilime ve sanata yönelmiştir. Rönesans’ın temellerinden olan Hümanizm; insanın değerini kabul eden; onu herşeyin ölçütü olarak tanımlayan, insanın doğasını, yetilerinin ölçüsünü (sınırlarını) ya da ilgilerini konu edinmesiyle Avrupa’nın yeniden doğmasını sağlamıştır. Mina Urgan’a göre Rönesans dönemi insanı dünyayı keşfetme merakıyla gerçekleştirmiş olduğu uzak diyarlara yolculuklar sayesinde, kendi yaşadığı toplumdan çok daha farklı toplumlar hayal etmeye başlamış ve bulunduğu toplumun düzenini sorgulamasına yol açmış olabilir (2000).

Thomas More’un kusursuz devleti tasarladığı *Utopia* (1515) kitabında, Amerika’nın keşfiyle birlikte keşfedilen ilkel dünyaların vahşi ve mutlu toplumlarının etkileri

görülür. Nail Bezel özellikle Platon ve Amerigo Vespucci'nin More'un hayal gücünü özgürleştirdiğini, *Utopia*'da Raphael'in Platon'un iyi devlet, toplum üzerine görüşlerini sık sık dile getirmesinden daha iyi anladığını belirtir (2000). Onaltıncı yüzyılda Avrupa'yı etkileyen Rönesans, Hümanizm ve Reformasyon, Batı dünyasının ilk sosyalisti Thomas More'un kişiliğini derinden etkiler. More, *Utopia* adasında halkın eşit koşullarda yaşadığı, herkesin eşit sorumluluklara sahip olduğu ortak bir hayattan bahseder. Ütopya adası herkesin mutlu, huzurlu ve özgür olduğu bir adadır. Altın Çağ'da tasvir edilen bir türlü ulaşılamayan Cennet hayali sanki yeryüzündedir. Uzaklarda kaybolmuş bir adadadır. Tam bu noktada ütopya türünün antik dönem örneklerine bakmak yararlı olacaktır.



2.1 Thomas More, *Utopia*, 1516

Ütopya kavramının tarihsel sürecini incelediğimizde ütopya terimini yaratan Thomas More akla gelen ilk isim olmasına rağmen, tarihte “ideal toplum” tasarımını ilk

gerçekleştiren More değildir (Kumar 2005). Her ne kadar ütopya türüne adını veren ilk eser ‘‘Utopia’’ olsa da erken uygarlıklardaki insanların Tanrı’ya ve vaad edilmiş topraklara ulaşmak için yüzyıllar boyu uğraşmalarını konu alan efsane ve hikayeleri de ütopyalar olarak adlandırabilir. İbrahim Peygamberin Vaad Edilmiş Topraklarını (Kenan Ülkesi) veya Sümerlerin Tanrıya ulaşmak için düşleyip tasarladıkları Babil Kulesi efsanesi bu erken dönem ütopyaları arasında sayılabilir. Efsaneye göre Babil Kulesi’ni tasarlayan Kral Nemrut, Tanrı’ya ulaşmak için yüksek gökyüzüne kadar uzanan görkemli bir zigurat yapmaya çalışır. Formun yapısı ve yapılış amacıyla ütopyanın ilk örnekleri arasına girer.

‘‘Kral-mimarın ütopyası Arş-ı Ala’yı geçerek tanrılaşmaktır. Kule bir zigurat formundadır, zaten Babel İbranicede zigurat anlamına gelir ve yedi kademede yedi gezegene erişen cennetteki dağın taklididir. Dolayısıyla piramit gibi, ideal, ütöpik bir formdur’’ (Artun 2009).

Tanrı Babillilerin bu çabasını insanoğlunun kendisine denk düşme yarışı olarak algılar ve çok öfkelenir. Tanrı zigguratın üzerindeki aynı dili konuşan insanoğlunun dillerini birbirine karıştırarak ademoğlunu sonsuza kadar cezalandırır. İnsanlar birbirini anlamaz hale gelir ve birbirlerine yabancılaşırlar. ‘‘İşte o günden beri insanlık, ortak dili olan Adem’in dilini keşfederek armoni içinde yaşadığı cennetine yeniden kavuşmayı arzular. Bu arzu ütopyaların en önemli saiklerinden biri olur’’ (Artun 2009).



2.2 Pieter Bruege, Babil Kulesi, 1563

Yeryüzündeki tüm insanlığın uyum, mutluluk, refah ve huzur içerisinde yaşayacağı ideal bir geleceği temsil eden ütopyaların kaynağının dinsel efsaneler olduğu varsayılmaktadır. İdeal insanlık durumu olarak tasvir edilen ütopyalar için aslında geçmişin ve geleceğin yeryüzündeki cenneti demek mümkündür. Cennet ideali ve mükemmeli yansıtır. Dini ütopyalar olarak adlandırabileceğimiz bu gelecek cennetleri, ütopya kavramının temelini oluşturan ideal toplum düşüncesinin çıkış noktası olmuştur. Tarihte tüm toplumlarda ve kültürlerde insanların özlemlerini dile getiren herkesin birlikte uyum ve mutluluk içerisinde yaşadığı bir başlangıç çağı yani Altınçağ düşüncesi vardır. Altınçağ'da erkekler ve kadınlar rahat ve bolluk içinde özgürce yaşarlar. Yani Altınçağ bir nevi Cennet tasviridir. Jean-Marie Bertrand'a göre Altınçağ mitosuna Heisiodos, ilk biçimini vermiş ve onu İşler ve Günler adlı eserinde yapılandırmıştır (Jean-Marie Bertrand 2002).

‘İnsanlar o zaman tanrılar gibi yaşıyorlardı; yüreklerinde kaygı yoktu, çalışmaktan ve acıdan uzaktılar. Hazin yaşlılık onlara hiç uğramıyordu; elleri ve ayakları tüm

hayatları boyunca sağlam kaldığından da, bütün dertlerden uzakta ziyafet yaparak sevinci tadıyorlardı. Ağır bir uyku bastırıldığında uykuya dalar gibi ölüyorlardı. Bütün nimetler onlarındı. Bereketli kır zengin yiyecekleri onlara kendiliğinden sunuyordu; onlar da bundan keyfince istifade ediyorlardı” (Heisiodos, İşler ve Günler, aktaran Cioran 1999:98).

Heisiodos, burada görüldüğü gibi ideal bir Altınçağ portresi çizmektedir. Altınçağ düşüncesindeki Yaradılış efsanesinin sadece Hıristiyan Cennetinde değil diğer kültürlerde de kendisini göstermesi tüm insanlarda bir arayışa neden olmuştur. Onaltıncı yüzyıla kadar süren bu arayış dünya üzerinde yeni ve el değmemiş toprakların keşfedilmesine kadar devam etmiştir. Kumar, insanların ideal cennetlerini dünya üzerinde yeni topraklarda arayışlarını şu şekilde yorumlar: “ [...] Kristof Kolomb, Yeni Dünya ile ve insanlarıyla ilk karşılaştığında Cennet Bahçesi’ni bulduğunu sanarak bu geleneği izler” (Kumar 2005).

Diğer önemli klasik ütopyalardan Güneş Ülkesi (La citta del Sole), Thomas More’dan bir yüzyıl sonra onun ütopyasından beslenerek yeni bir devlet modeli geliştiren Thommasso Campanella (1568-1639) tarafından 1602-1603 yılları arasında yazılır. Platon’un Devlet’i ve More’un Ütopya’sıyla aynı düşünsel çizgide olan Güneş Ülkesi, insanlara ‘daha iyi bir dünya’ görüşüyle alternatif bir toplum modeli sunar (Thoma Campanella 2007). Yine aynı şekilde İngiliz bilim adamı, yazar ve düşünür olan Francis Bacon Yeni Atlantis ülkesini 1624 de yazar. Amerika’nın keşfi, Galileo’nun ileri düzeyde icat ettiği teleskoplarla Güneşi merkeze aldığı evren teorisi ve barut, pusula gibi icatlardan oldukça etkilenen Bacon bilimin ve araştırmanın insanlığın tek kurtuluşu olduğunu düşünür. Bilimle insanlığın

mevcut düzendeki koşulları iyileştirilecek ve ideal düzen anlayışı egemen olacaktır (Bezel 2000).

Ütopya türüne ilk örnekler olarak kabul edilebilecek bu klasik eserlerde toplumda adelet ve eşitliği sağlamak adına bireysel özgürlüklerden vazgeçilmesi ve tüm toplumun devlet tarafından belirlenen kurallar içerisinde yaşamlarını sürdürmeleri görülür. 20. yy. başlarına kadar hayal edilen ütopyik projelerde keskin çizgilerle sınırları belirlenmiş sosyal ve fiziksel düzenlerle insanların yaşamının sürdürülebileceği düşünülür. İnsanın kendisini özgür bir bireyden ziyade kolektif yaşamın bir parçasıymış gibi görmesi hedeflenir. Ne var ki tasarlanan bütün bu ütopyik projelerde en önemli unsur olan bireylerin doğuştan gelen farklılıkları ve insan doğasının değişkenliği göz ardı edilmiştir. Evren Erdem çizilen ütopyaların gerçekleşemez oluşuna şu şekilde de değinir: “Bir ütopya sakininin hayatını sürdürebilmek ve kendine bir gelecek kurmak için mücadele etmeye gereksinimi olmayacağından olağandışı bir durağanlık içinde günlük görevlerini yapan bu insan günün birinde bu dünyada var oluş amacını sorgulamaya başlayacaktır” (Erdem 2005: 81).

Aynı düşünce 19. yy ütopyalarında da kendisini toplumsal bir model olarak göstermektedir. Endüstri devrimi ile insanların sosyal ve fiziksel koşulları değişime uğrar. Sanayileşmenin kent ve insan hayatına getirdiği olumsuzluklardan kurtulmak için dönemin aydınları, mevcut düzene yeni çözümler getirmek amacıyla ütopyacı arayışlara girmişlerdir. William Morris, Saint-Simon, Fourier, Robert Owen, Louis Blanc, Marx/Engels...Bütün bu düşünürler bilim adamlarının ve en önemlisi

sanatçıların yeni dünya düzeninde topluma yön vereceklerine inanırlar. Toplumun sanat ve bilimle evrilmesi ‘ütopik sosyalizm’ denilen düşüncenin temelini oluşturur. 20. yy’a gelindiğinde ise sanatın yüksek kesimlere hitap etmesi gerektiği düşüncesini bir kenara atan aydınlar, toplumu tekrar sanatla şekillendirmek için çalışırlar. Bu dönemde çıkan ütopik diyebilceğimiz projeler dönemin sosyal düzeni ve siyasi içeriğiyle ilişkilidir. Bütün toplum bireylerinin eşit olması düşlenen yeni dünya düzeninde toplumu sanatla dönüştüren bir ütopya arayışındalardır.

Döneminin ütopik olarak adlandırılabilir en önemli sanat yapıtlarından biri Rus Konstrüktivizmi’nin önde gelen temsilcilerinden olan Vladimir Tatlin’in (1885-1953) sosyalizmin simgesi haline gelen 3. Enternasyonal Anıtıdır. Lenin’in Nisan 1918’de yürürlüğe koyduğu Anıtsal Propaganda Planı çerçevesinde Tatlin’e bir devrim anıtı siparişi verir. Kasım 1920’de Tatlin’in modeli Petrograd’da sergilenir. (Artun 2010: 49) Bu yapıtta kulenin sarmal gökyüzüne uzanan zigguratı andıran yapısı gereği Babil Efsanesindeki Babil Kulesini andırdığını düşünebiliriz. Burada sanki kulenin yapılış amacı, Tanrı’nın dillerini yabancılaştırıp dünyanın dört bir yanına dağıtarak ceza verdiği insanlığı tekrar bir araya getirmek ve beraber mutlu, eşit bir toplum yaratmaktır. Bu bağlamda yapıt ideal bir ütopik formu yansıtmaktadır.

Umut edilen ‘daha iyi bir dünya’ arayışı günümüzde, ütopyanın geçirdiği tüm değişimlere rağmen devam etmektedir. Bu noktadan bakıldığında ütopyaların hala geçerliliklerini kaybetmedikleri görülür. Artık ütopya bağlam olarak, Kuzey Denizleri’nde bir ada olarak tasarlanandan daha farklı bir şekilde kendini konumlandırmaktadır. Günümüz sanatında toplumsal dönüşümü, katı, sorgusuz ve

dayatmacı bir şekilde amaçlayan ütopyalardan bireysel farklılıklara yönelik, özgürlükçü ve sınırları çerçevesi alanlarda dönüşümü hedefleyen bir ütopya fikrine doğru yol alındığı görülmektedir. 1990'lerden itibaren yapıtlarında daha iyi yaşam koşulları yaratmak adına toplumsal sorunlara değinen sanatçıların, sanat yapıtında stratejiyi bir üslup olarak sanat ortamına kazandırdıkları görülr.



2.3 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1920

3. ÜTOPIK STRATEJİLER

Ütopyanın ortaya koyduğu ‘‘daha iyi bir dünya arayışı’’ fikri geçirdiği tüm dönüşümlere rağmen geçerliliğini kaybetmediği görölmektedir. Ütopyayı hala umut etmemizi sağlayan ‘‘daha iyi bir yaşam’’a duyulan özlem, 90’lardan itibaren stratejik bir üslup olarak sanat yapıtlarında kendisini gösterir. Ütopik bir arzuyu şekillendirmek adına sanatçıların toplumsal sorunlara yönelmesi, ilişkilere dayalı çözüm arayışına girmeleri ve toplumsal bir dönüşümü hayal etmeleri ütopyanın daha iyi dünyaları yaşatma fikrine paraleldir. 90’ların 60’lardan farklı sanat yapıtına bakıldığında, sergi mekanından bağımsız, izleyiciyle beraber varolan ve daha iyi toplumsal koşullar yaratmak adına toplumsal ilişkilere dayalı stratejiler geliştiren yeni bir tür sanat şeklinin ortaya çıktığı göröür.

Bu bağlamda sanat pratiklerinde ‘strateji’nin kavramsal çerçevesini çıkarılabilmesi için taktik ile birlikte ele alınması ve aralarındaki ilişkinin tanımlanması gerekir. Birbirine benzer görünen ‘strateji’ ve ‘taktik’i en iyi açıklayan teorik çalışmalardan biri olan Michel de Certeau'nun ‘‘*The Practice of Everyday Life*’’ (1994) isimli çalışmasında ‘taktik’ ve ‘strateji’ kavramsal bir çerçevede incelenir. Temelde savaş terimi olan bu iki kavram, belirli bir hedefe veya arzu edilen sonuca ulaşmak için yapılan eylemlerin tamamı olarak tanımlanabilir. Taktik ve strateji birbirine zıt olmamakla beraber bir bütünün parçaları gibidirler. Taktik sonuca ulaşmak için kısa vadede yapılan eylem çeşidi olmakla beraber, strateji ise uzun vadeli planlanmış bir

eylemdir. Bu anlamda taktik aslında stratejinin bir parçasıdır. Taktik anında sonuca ulaşmak için yapılan bir eylem olarak ifade edilirse, strateji ise tamamen geleceğe yönelik aşamaları ve sonuçları planlanmış bir eylem olarak tanımlanabilir.

Michel de Certeau "*The Practice of Everyday Life*" adlı kitabında taktik ve strateji kavramlarını "toplumdaki bireylerin kapitalizm ve tüketim kültürünün kaçınılmaz ağı içerisinde yarattığı belirli özgürlük alanlarını açığa çıkarma" bağlamında ele alır (Hunt 2003: 58). Taktik ve stratejiyi gündelik yaşamı şekillendiren dinamikleri ve toplumun bu dinamiklere yaklaşımı bağlamında araştırır. De Certeau'ya göre strateji, "irade ve yetki (bir arazi sahibinde, işletmede, kentte veya bir bilim kuruluşunda..vb) çevreden izole edildiğinde ancak ortaya çıkan güç-ilişkisi hesabıdır" (1994: xix). Burada iktidar sahipleriyle toplumun geri kalanı arasında bir iktidar hiyerarşisine ve ilişki biçimine vurgu yapar. Taktik, mevcut durumlardaki açıkları kollayan ve gerektiğinde müdahalede bulunan eylemler olarak tanımlanabilir. Taktik, eylemsel olduğu kadar tepkisel ve geçicidir. Geçici olma özelliğinden dolayı, kurulmuş hazır düzene veya üzerinde uzlaşmış olana karşı bir müdahale olarak algılanır. Taktik'in bu anlamda stratejiden farkı anlık geçici çözümler bulmasıdır. Strateji'nin geçici olmayan çözüm sürecinde, hedef kurumlarla veya insanlarla ilişki kurmaya dayalı eylemlerini Certeau şu şekilde yorumlar:

"Strateji, bir alanın uygun şekilde sınırlandırılabilceğini varsayarak bu alanın dışındakilerle (rakipler, düşmanlar, müşteriler, hedefler ve amaçlar) ilişki kurulmasının temelini oluşturur" (De Certeau 1994: xix).

Bütün bu tanımlar incelendiğinde stratejinin, insanlar veya kurumlarla ilişkiler kurmaya odaklı, gelecekte uzun vadede iş görecek şekilde işlemesi beklenen planlı ve aşamalı eylemler bütünü olduğu görülmektedir.

Sanat yapıtında stratejinin rolü üzerine Charles Esche 1989'dan itibaren sanatın daha önceki rolünden farklı bir rolü üstlendiğinden bahseder (2005). Babias, '*Politikanın Sanat Üzerindeki Stratejik Kullanımı Üzerine*' adlı makalesinde 90'lı yıllarda sanatçıların kurumları eleştirmeleri ve kısmen de olsa bu kurumların içlerine sızıp iktidar ilişkilerini sorgulamaları ve aktivist söylemleriyle 'devrim'in gerçekleşmediğini fakat stratejik bir üslup olarak sanat ortamına girişinden bahseder (2005). 90'lı yılların sanatçılarının sanat pratiğine kazandırdıkları bu yeni politik ve stratejik üslup; AIDS, cinsiyet, göç, şehir, biyoteknoloji ve genetik teknolojisi gibi önemli konular, marjinal alanlarda sergilenerek stratejik sanat yapıtını oluşturur. 90'lı yıllarla birlikte politik sanatın bir amaç kargaşası yaşadığından da bahseden Babias, sanatçının her zaman 'ne kadar ileri gitmeye hazırım?' sorusunu kendisine sorması gerektiğini savunur (2005: 285). Sanatın sözde politik bir ortama sürüklendiğinden bahseder. Bu düşüncesini şu sözlerle açıklama gereği duyar: "Burjuva temsil sistemine hapsolmuşken gözle görülen odur ki sanata politik anlamlar yüklenmesi ve politikanın stratejik kullanımı, kültürel sermaye veya modanın ürettiği motivasyonlarla ortaya çıkmaktadır" (2005: 285). Burada Babias, günümüz sanatının hiçbir şeyi riske atmayan burjuva sanatıyla devrimci sanat rolü arasında sıkışmasını anlatmak ister. Sanatı stratejik olarak üç'e ayırır; birincisi sanat tarzı olarak aktivizm, ikincisi sanatçıları ve aktivistler arasındaki işbirliği ve üçüncüsü de aktivist manifesto olarak sanat (Babias 2005: 288).

Babias, hayatı sanat yoluyla dönüştürme fikriyle beraber 60'lı yılların sonlarından itibaren solcu ve bohem çevrelerde bir strateji olarak militanlık fikrinin yükselmesinden bahseder. 70'lerin başında Andrea Baader ve Ulrike Meinhof tarafından kurulan RAF 'Şehir Gerillaları' ile beraber durumun daha çok radikal bir hal aldığını belirtir. Dönemin Batı Almanya'sının politik durumunun sorgulayan grup, herkesi büyük şehirlerde silahlı çatışmaya davet eder. Sonunda çeşitli meslek gruplarından üst düzey yönetici olan 41 kişinin cinayeti RAF'a mal edilir. Babias, RAF hareketini "Sonuçta kendilerini devrimci olarak biçimleseler de sözde teröriste dönüştüler" diye yorumlar (2005: 284). Aynı Sitüasyonist hareketinde olduğu gibi RAF hareketi bize sanatın yıkıcı gücünü ve şiddetini göstermektedir. Ali Artun şiddeti sanata yaklaştıran bu yaklaşımı şu şekilde yorumlar: "yıkım ve şiddet estetikdir" (2010:31). Sitüasyonist harekette de görüldüğü gibi RAF hareketinde sanat kendi içinde bulunduğu sınırları aşan bir eğilim göstermiştir. Bu noktada Ranciere'in görüşlerine başvurmak gerekirse:

"Sanatın kendi alanının dışına çıkması, tıpkı politik eylemin eskiden hasmının iktidar sembollerini hedef alması gibi, sembolik bir gösteri halini alır. Fakat tam da, sembolik bir eylemle rakibe indirilen bu darbenin politik bir eylem olup olmadığı tartışmalıdır" (2010: 70).

Stratejik olarak hedef aldığı iktidar mekanizmalarıyla kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkan gücün ne kadar başarılı olduğu sanat yapıtında politik eylemin önemini gösterir. Ranciere bu önemi "hedef aldığı tahakküm odakları karşısında kolektif eyleme nasıl güç kattığıdır" olarak yorumlar (2010: 70). Sanat yapıtının 90'lardan beri geçirdiği dönüşüm ve 'proje sanatı' denilen türe doğru yol alması, sanatçıların sanat pratiklerinde farklı stratejiler izleyerek tahakküm araçlarına sızma yolları

aramalarına sebep olur. Üretilen somut ve soyut bilginin kolektif eyleme yapacağı katkının hayaliyle, sanatçının niyetini hayata geçirmesini Ranciere ‘‘sanatçının virtüöz ve stratejist kabul edilmesi’’ olarak yorumlar (2010: 71). Böylece müze sınırlarına hapsedilmemiş seyirciyle beraber varolan ilişkisel yeni bir tür sanat eylemi sahneye çıkmış olur.

3.1 Bir Strateji Olarak İlişkisel Estetik

Nicolas Bourriaud 1990’lardaki, 1960’lardan farklı stratejiler kurgulayan sanat yapıtlarının kuramsal çerçevesini tanımlamak amacıyla öncü kuramcılığını üstlendiği *İlişkisel Estetik (Esthetique relationnel)* kuramında yapıtın izleyiciyle kurmuş olduğu ilişkiyi esas alır. Bourriaud güncel sanatı yeniden tanımlamaya çalışırken 1990’ların sanatının 1960’lı yılların sanatı kadar politik bir kavramsal çerçevesi olduğunu fakat yeni bakış açıları gerektiğini savunur. Bourriaud’a göre sanat yapıtıyla izleyici arasındaki ilişkisel dünyayı konu haline getiren ve bu deneysel alana giren güncel sanat beraberinde bir siyasi proje de geliştirmiş olur (Bourriaud 2005). Toplumsal ihtiyaçlarla şekillenen ilişkisel sanat yapıtlarında amaç, sanat kurumlarından daha ziyade özneler arası gerçek toplumsal karşılaşmalar yaratmaya çalışmaktır. Bu bağlamdan bakıldığında ilişkisel yapıtların ütopya fikri ile birebir bağlantılı olduğu görülmektedir.

Bourriaud 1990’ların sanatını ‘‘bağımsız ve özel bir sembolik mekanın onaylanması değil, insan etkileşiminin ve bunların toplumsal bağlamının dünyası’’ olarak tanımlar (2005: 14). Mika Hannula ‘‘Körler-Çıplaklara yol gösteriyor-Küçük jestler siyaseti’’

adlı makalesinde güncel sanat pratiklerinin günümüzde galeri mekanından bağımsız stratejiler yürütmesini, beyaz küp'ün dışına çıkma ve kendimizi onun ötesinde harekete geçirme isteği olarak şu şekilde açıklar:

- ‘a) Yeni ve daha geniş bir izleyici kitlesi arıyor olmak
- b) Duvara bir obje asıp acil çıkış kapısına hamle etmek yerine, izleyici kitlesiyle daha karşılıklı, doğrudan bir etkileşim peşinde olmak,
- c) Sadece tek başına ve bireysel değil, farklı işbirliği biçimleri içerisinde bir arada gerçekleştirilebilecek, uzun vadeli kültürel üretim koşulları yaratmayı ve yerleştirmeyi arzulamak’’ (Hannula 2005:50).

Hannula'nın belirttiği gibi ‘beyaz küp’ün dışına çıkma isteğimiz sonucu sanat eseri, izleyicinin de beraber varolduğu ilişkişel bir hal alır. İzleyici bu anlamda sadece bireysel olarak bilgiyi alan ve özümseyen taraf olmaktan çıkıp, yapıyla beraber bilgi üreten tarafa dönüşür. İlişkişellik bu durumda izleyiciyi bir topluluk olarak ele alır. Birebir ilişki kuran özerk yapının aksine ilişkişel sanat biraradalık oluşturma görevini de üstlenir. Bu biraradalık halinde yapının ve izleyicinin işlevi tamamen raslantılara dayanabilir ve özneler arası ‘karşılaşma’lara dönüşebilir. Bütün bu ihtimaller ilişkişel yapıyı şekillendirir. Claire Bishop bunu şu şekilde yorumlar: ‘‘Bağlamını aşan, ayrık, taşınabilen özerk bir sanat eserinin aksine ilişkişel sanatın varlığı tamamen çevresinin ve izleyicisinin sunduğu olasılıklara bağlıdır’’ (2007: 32).

90'lardan itibaren ilişkişel sanatın izleyicisiyle beraber ortaya koyduğu pratik bilgiyle beraber, sanat yapınının aurasının sanatçıdan izleyiciye kaydığını söylemek mümkündür. Bu yön değişimi bilgiyi üreten ve deneyimleyen taraf olan izleyicilerde beraberlik duygusu yaratır. Bourriaud bunu şu şekilde ifade eder:

“Günümüz sanatının iş sürecinde, onu karşılayacak olan mikro-topluluğun varlığı göz önünde tutuluyor. Böylece yapıt, önce üretim biçiminde, ardından sergilenirken, bakıcı-katılımcılar arasında bir anda bir ortaklık yaratmış oluyor” (2005: 95).

İlişkisel sanatta hedeflenen, sanatçıların insanlararası deneyime olanak sağlayan alternatif sosyalleşme biçimlerini aramasıdır. Claire Bishop bu genel eğilimi ‘beyaz küp’ modelini, bir atölye veya deneysel bir ‘laboratuar’ olarak yeniden kavramsallaştırma arayışı olarak açıklar (2007). Bu tarz yapıtların ortak noktaları toplumsal beraberlikler üretmeleridir. Bourriaud’a göre ilişkisel yapıtlar “sanat yapıtı olarak, a) toplumsallık anları b) toplumsallık üreten nesnelere” üretirler (2005: 53).

Bourriaud’nun burada demek istediği belki de toplum içerisinde yaşayan insanların, gitgide zayıflamış olan bedensel olarak iletişime geçmeye yönelik bastırılmaz isteklerini harekete geçirme isteğidir. Bu fiziksel arzunun ilişkisel sanat formuna dönmesini Bourriaud şu sözleriyle örnekler:

“Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlarda ortaya çıkarıyor. 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, meetingler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesnelere temsil ediyor” (2005: 46).

İlişkisel sanat yapıtını oluşturan buluşmalar ve karşılaşmalar anlık tek bir amaçta birleşmiş topluluklar kurabilir. Bourriaud sanat yapıtının aynı zamanda bir araç işlevi görmesini şu şekilde yorumlar: “Bir yapıt, bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan ve onları çekip çeviren bir makine gibi, belli ölçüde raslantılara bağılı, ilişkisel bir aygıt gibi iş görebilir” (2005: 48).

Sergi mekanlarının yukarıda örneklenen türden anlık topluluklar kurmak için özel ve önemi olan mekanlar oluşunu Bourriaud “sergi sanatçının seyirciden nasıl bir katılım beklediğine, sanat yapıtının formuna ve yapıtla seyirci arasında ne yönde bir ilişkisellik kurmaya niyetli oluşuna göre bir ‘mübadele anı’ yaratacaktır” şeklinde özetler (2005:23). Bu mübadele anı sonucu oluşan ilişkiselliği ise şu sözleriyle açıklar: “dayanağı karşılıklı-öznel olan, merkezi tema olarak da birlikte var olmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi” (2005: 23).

Burada 2002 yılında Çin’de gerçekleştirilen *The Long March Project* (Uzun Yürüyüş Projesi) izleyiciyle ‘karşılaşma’lar yaratması ve yapıtın toplumsal anlar yaratarak karşılıklı beraber var olmayı sağlamasıyla ütopyik bir stratejiye sahip sanat yapıtı olarak konuya uygun bir örnek olabilir. Bir grup sanatçıyla Mao Zedong’un 1934-5 yıllarındaki uzun yürüyüşünün rotasını takip eden bir “yürüyen görsel sergi” turuna çıkarlar. Projenin amacı Kızıl Ordu’nun izlediği güzergahı takip ederek, daha önce hiç çağdaş sanatla karşılaşmamış Çin halkına Çin sanatını ve uluslararası sanatı tanıştırmaktır. Yol boyunca yerel halk ile yapılan sergiler ve forumlar ile birlikte sanatçılar ve bölge halkı arasında bir ortaklık kurulur. Qin Ga, projeye katılan sanatçılardan biri olarak proje esnasında Pekin’de kalır ve yolculuk boyunca dövmeçisi Gao Fend, sanatçının sırtına Çin’in detaylı ve açıklamalı bir haritasını

çizer. Fakat Uzun Yürüyüşü simgeleyen görsel sergide işler planlanan şekilde tamamlanamaz ve yürüyüş yarıda kesilir. Qin'in bedenine çizilmiş harita yarım kalır. Üç yıl sonra sanatçı tekrar yürüyüşü tamamlamak üzere yola çıkar. Bu yürüyüşü Minyatür Uzun Yürüyüş (2002-2005) olarak adlandırır ("Miniature Long March" 2005). Dövmecisi her noktada sanatçının bedenine eklemeler yapar. Sanatçının harita çizili bedeni hareketli bir tuvale dönüşür. Sanatçı bu projesiyle, Uzun Yürüyüş ile ilgili hatıraların, beraberliklerin ve bilgi paylaşımının tekrar su yüzüne çıkmasına olanak verir. Sanatçı, bu yürüyüş boyunca fotoğraf, video, günlük tutmak, yolculuk boyunca gidilen bölgelerden hatıra eşyaları toplamak gibi yöntemlerle toplumsallık anlarını simgeleyen bir sanat yapıtı oluşturur.



3.1 Qin Ga, Minyatür Uzun Yürüyüş, 2005

Bu örnekte görüldüğü gibi yapıtın özerk halinden çıkıp ilişkisel bir hale bürünmesi sanatın bireysel değil toplumsal dönüşümlere yol açmasına olanak verir. Barbara

Bolt ‘‘Yeni Bir Bakışla Heidegger’’ isimli kitabında bu dönüşümü şu şekilde yorumlar: ‘‘Yeni estetik, estetik deneyimi maddi bir objeden veya sanat eserinden zevk almada değil, işe dahil olan (insan olan ve olmayan) katılımcılar arasındaki ilişkilerde ve etkileşimlerde bulur’’ (2012: 125). Aynı zamanda Heidegger’in varlıklar arasında ‘‘sanatçılar’’ ve ‘‘izleyiciler’’ arasında bir ayırım yapılmasına gerek duymaması, yani beraber varolma savına göndermede bulunur. Bolt yeni estetiği şu şekilde açıklar:

‘‘Bu yeni estetikte estetik deneyim, bir sanat objesinin bireysel bir sanat izleyicisi veya erbabı tarafından duyumsal olarak idrak edilmesi olarak görülmez. Estetik deneyim, daha ziyade ilişkilerle ve bağlantılarla ilgilidir. Estetik değer bu bağlantıların etkinliği ile oluşur’’ (2012: 125).

5. Asya Pasifik Trienali kataloğunda Ross Gibson Uzun Yürüyüş projesini kişisel ve toplumsal dönüştürücü bir proje olarak tanımlar (Gibson 2006). İlişkisel sanatın duygusal deneyimler sonucu oluşan değişiklikler ve farkındalıklar yaratmasını Gibson şu sözleriyle ifade eder: ‘‘Sanatın gündelik hayatta bu kadar büyük önem taşımaya devam etmesinin nedeni budur. O size bir tezden, tartışmalı bir mesajdan daha fazlasını sunar. Sizi doğrudan hissettiğiniz değişikliklerden geçirir’’ (Gibson 2006:18).

Gibson’un bahsettiği türden yaşanan duygusal deneyimler toplumsallık barındırması ve beraber varolma duygusuyla bireysel değil kolektif bir dönüşüm hayalini stratejik

sanat yapıtıyla sunar. Tıpkı ütopyanın toplumsal dönüşümü hedefleyen doğası gibi ilişkiyel yapıtın da ütöplk stratejiler geliştirerek aynı hedefleri gözettiğini görülür.

3.2 Sanat Yapıtında Deneyim ve İnteraktivite

Günümüzde biçimsel ve özerk yapıtın kullanışlı bir model olmayışı sanatçıları stratejik durumlar yaratarak deneyimin önem kazandığı farklı sahalarda ve projelerde işler yapmaya yöneltmektedir. Hannula sanat yapıtı ve izleyici arasında gerçekleşen ilişkiyi deneyim olarak yorumlar. Bu deneyimi ‘üçüncü alan’ olarak tarif eden Hannula’ya göre ‘üçüncü alan’, ‘karşılıklı etkileşim ve iletişim halindeki iki insan arasında ya da izleyen ile sanat yapıtı arasında yaratılan bir durumdur’’ (Hannula 2002:52). Üçüncü alanın iki önemli hedefinin karşılıklı saygı ve iki taraflı kabullenme olduğundan bahseden Hannula deneyimselliği bir yolculuk olarak tarif eder (Hannula 2002:52).

Hannula’ında örnekleidiği gibi A ve B kişisinin karşılaştıkları andan itibarenki ilişkileri ve bu yolculuğun sonunda deneyimledikleri deneyimler önemlidir.

Başlangıç noktasında (bunu karşılaşma* olarak nitelendirir) tüm çeşitli değerlerini ve önkoşullarını, kendileri ve diğler tüm insanlar hakkındaki beklentilerini de beraberinde getiren bireyler kendilerine yeni bir alan yaratırlar.

Mika Hannula ‘karşılaşma süreci’nde her iki tarafın da kendilerini konumlandırarak ve şeyleri birbirleriyle bağlantılı olarak düşünerek, özeleştirerek ve özdüşünsel bir ilişkiye girebileceklerini ve buna hazır olduklarını varsayar. Bir karşılaşma birbirine karşıt olan gereksinim ve arzular arasındaki müzakeredir. Bu süreçte sürekli kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi ve gitmekten hoşlanabileceğimiz yönleri biçimlendiririz (Hannula 2007: 58-59).

Son derece çaba ve özveri isteyen bu alanda bireyler aynı kültürden, politik ve dini geçmişten ve hatta aynı ülkeden bile gelseler durum yine de çaba gerektirecek bir süreç olabilir.

Hem A'nın hem B'nin kendi görüşlerini eleştirmek istedikleri, birbirleriyle bir ilişki kurmak için uzlaşma yolu aramaları veya bütün insani deneyimleri beraber yaşamak için çözüm bulma arayışına girdikleri noktadan itibaren yolculukları başlamış olur. Bu yolculukta iki katılımcı birbirleriyle konuşur, birbirlerini dinler kendi görüşleri ve uyuşmazlıklarıyla yüzleşirler. Ortak bir temel kurma arayışına girerler. Hannula'ya göre bu iki katılımcının birbirine karşı olan toleransı, farklılıklarını ne kadar devam ettirebilecekleri ya da samimiyetlerinin limitlerinin deneyimselliğin süreçlerini oluşturur (Hannula 2002:53). Bu süreç bittikten sonra bireyler üçüncü alanı yaratmış olurlar. Ne A kişisi ne de B kişisi yolculuğa başladıkları andaki kişiler değildir. Artık değişmişlerdir. Bu değişim deneyimi oluşturur. Tam bu noktada işlerinde deneyimi ve karşılıklı-eylemi (interaktivite) bir strateji olarak benimseyen Rikrit Tiravanija'nın İsimsiz (Yarın Bir Diğer Gündür) [*Untitled (tomorrow is another day)*] adlı işi uygun bir örnek olabilir. Daha önce New York 303 Gallery'de gerçekleştirilen İsimsiz (Untitled) isimli çalışmasında ana galeri mekanında mutfak düzeneği kurar ve izleyiciler için sebzeli köri pişirir. Tiravanija'nın bu yerleştirme performansında odak noktasını izleyicinin deneyimi ve karşılıklı-eylemi (interaktivite) oluşturur. İsimsiz (Untitled) sergisinin daha detaylı bir uzantısı olan İsimsiz (Yarın Bir Diğer Gündür-1996) [*Untitled (tomorrow is another day-1996)*] adlı işini Kölnischer Kunstverein'de yirmi dört saat halka açık tutulmak üzere, New York'taki apartman dairesinin ahşap bir eşini inşa eder.

Bishop Tiravanija'nın sanat ve hayatı mükemmel bir şekilde birleştiren işini şu sözleriyle anlatır: "İnsanlar mutfakta yemek yapmak için kullanabiliyor, banyoda yıkanabiliyor, yatak odasında uyuyabiliyor veya oturma odasında takılıp sohbet edebiliyordu" (Bishop 2007:34). Daha sonra, 2005 yılında İsimless (Untitled) serisinin bir devamı niteliği taşıyan retrospektif bir sergi gerçekleştirir. Untitled İsimless (Yarın Bir Diğer Güzel Gündür-2005) [*Untitled (tomorrow is another fine day-2005)*] adını verdiği bu işinde sergide ziyaretçilerin günlük yaşamlarını sürdürebilecekleri alanlar yaratır.



3.2 Rirkrit Tiravanija, İsimless, 1992

İzleyicinin sanat yapıtıyla beraber kendi ortak bir deneyimin ürünü durumlar yaratması açısından Tiravanija'nın işi, tam da daha önce bahsedilen Heidegger'in sanat yapıtının sanatçı ve izleyici arasındaki ayrımı aşındırma savına denk düşmektedir. Sanat ve hayatın birlikteliğinin ürünü olan bu yapıtta bir strateji olarak gerçekleşmesi beklenen, işin kendisi veya sanatçının değil beraberlikten ortaya çıkan

deneyimdir, yani Hannula'nın da bahsettiği gibi 'üçüncü alan'dır. Ortaya çıkan bu üçüncü alanı Bourriaud şu şekilde yorumlar: "amaç birlikteliğin kendisi değil, birlikteliğin ürünüdür" (2005: 134).



3.3 Rikrit Tiravaniya, İsimli-Bir retrospektif (Yarın Bir Diğer Güzel Gündür), 2005

Nesne'nin kendisinden ziyade yapıt ve izleyici arasındaki ilişkinin olasılıklarına duyulan ilgi aslında yeni değildir. Bishop, Happeningleri, Fluxus talimatlarını, 1970'lerin performans sanatını ve Joseph Beuys'un "herkes potansiyel olarak sanatçıdır" bildirimini Bourriaud'nun ilişkisellik savına çok benzeyen demokratik ve özgürleştirici bir yapıda olduğunu savunur (Bishop 2007:34). Buradan anlaşılmaktadır ki toplumsal etkileşimler yaratmaya yönelik sanat yapıtı, etkileri itibarıyla özgürleştirici ütopyik bir form almaktadır.

3.3 Stratejik Sanat Yapıtında Mikro-Ütopya Kavramı

Günümüz sanat pratiklerinde mikro-ütopyalar olarak karşımıza çıkan ütopyaların, sanatın bütün bir toplumu kati suretle dönüştürme fikrindense, sınırları çerçevelenmiş alanlarda değişimi hedefleyen ve gündelik hayatın içerisinde deneyimlenebilen yapıtlar olarak karşımıza çıktıkları görülmektedir.

Ranciere günümüzde estetik ütopya fikrinin geçirdiği dönüşümü şu sözleriyle belirtir: ‘‘Estetik ütopyanın, yani radikal sanat fikrinin ve onun ortak varoluşunun koşullarını mutlak olarak dönüştürme kapasitesine olan inancın sonu geldi’’ (2012: 23). Ranciere ütopyanın dünyayı dönüştürme yetisinin karşısına mikro-ütopyaları koyar ve sanatın toplumsal ve deneyimsel ilişkiler kurmasına şu şekilde değinir:

‘‘Bu sanat, formun mutlak tekiliği üzerinden ortak bir dünya kurmuyor; zaten verili olan ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenliyor, ya da, bu kolektif çerçeveye yönelik bakış ve tavrımızdaki değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratıyor’’ (2012: 25).

Ranciere’in ütopyaı günümüzde ilişkisellik üzerinden konumlandırışı akıllara Bourriaud’nun İlişkisel Estetik kuramını ve beraberindeki mikro-ütopya kavramını getirir. Bourriaud, günümüzde ilişkisellik sergileyen sanat yapıtlarının toplumsal ütopyalar yerine mikro-ütopyalar kurarak sınırları belirlenmiş alanlarda ve bir strateji çerçevesinde insanların daha iyi yaşam alternatiflerini deneyimlemelerini sağladığını savunur. Sanat yapıtıyla seyirci arasında bir bağ kurulur ve sanat nesnesi olmaktan

uzaklaşan yapıt gündelik hayatın içinde deneyimlenebilen, kendi işlerliği olan bir yapıya dönüşür. Ranciere, sanat yapıtındaki bu yeni dönüşümü şu şekilde yorumlar:

“Sıradan hayatın içinden ve eleştirel ve suçlayıcı değil, daha ziyade ironik ve oyunsu bir kipte sunulan bu mikro durumlar, bireyler arasında bağlar yaratma ya da yeniden yaratma, yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurma hedefini taşıyor” (2012: 25)

Daha önceden de bahsedildiği gibi ilişkisel yapıtların toplumsallık üretmeleri ütopya fikrinin “daha iyi bir dünya arayışı” fikriyle oldukça bağlantılıdır. Sanat ve hayatı yakınlaştıran ütopyanın günümüz sanat yapıtında mikro-ütopyalar olarak evrilmesini Bourriaud bir dönüşüm olarak yorumlar: “Toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerlerini gündelik mikro-ütopyalara ve öykünmecî stratejilere bıraktı” (2005: 50).

19. ve 20 yüzyıl ütopyaları, muhalif , hayatı sanat yoluyla dönüştürme ve ‘daha iyi bir yaşam’ vaadiyle benzerlik gösterirken mikro-ütopyalar farklılığını, bütün bir sistemi değiştirmektense sistemin çatlaklarına sızıp oralarda değişimler yaratan ütopyalar olarak gösterir. Bourriaud ütopyalar ve mikro-ütopyalar arasındaki farktan şu şekilde bahseder:

“Beuys’un anladığı anlamda ‘sosyal yontu’ üzerinde yapılan çalışmalar değildir bunlar: Bu sanatçılar, modern banyonun suyuyla birlikte (her ne kadar daha az anlamı olan bir terim bulmak gerekiyorsa da, bu noktada ısrar edelim) atılmış olan avangard düşüncesini pekala uzatıyorlarsa da, evrensel ve radikal ütopya hala geçerliymiş ‘gibi davranacak’ kadar saf ya da kinik değiller. Onlar hakkında konuşurken, mikro-ütopyalardan, sosyal bütünün içinde açılmış aralıklardan bahsedilebilir” (2005: 113).

Bourriaud mikro-ütopyaları, 20.yüzyıl ütopyalarında görülen hayali ütöpik imgeleri bütün dünyaya uyarlayarak gerçekleştirme fikri yerine, günümüzde geçerliliği olan daha gerçekçi, mikro alanlar içerisinde işlevselliği olan ütopyalar olarak tanımlar. Buna göre mikro-ütopyalar, ‘dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre inşa etmeye çalışmak yerine, dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmek, başka bir deyişle, yapıtlarda amaç artık hayali ya da ütöpik gerçeklikler biçimlendirmek değil, sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ve modelleri kurmak’’ olarak tanımlanır (2005: 21).

Bourriaud’nun ilişkisel estetiğinde belirli toplum içinde yaşayan insanların körelmiş olan fiziksel ve yüzyüze etkileşime yönelik arzularını harekete geçirme isteği yatar. Mikro-ütopyalar bu noktada devreye girmektedir. Sanatçılara kendi ‘mümkün evren’lerini yaratma konusunda ilham veren (Bishop 2007:33) Bourriaud, günümüz sanatçılarının ütöpik bir görüş açısıyla bir sanat yapıtı yaratmalarındansa bugün ve şimdi için çözümler bulmayı tercih ettiklerinden bahseder. Sanatçılar günümüzde gelecekte hiç varolmayan ütopyaları beklemektense kendi mikro-ütopyalarını yaratıyorlar ve bütün dünyayı değiştirmektense ‘dünyada daha iyi ikamet etmeyi öğreniyorlar’’ (2005: 72). Bourriaud mikro-ütopyalar olarak kavramsallaştırdığı bu yeni tavrı şu şekilde açıklar:

‘‘Ütopya bugün öznel gündelik hayatta, bilinçli olarak eksik bırakılan somut deneyimlerin gerçek zamanında yaşanıyor. Sanat yapıtı bu deneyimlerin, bu yeni ‘yaşam olasılıkları’nın mümkün görüldüğü bir sosyal aralık olarak ortaya çıkıyor: yarınlara şarkısını söylemek yerine şimdiki zamanda komşularla kurulabilecek ilişkileri keşfetmek daha acil görünüyor’’ (2005: 72-73).

Sanat yapıtının etkin toplumsal ilişkiler ve mikro-ütopyalar yaratması Sao Paolo Bienalinde sergilenen, Kübalı sanatçı Rene Francisco'ya ait bir yapıtla ortaya konmuştur. Sanatçı yoksul bir mahalledeki yaşam koşullarını araştırmak üzere Berlinden özel bir vakıftan finansal yardım alarak Havana'nın La Habana olarak adlandırılan yoksul bir bölgesinde, dostlarıyla beraber bölgede çok sevilen yaşlı bir kadının, Rosa'nın evini onarmaya karar verir (Havana-Cultura 2013).



3.4 René Francisco, *A la ca(sz)a de Rosa*, 2003

Yapıt bize tül bir perde gösterir ve tül'ün üzerinde yaşlı kadının profil görüntüsü basılıdır. Yaşlı kadının yüzü, sanatçıları, duvar ustası, badanacı veya tesisatçı olarak çalışırken gösteren bir videonun oynadığı bir monitöre çevrilirdir. Bu sanat yapıtının stratejisi bize, sanatın mikro-ütopyalar kurarak yeni müdahale biçimleri geliştirdiğini gösterir. Bu müdahale ile Kübalı sanatçı, yoksul bir insan olan Rosa'ya yardım ederek sanatı müze kurumları dışarısına çıkarmakla kalmaz, gerçek yaşamın tam

ortasında konumlandırarak toplumsal bir etki yaratır. Aynı zamanda dönüşümü hedeflenen alanın sınırları çizilerek mikro bir ütopya oluşturur.



3.5 René Francisco, *A la ca(sz)a de Rosa*, 2003

Ranciere mikro-ütopya özellikleri gösteren Kübalı sanatçının işini ütopya ruhuyla şu şekilde bağdaştırır: ‘‘Sovyet Devrimi zamanında Maleviç tarafından ifade edilen büyük bir arzuyu yerine getiriyordu: Resim yapmak yerine doğrudan doğruya yeni yaşam biçimleri inşa etmek’’ (2010: 67). Kübalı sanatçı örneğinde de görüldüğü gibi, mikro-ütopyaların en temel özelliği, stratejik bir yöntemle sınırları çerçevesi ortamlarda değişimi hedeflemesi ve ‘daha iyi yaşam’ alternatifleri sunmasıdır. Bu bölümde bahsedilen sanatçılarda da görüldüğü gibi, sanat yapıtlarının bir strateji olarak toplumsal dönüşümler yaratmayı amaçlaması ütopya fikrinden gelmektedir. Ütopya’nın ortaya koyduğu ‘ideal toplum’ fikri sanatçıların işlerinde ütopyik eylemler olarak kendini gösterir. Bu bağlamda ‘daha iyi bir dünya’ olasılıklarını canlandırmak

adına toplumsal dönüşümler yaratmayı amaçlayan sanat yapıtlarında bu dönüşüm ancak kolektif çalışmalarla gerçekleşmektedir.

4. GÜNÜMÜZ SANAT YAPITLARINDA ÜTOPİK STRATEJİLER

Ütopik stratejileri benimseyen günümüz sanat yapıtları, ütopyanın sanatın tüm dünyayı mutlak suretle değiştirme inancından farklı olarak, çerçevesi sınırlandırılmış alanlarda gerçekleştirilen yapıtlar yoluyla dönüşümü hedefleyen, insanlara dünya üzerinde daha iyi yaşama olanakları sunan mikro-ütopyalar yaratıkları görülmektedir. Günümüzde ütopyanın mikro-ütopyalara doğru geçirdiği bu dönüşüm idealize edilmiş mükemmel bir dünya yaratma fikrindense dünya üzerinde zaten halihazırda varolan imgeleri yeniden daha iyi bir şekilde düzenleme olanağı sunmaktadır. Başka bir deyişle artık ütopyaların hayali biçimler yaratmaktansa gündelik hayat içerisinde daha iyi yaşam olanaklarını araştırmayı ve toplumsal sorunlara ölçek ne olursa olsun çözüm bulma arayışında oldukları görülür. Bu bölümde incelenen sanatçıların belirli kavramsal bir çerçevede stratejiler benimseyerek ve toplumsal ilişkiler kurarak günümüzde değişen ütopya fikri üzerinden sanat yapıtlarını kurguladıkları görülmektedir.

4.1 Andrea Zittel ve Yaşam İçin Sistemler

Sanat yapıtının, sergi ortamında seyirlik bir obje durumundan çıkarak seyirciyle beraber var olduğu ve gündelik yaşamı deneyimleyerek interaktif bir ortam yaratması Andrea Zittel'in sanat pratiklerinin bağlamını oluşturmaktadır. Stratejisini bireylere

özel tasarladığı yaratıcı yaşam sistemler üzerine kurgulayan Zittel, yarattığı bu sistemler ile ütopyik bir arzuyu şekillendirmeyi amaçlar. Andrea Zittel'in sanatı yirmi yılı aşkın bir süredir yaşamın her seviyesindeki yapıtaşlarını – biyolojik olanı, sosyal ve domestik (mobilya tasarımı ve kıyafetler) olanı ya da fantastik olanı (kişisel tasarım ve kaçış römorkları gibi) – ütopyik bir bakış açısıyla araştırmaktadır. Bu bağlamda belli başlı birkaç yapıtını incelemek uygun olacaktır.

California'da doğup büyüyen Zittel, 1990'da Rhode Island School of Design'dan MFA diplomasını aldıktan sonra New York'a taşınır. Kariyerinin buradaki erken dönem işlerini A-Z Doğu (A-Z East) olarak adlandıran sanatçı, 1999'da California çöllerine taşındıktan sonraki işlerini A-Z Batı (A-Z West) olarak adlandırır.

1991'de *A-Z Yönetim Hizmetleri (A-Z Administrative Services)* kurumsal kimliği adı altında gerçekleştirdiği işleri bireylere özel biçilmiş yaşam yönetimi modelleri sağlayıcısı olarak başlamıştır (Weil 1994). Kendi tarifiyle ‘yaşam araştırmaları enstitüsü’ olarak adlandırdığı bu hizmetleri ‘modern toplum içindeki insan doğasını ve sosyal yaşamın gereksinimlerini daha iyi anlamak’ adına yaratır (Cash 2006). *A-Z'ye Yönetim Hizmetleri* müşterisinin hayatında özel bir fonksiyonu olan iyi tasarlanmış objeler üretir ve üretilen her prototip sanatçı tarafından veya deneyi paylaşması için davet edilen arkadaşları tarafından test edilir. Andrea Zittel'in tasarım konularına olan ilgisi yapıtlarında açıkça görülse de kendisini tasarımcı olarak tanımlamaz. Daha çok kendisi için ‘deneyimler’ tasarladığından bahseder (Khiu 2006). ‘Kendi hayatını sanat yapma fikri’ sanatçının işlerinde gündelik hayatı deneyimleme pratiğiyle birlikte oluşur (Khiu 2006). Zittel'in sanatına

bakıldığında yapıtlarının içeriğinin günlük ritüellerden (yemek yapma, temizlik yapmak, ne giyeceğine karar vermek..vb) beslendiği görülmektedir. İzleyicinin rolünü tekrar tanımlayan Zittel, gündelik olanı deneyimlerken yapıtla eser arasında bir ilişkisellik kurulmasını ve yaratılan bu interaktif ortamın yeni deneyimlere olanak tanınmasını hedefler.

Tasarımlarında yaşam kurallarını belirlemekten hoşlanan Zittel bu kuralların baskıcı ve kısıtlayıcı oluşundan çok ‘‘özgürleştirici’’ (Colomina, Wigley and Zittel 2005) olduğunu savunur. Ona göre hayatımızda kurallar her daim var olmuştur. Ve biz kendi yaşam alanlarımızda kendi özgürleştirici kurallarımızı yaratırız. Bunu sanat eleştirmeni Terry Myers ‘‘A ile başlayıp Z ile biten fakat kendi amaçlarımıza uygun arada kalan harflerin varlığı’’olarak nitelendirir (Myers 2003). Diğer bir deyişle Zittel’in işlerinde her ne kadar sıkı bir disiplin gözükse de sanatçı kendi kurallarımızı ve kişiliğimizi yaratabileceğimiz boşlukları garanti eder. Bir insanın kendisini özgürleştirmesinin tek yolunun ‘‘daha büyük otoriter sistemlerdeki çatlakların arasına girmek’’ olduğundan bahseden Zittel bu eleştirisiyle modernizmin getirdiği kurallar içerisinde sisteme her zaman uymayarak kendi yönlerini bulmaya çalışacak olan insanların varlığını bizlere hatırlatır (McCollum 2002. Aynı günümüz mikro-ütopyalarında olduğu gibi Zittel, ütopyanın bütün bir yaşamı koşulsuz bir şekilde değiştirme fikrindense ‘dünyada daha iyi yaşam’ olanaklarını araştıran ve farklı olasılıklar sunmayı hedefleyen işler üretir.

Zittel’in ünlü ‘‘A-Z Altı Aylık Kişisel Üniforma’’ adlı işini (*A-Z Six Month Personal Uniform*) - (1991) New York’a taşınır taşınmaz Pat Hearn Gallery’de asistan olarak

çalışmaya başladığı sırada tasarlar. Bir galeri asistanına verilen az bir maaşla, temiz ve şık tarzı yakalamakta güçlük çeken Zittel bu ikilem karşısında çözümü faydalı bir elbise tasarlamakta bulur. “*A-Z Altı Aylık Kişisel Üniforma (A-Z Six Month Personal Uniform) - (1991)* adını verdiği bu kullanışlı elbiseyi altı ay boyunca her gün giyer” (Cash 2006). Bu tasarımıyla toplumsal beklentiyi ve moda endüstrisinin sürekli olarak değişen trendlerine, marka bağımlılığına ve buna bağlı olarak sürekli artan tüketim çılgınlığına bir çözüm bulmuş olur. Zittel durumu şu sözleriyle irdeler: “Hayattan giderek daha fazla izole oldukça tüketmemiz için bize sunulan markalar ve ürünlerle daha samimi ilişkiler kurmaya çalışıyoruz. Ve bunun sonucunda giydiğimiz ve tükettiğimiz tasarımlar tasarımcının kimliğiyle hayatımızın içine girmiş oluyor” (Basilico 2001). İlk “*A- Z Altı Aylık Kişisel Uniformalar*” kesilmiş ve dikilmiş kumaştandır; fakat Rus Konstrüktivistler gibi Zittel kısa bir zaman sonra kumaşın düz ve dikdörtgen şeklini korumaya yönelir. Zittel bu uygulamayı devam eden bir koleksiyonla aşağı yukarı sürdürmüştür. Kumaşın doğrudan kesilip, sarılıp, bedene uyması için iğnelenen tasarımlar yapar. Dikdörtgenleri giymekten sıkılınca, tek bir iplikle işlenmiş elbiseler yapmaya başlar ve nihayetinde tığ kullanmadan sadece parmaklarını kullanarak tığ işi yapmayı kendi kendine öğrenir. En yeni tasarımları (2002’den beri) kendi yününe el ile keçelettiği moda uygun olarak asimetrik, delikli ve yırtık pırtık elbiselerdir. Sıcak hava, soğuk hava, belirli amaçlar ve özel günler için olan çeşitleriyle bu elbiseler, şık sadelikleriyle, eski görünümleriyle ve vurgulu işlemeleriyle bazen gösterişsiz bazen de baştan aşağı zarif ve moda uyğundur.



4.1 Andrea Zittel, A-Z Altı Aylık Kişisel Üniforma, 1991

Zittel 90'lardan beri yaşamının ve günlük aktivitelerinin keşif ve deneyim için bir alan oluşturduğunu belirtir (Khiu 2006). Zittel'in gündelik hayatı deneyimleme stratejisi sanat ve tasarımın kesiştiği noktalarda önemli bir rol oynar. Sanat ve sıradan objeler arasındaki kesişime olan tutkusu 90'lar boyunca devam eder. Bu sürede yeni tür yaşam alanlarını deneyimler. Mesela dokunmuş desenleri uyuma, çalışma ve yeme alanlarını gösteren renkli alanlar içeren iki boyutlu halılar yapar. (*A-Z Halı Mobilya - A-Z Carpet Furniture*). Derin girintileri olan tahta masalar oyar. Bu masalara monte edilmiş tabağa olan ihtiyacı ortadan kaldıran, kaseler yapar. Ayrıca masalar, yataklar, küçük yemek yeme yüzeyleri hatta basit tuvaletler ve lavabolara dönüşebilen tahta kutular ve güzel sandıklar içeren taşınabilir yaşam üniteleri tasarlar.



4.2 Andrea Zittel, A-Z Halı Mobilya, 1993

“A-Z Yaşam Üniteleri” (*A-Z Living Units*) – (1993-1994) Zittel’in günlük hayat deneyimlerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bunlar yatak, dolap ve depo olarak kullanılacak bir alan, masa ve yemek pişirme alanı dahil olmak üzere tek bir üniteye birleşmiş, rahat hareket edebilmesi için tekerlekler üzerine yerleştirilmiş kamp karavanı tipinde yaşam alanları olarak tasarlanan ünitelerdir. “Bireyselliğin konsept olarak evlerimize nasıl yansıdığıyla ilgilenen” (Basilico 2001) sanatçı, insanların toplumdan zamanla soyutlanması, kendi gerçekliklerine çok fazla dalmış durumda olmaları, öyle ki kendi dünyalarında kaybolmuş olmaları sonucu kolektif güçten zamanla uzaklaşmalarına atıfta bulunur. *A-Z Pocket Properties*, *A-Z Comfort Units* ve *A-Z Escape Vehicles* (1996) işlerinde de görüldüğü gibi bu şekilde taşınabilir, portatif ve ikamete elverişli dünya üzerinde toplumdan soyutlayıcı özel alanlar, bir

nevi “kapsüller” yaratan Zittel, bireylerin bütün dünyasını, ihtiyaçlarını mükemmel ve güvenli tek bir kapsülün içine koymayı vaad eder (Basilico 2001).



4.3 Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994



4.5 Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994



4.6 Andrea Zittel, A-Z Yaşam Üniteleri, 1993-1994



4.7 Andrea Zittel, *A-Z Pocket Properties*, 2000



4.8 Andrea Zittel, *A-Z Konfor Üniteleri*, 1994



4.9 Andrea Zittel, A-Z Kaçış Römorkları, 1996



4.10 Andrea Zittel, A-Z Kaçış Römorkları, 1996

“Bir dünya yaratıp tamamen onun içinde yaşamak istiyorum” (Freudenheim 2005) diye belirten Zittel yaşamı ve sanatı arasındaki kesişimi nasıl hizaya sokacağı ve paralele hale getireceği kafa yorar. Tutkuları, fantezileri ve hatta korkuları keşfetmeye önem veren sanatçı (Khiu 2006) yaratmaya çalıştığı bu dünyada evini bile bunlara göre şekillendirir. California çöllerinde inşa ettiği evini bir ‘sanat laboratuvarı’na dönüştüren Zittel bu alanı tasarım deposu ve sergi alanı olarak da kullanır (Finkel 2005). Salonunun ortasında çok amaçlı oturma ve çalışma alanı olarak kullanılan sanatçının dışarıdaki dağları yansıtması için karanlık bir formdan oyduğu amorf çok katlı bir form vardır. Sehпасı ise düzensiz oyulmuş bir şekilden ibarettir. Zittel bu parçaları *Çiğ Mobilyalar - Raugh Furniture(1998)** olarak sunar.



4.11 Andrea Zittel, *Çiğ Mobilyalar*, 1998

İsim kasıtlı olarak bitmemişliği ve kabalığı çağrıştırır. Bu da Zittel’in en önemli ürünlerinin özelliğidir. Kişisel alışkanlıklara uyan bir yaşam sistemi öneren sanatçı modernizmin getirdiği yaşam biçimlerini tersine çevirerek doğaya dönüşü önerir.

* “Raw” olarak okunur. Çiğ mobilya anlamına gelir.

Köpük kayaların üzerinde çıplak yaşamamız öneren Zittel bunun bizi daha mutlu edeceğini ve insan doğamızla daha uyum içerisinde olacağımızı öne sürer. Bu öneriler sıra dışı ve uç noktalar gibi gözükse de aslında Zittel'in deyimiyle ‘ya olursa?’ (McCollum 2002) senaryoları için hazırlanmış fiziksel prototiplerden ibaret olan yaşam çözümleridir.

2000’li yıllardan itibaren sık sık kişisel soyutlaşma konularına yönelir. Günlerce hissi deneyimlerden kendini mahrum bırakmak Zittel’in başvurduğu stratejik yöntemlerdendir. İskandinavya’da oluşturulmuş somut ‘A-Z Çöl Adası’nda (A-Z *Deserted Islands*) yaşarken herhangi bir zaman hissini kaybettiğini belirtir. (Freudenheim 2005)



4.12 Andrea Zittel, A-Z Çöl Adası, 1997

Bedenini ve duygularını bir sanat yapıtı olarak kurgulayan Zittel, bu bağlamda sanatçı olarak kendi pozisyonunu toplumun canlandırıcı ögesi olarak gördüğünü belirtir. Hayatın bir konu haline gelmesi ve odak noktası olmasını önerir. Kendini bir deneyim alanı olarak kullanan sanatçı etrafımızdaki dünyaya eleştirel bir gözle bakar. Kendisi için deneyimin önemini “benim için dünyanın işleyişi veya en azından nasıl daha iyi olabileceği ile ilgili teoriler üretmek nefes almak kadar temeldir”(Freudenheim 2005) olarak yorumlayan Zittel ‘yeni yaşam olasılıkları’ arayışını, ortaya koyduğu stratejiye dayanan yapıtın işlevi üzerinden ifade eder.

4.2 SUPERFLEX ve Sosyal Etkileşim

Danimarkalı sanatçı grubu Superflex ‘daha iyi toplumsal koşullar’ yaratmak adına stratejiler üreten sosyal etkileşimli projeler üretir. 1993 yılında Kopenhag’da faaliyete geçen Superflex’in ana konularını, piyasadaki ekonomik güçlerin dengesi ve malzemenin demokratik üretim hakkı üzerine projeler oluşturur (Thompson 2012). Sanatsal projelerini ‘araçlar’ (tools) olarak tanımlayan Superflex, sanatçıları ise bu araçları üretenler olarak nitelendirir (Berger 2003). Bir Superflex terimi olan ‘araçlar’, stratejik olarak yapılandırılmış bir projede işlerin zaman içerisinde ne yönde geliştiğini ve farklılaştığını müdahale etmeden gözlemlemek anlamına gelir (Esche 2003). Üretime ışık tutmak, sosyal etkileşimler, strateji ve araştırma alanları Superflex’in sanatsal pratiklerinin esas noktasını oluşturan araçlardır. Grubun çalışmalarının odak noktasını oluşturan “kendini organize etmek” (self-organisation) fikrini Superflex ‘Kendini mevcut devlet ya da şirket yapılarından bağımsız olarak konumlandırın ve kesin bir şekilde olmasa da, çoğunlukla onların

karşısında organize olan topluluk’’ (Bradley 2003) olarak tanımlar. Kendi kendini organize eden bu tarz etkinliklerin en karakteristik özelliği hiyerarşik yapıların olmamasının yanı sıra, herhangi bir organizasyonel yapının açık ve temsil edilebilir oluşu ve toplumun kararlarını uygulamaya açık sosyal etkileşimli durumlar içermesidir. Yaratıcı sanatsal pratiklerinde sosyal etkileşim içerisinde çalışmayı tercih eden Superflex sanatsal aktivitelerini referans olarak sosyoekonomik birleştiricilik üzerine kurgular. Sanatın fark yaratabileceğini fikrini savunan ve kesin üretici durumlar yaratmak için bir araç olduğu düşüncesini benimseyen grup üyeleri, çalışmalarının net bir şekilde sosyal konuları içermesini tercih ettiklerini, bu çalışmaların sonuçlarının sorumluluğunun tamamen onlara ait olduğunu belirtir. (Superflex 1998). Superflex bu düşüncesini şu sözleriyle açıklar:

‘‘Temelde bu, sanatın neyi yapmaya muktedir olduğu sorusudur. Sanat birçok konuya ve söyleme odaklanabilir, bizim bunu yapma yolumuz sadece sorunsallaştırmanın ötesine geçmek. Sanatımızın açık toplumsal münasebete sahip olmasını istiyoruz. Bir birey ya da insan grubuyla somut anlamda ilgili olacağını umduğumuz bir eylemin içerisindeyiz’’ (Esche 2005:40)

Ütopya fikrini projelerinde sıkça konu alan Superflex işlevini yitiren ‘bütün dünyayı değiştirme’ fikri yerine günümüzde daha küçük ölçek bireysel ya da belirli kamusal sınırları olan etkisini uzun dönem sürdürebilen ütopyacı stratejileri proje olarak işler. İşlerine hangi konular hakkında bilgi verecekleri, hangi metodları kullanarak işe başlayacakları ve sanat tarihi bağlamına nasıl oturtacakları sorularını sorarak başlayan grup, sanat yapıtlarını doğru stratejiler kurarak yaratmayı hedefler. Superflex sanat yapıtında stratejinin önemini ve zorluğunu şu sözleriyle dile getirir:

‘‘Burada insanlarla birlikte nasıl ‘gerçek’ ve ‘uygun’ bir rol oynayabiliriz? Sanat kültürünü nedenleriyle birlikte nasıl yaygınlaştırabiliriz ve insanların, sağlamaya çalıştığımız fırsatları kavramalarını nasıl bekleyebiliriz? Aynı anda ‘zor’ kalmayı sürdürürken-...- dostça olmayı nasıl becerebiliriz?’’ (Esche 2005:40).

Bu bağlamda iki önemli projesi olarak *Guanarapower* (2003) ve Supergas’ın (1996) sosyal etkileşimli, sosyoekonomik birleştirici rolü incelenebilir ve stratejik sanat yapıtında etkinin sürdürülebilirliği amaçlanması durumunda gündelik yaşamın içerisinde yer alması gerektiği gözlemlenebilir.

Guanarapower projesi Superflex’in sanat galerilerinden bağımsız olarak gerçekleştirdiği sonuçları itibariyle etkisinin uzun süreli olması amaçlanmış stratejik bir sanat yapıtıdır. Guarana, Brezilya’nın Maues bölgesinde -Brezilya Amazonlarında bir kasaba- yetişen bir meyvedir. Amazon bölgesinin yerlileri tarafından yüzyıllardır yetiştirilen bu meyve kafeinli tohumları Brezilya’nın sık tüketilen içeceklerinin ana maddesini oluşturur. Uzun zamandır popüler bir içecek olan guarana, eğlence düşkünleri festivalcileri gece boyu ayakta tutabiliyor bu nedenle Brezilyalıların vazgeçilmezi olarak da biliniyor. Küresel pazarda guarananın potansiyelini görmeye başlayan şirketler, şirket birleşmeleri yoluyla çok uluslu ortaklıklar oluştururlar. 2000’de iki büyük guarana içecek şirketi Antartica ve Brahma birleşerek AmBey’i oluşturur. Hemen akabinde AmBey Hollanda devi Interbrew ile birleşerek çok uluslu bir ortaklık oluşturarak piyasada yetiştirilen guarananın çoğunu satın almış olurlar (Chander 2004). Bu şirket birleşmeleri sonucu bir kartel oluşturulur ve bunun sonucunda üretilen içeceklerin fiyatı aynı kalırken, yerel çiftçilere yapılan ödemeler dört yılda kilo başına 25\$’dan 4\$’a düşürülür

(Bradley 2003). Guarana'nın orijinal olarak geldiği toplum olan Maues halkı bu küreselleşmeden ve guarananın bu kadar popüler olmasından oldukça endişelenir. Çokuluslu şirketlerin piyasada tekel ya da yarı-tekel hale gelmesi ve çiftçilere verilen ücretin %80 oranında azalması karşısında durumu kabullenmeyen yöre halkını çok uluslu şirketler üstü kapalı bir şekilde tehdit ederler.

Bu durum karşısında değerlendirme yapmak üzere COAIMA isimli Brezilyalı bir çiftçi kooperatifi ile Superflex bir dizi görüşme gerçekleştirir. Görüşmeler sonucu çokuluslu şirketlerin guaranasına alternatif olarak kendi ürünlerini üretmeleri kararı alınır. "Guarana Power" piyasaya hakim olan "Antarctica" adlı ürüne alternatif olarak üretilir. Guarana Power'in üretiminde gereken sermayeyi bütün projeyi bir sanat yapıtı olarak sanat kurumlarında sergilenmesi yoluyla çözerler. Böylece üretim için gerekli olan para toplanmış ve projenin sürekliliğinin sağlanması için gereken sosyal desteği de sağlamış olurlar. Guarana Power'in tasarımı için Maues çiftçilerine yardım eden Superflex, ürünün görsel renklerinden, etiket tasarımına ve hatta logosuna kadar bütünüyle Antarctica'nın grafik tarzını kopyalar. (Chander 2004) Antarctica'nın orijinal etiketinin üzerine sadece siyah bir bant geçirilen ve "Guarana Power" yazılan tasarımda kendini Antarcticadan ayıran tek fark: arka planda çiftçilerin geniş bir fotoğrafı ve projeden bahseden metnin koyulmasıdır.

* *Guaranapower* projesinin üretimiyle Antarctica'nın sahibi AmBev firması, kendi ürününün grafik dilini birebir kullanılmasından dolayı Guarana Power'a dava açar, dava sonucunda ürünün tasarımında değişikliğe gidilir. (Superflex'in web sayfasından da görülebilir. İsmi geçen şirketlere de siyah bant geçerek sansürleme yapılmıştır.) Bu değişim projeye ilgili şu soruları sorulmasına sebep olur: Superflex'in bu projesi yasadışı bir sanat mıdır? Yoksa uluslararası marka ihlali midir? (Chander 2004) 2006'da projenin 27. Sao Paulo Bienali'nde yasaklanması üzerine Superflex, sergide yer alması beklenen bütün objelere siyah bant çeker. (Thompson 2012) Bienal Vakfı başkanı Manoel Francisco Pires da Costa daveti geri çekmesinin nedenlerini Guarana Power'ın "kar amacı güden bir ürün" oluşu ve "sanatsal bir aktivite" olmayışı ve "vakıf kanunlarındaki öngörülmuş amaçlara" uymayışı olarak belirtir. http://superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial

Böylece projenin kavramsal çerçevesini ve stratejisini göstermiş olurlar. Superflex'in diğer bir projesi Supergas (Biogas) Afrika'daki kırsal alanlardaki ailelerin yemek yapma ve aydınlanma ihtiyaçları için yeterli doğal enerji bitkisi biyogaz'ı üretmek amacıyla gerçekleştirilmiş bir projedir.



4.13 Superflex, Guarana Power, 2003



4.14 Superflex, Sao Paulo Bienalinde Guaraná Power, 2003



4.15 Superflex, Guaraná Power Reklamları, 2003

Projeyle ilgili araştırma yapmak, yerel insanlarla projeyi koordine etmek, potansiyel kullanıcıları keşfetmek ve henüz tamamlanmamış prototipi denemek amacıyla Superflex 1996 ve 1997 senelerinin yazını Tanzanya’da geçirir (Larsen 1997). Afrikalı ve Avrupalı mühendislerle çalışan Superflex, Ağustos 1997’de, insan ve hayvan dışkısı gibi organik maddeler üzerinde çalışan ilk Supergas biyogaz sistemini Tanzanya’da kırsalda oturan bir ailenin bahçesine yerleştirir ve test eder. Proje Afrika organizasyon SURUDE (Sürdürülebilir Kırsal Kalkınma) ile işbirliği içinde, merkezi Tanzanya küçük bir çiftlikte gerçekleşir (Cameron 1998). Proje en fakir ailelerden ziyade Afrika’nın orta sınıf kesimine hitap eder (Larsen 1997). Biyogaz tesisi yaklaşık olarak 2 veya 3 adet sığırın gübresinden gelen 3-4 m³ biyogaz miktarı

ile 8-10 kişilik bir ailenin ihtiyacı olabilecek –yemek pişirmek veya akşam gaz lambasını çalıştırmak gibi - günlük gaz ihtiyacını karşılar. Böylelikle küresel bir sorun haline gelen enerji üretimi sebebiyle doğal ekosistemin gün geçtikçe bozulması sorununa uzun vadeli bireysel bir çözüm getirilmiş olur. Proje, yenilikçi bir tasarıma sahip ve ekolojik sürdürülebilir bir teknolojisini olan biyogaz teknolojisi ile, çevresel ve sosyal sorunlarla ilgili bir çok uluslararası şirketin pazarlama gücüyle Ekvator çevresindeki kırsal ve banliyö alanlarında yaygınlaşmasını hedefler.



4.16 Superflex, Biogas, 1996



4.17 Superflex, Biogas, 1996



4.18 Superflex, Biogas, 1996



4.19 Superflex, Biogas,



4.20 Superflex, Biogas, 1996

Sanat'ın günümüzde bir kurumda sergilenen reklam veya fuar standında bir tür haline gelmesinden rahatsız olan Superflex sanatsal deneyimlerinin belirli bir amaç(bu çoğu zaman "daha iyi dünyaları hedeflemek" fikri oluyor) ve stratejiler üzerine sanat mekanlarından bağımsız geliştirmeyi tercih eder. Bununla beraber sosyal bir mesaj barındıran bu projeyi sanat kurumları dışında tanıtmak fikrine de karşı değillerdir. Biyogaz sistemi hakkında bir diyalog oluşturma amacıyla Chicago'da bir sergi ile birlikte düzenledikleri bir toplantıda sanat çevresi ile beraber alternatif stratejileri test ederler. (Superflex 1998:128) Buradaki amaç ürünü tanıtmaktan ziyade izleyicinin projeyi bütün olarak ele alıp yeni olasılıklar oluşturmasıdır.

Guaranapower projesi ile Supergas(Biogas) projeleri incelendiğinde stratejiler üzerine konumlandırılan ve çeşitli sektörlerin işbirliğinde ütopyacı bir çerçeveye toplumsal hizmeti amaçladıkları görülür. Günümüz sanat yapıtlarındaki daha gerçekçi ütopya fikrinin önemine Esche şu sözleriyle değinir:

"Ütopya, sorunsal bir kavram olarak tabii ki varlığını sürdürmelidir, sadece budalaca bir alaycılığı haklı çıkarmaya çalışan kibirli bir entelektüeli desteklediği için değil. Hayal gücü üzerindeki kazanımları kendisine karşı çıkmayı zorlaştırdığı ve geçen yüzyılın en berbat politik trajedilerinin olduğu gibi en müthiş sanat eserlerinin de gerisinde yatan hakiki arzu olduğu için." (2005:43)

*Supergas projesinin ilk kamusal sunumu Louisiana, Modern Sanat Müzesi, Danimarka'da gerçekleştirildi. Sunum halka mümkün olduğunca projeyi anlatmak, sosyal sorumluluklarını yerine getirmek için bir araç olarak düşünüldü.(Burada Superflex'in sanat pratiğini "tools" olarak açıklamasını hatırlayabiliriz) Bu nedenle video belgeler, yazılı ifadeler, kampanya resimleri de dahil olmak üzere Supergas kurulum afişi vb varyasyonları sanat kurumlarında sergilendi, kamusal alanlara dağıtıldı. http://superflex.net/tools/supergas_installation/

Sanatçılar, sanat kurumları, meslek kuruluşları, uzmanlar ve yerel halkın toplumsal sorumluluğu üzerlerine alarak var olan düzende toplumsal bir dönüşüm gerçekleştirmeyi hedeflerler. Belirli zaman dilimleri olan, sergi ortamından bağımsız bir şekilde gündelik hayatın içinde sürdürülebilirliğinin olması bu iki projeyi ‘daha iyi yaşam olasılıkları’ nı hedeflemesi bakımından ütopya fikrine yaklaştırır. Sergi ortamındaki seyirlik obje ve izleyici döngüsünden kurtarıp sanat yapıtının içine izleyiciyi katılımcı olarak davet eder ve ortak bir deneyim sunar.

4.3 Ai Weiwei ‘Fairytale’ ve Yeni Bir Yaşam Umudu

Ai Weiwei, bireysel özgürlükleri ön plana çıkaran ve destekleyen muhalif bir sanatçıdır.* Sanatçı, küratör, yazar, tasarımcı aynı zamanda sosyal-kültürel bir yorumcu olan Weiwei’ nin, bir strateji özelliğine sahip sanatsal pratiklerinde akılcı çözümler oluşturması ve hayata geçirmesi işlerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Sanat’ ın ütöpik bir bakış açısını ifade edebileceğini savunan Weiwei, işleri ve fikirlerinde ütopya ideali beklentisi üzerine stratejiler geliştirir. 1993 yılında New York’ tan Çin’ e döndüğünden beri Çin’ in kültür tarihine odaklanan, siyasal sistemi eleştiren ve modernitenin çelişkileri üzerinde duran işler üretir.

Bu stratejinin en açık bir şekilde gözüktüğü işlerinden biri, her beş yılda bir

*Çinli çağdaş sanatçı Ai Weiwei 12 Mayıs 2008 Sichuan Depremi’nde devletin inşa ettiği çürük okul binalarının altında ezilerek ölen beş bin çocuğun isimlerini yayınlamak için Çin Komünist Partisi’ nin yolsuzluğunda ortaya çıkarır. Sergilediği işlerinden sonra gözaltına alınan Weiwei, beyin kanaması geçirecek kadar dövülür, mali desteksiz bırakılır ve 2011’de tutuklanıp ev hapsine mahkum edilir. Sanat dünyasında Weiwei’ nin tutuklanmasına karşı tepkiler hala devam etmektedir.

düzenlenen dünyanın en büyük sanat etkinliklerinden olan Kassel Documenta 12'ye 2007'de katıldığı "Fairytale" adlı işidir. Ai Weiwei, 1001 Çinli vatandaşı geçici bir süreliğine Documenta'ya davet eder (Holzwarth 2008:16). Bütçesi \$4.14 milyon dolar tutan bu yapıt için Documenta sponsorları da dahil olmak üzere Alman Dış İşleri Bakanlığı da sponsor olur (Thompson 2012).

Projenin hazırlık aşamasında Fairytale katılımcılarına Ai Weiwei tarafından hazırlanan doksandokuz adet sorular sorulur. Sorulan sorular genel olarak bireylerin, inançları, dinleri ve Doğu-Batı kültür farklılıkları hakkında ne düşündükleri üzerinedir (Thompson 2012). Weiwei, aradığı katılımcıların ayırım yapmaksızın bütün Çin'de yaşayan 'normal ve sıradan' insanlar olduğunu özellikle vurgular. 'Dışarı çıkıp temiz hava almayı isteyen veya evine geldiğinde çalışmaktan ayakları ağrımış, yorgun düşmüş, üşümek istemeyen insanların' özellikle bu proje için ilgisini çektiğine değinen Weiwei, anketi tamamlayıp tamamlamamakta tamamen özgür olduklarını, bu projenin sadece gönüllülerden oluştuğunu belirtir (Ambrozy 2011). Proje 3000 adet başvuru alır. Bunlar arasından işten çıkan işçiler, sokak satıcıları, azınlıklar, öğrenciler, beyaz yakalı işçiler, çiftçiler yani yurt dışına seyahat etme imkanı olmayan insanlar seçilir. Turistler, izleyiciler ve aynı zamanda bu sanat yapıtının parçası olarak Kassel'e giden Çinli vatandaşların seyahati 5 gruba bölünerek gerçekleşir ve her grup Kassel'e 12 Haziran ve 9 Temmuz 2007 tarihleri arasında arka arkaya gider. Ai Weiwei, Kassel'in canlı ve hareketli bir semtinde bulunan üniversite kampüsü yakınındaki eski bir tekstil firmasını Çinli ziyaretçiler için büyük ve davetkar bir yaşam alanına dönüştürür. Binanın iç kısımları beyaza boyanır ve tavandan asılan bez parçalar on'ar kişilik bölümlere ayrılan yatakhaneleri

birbirinden ayırmak için kullanılır. Yataklar üzerindeki renkli örtüler dahil ziyaretçilerin diğer bütün ihtiyaçları Ai Weiwei tarafından tasarlanmıştır. Ortak yemek yeme ve boş vakitlerini geçirme alanlarındaki mobilyalar, mutfak eşyaları, (Ai yemek için aşçılar kiralar) seyahat ekipmanları – bavullar, yolculuklarını bireysel olarak kaydedebilmeleri için video kameralar dahil- her türlü ihtiyaç Weiwei tarafından karşılanmış ve tasarlanmıştır. Fairytale işi, Documenta ziyaretçileri için projeyi simgelemek adına 1001 adet ahşap antik sandalye (Qing Dynasty 1644-1911) enstalasyonu ve projenin gelişime aşamasını göstermekle birlikte 1001 Çinli vatandaşın ilk yurt dışı seyahatlerini, deneyimlerini belgelemek adına iki saatlik bir video belgeselden oluşur. (Weiwei ve Horowitz 2012) Enstalasyon yurdun deposuna ve Documenta sergisinin çeşitli alanlarına yerleştirir ve bu sandalyeler kısa bir zaman içerisinde projenin bir motifi haline gelir (Coggins 2007).



4.21 Ai Weiwei, Fairytale, 2007



4.22 Ai Weiwei, Fairtale, 2007



4.23 Ai Weiwei, Fairtale, 2007



4.24 Ai Weiwei, Fairtale, 2007



4.25 Ai Weiwei, Fairtale, 2007

Katılımcıların kişisel tarihlerinin, arzularının ve fantezilerinin biçimlendirdiği *Fairytale* belkide daha önce Çin'den hiç ayrılmamış veya ayrılmayı dahi düşünmemiş, seyahat edebileceği hakkında herhangi bir fikri olmayan her bir bireyin kendi 'masal'ına referans verir. Onlara kendi masallarını yaratma şansı tanır. Ai Weiwei katılımcıyı temel aldığı bu çalışmasında stratejisini onların kişisel deneyimleri ve bireysel farklılıklarını keşfetmeleri üzerine kurgular. Çalışmanın, her bir katılımcının bireysel katılımıyla ortaya çıkması tasarlanır. Sanatçıların büyük çoğunluğunun büyük kalabalıklarla önceden belirlenmiş bir sanat yapıtı formu yaratma çabasına karşın, Weiwei'nin işi büyük kalabalıklara bireysel özgürlük vaadi sunar. Yirmi sekiz gün Kassel'de kalan ziyaretçilere kolektif bir çalışma yapmayı reddeden ve onları tamamen özgür kılan sanatçının bu tavrı sanat çevrelerince garip bulunsa da onun asıl amacı bu ziyaretçilere kendi 'masal'larını diledikleri gibi yaşamalarına olanak sağlamaktır. Bu nedenle hiçbir bağlam içerisine oturtulmaya çalışılmayan bu proje için Ai Weiwei belkide ilk defa bir işinin tamamen 'belirsizlik üzerine'(Ambrozy 2011) kurgulandığından bahseder. Stratejisini 'doğası kontrol edilemez' ve 'tahmin edilemez'(Ambrozy 2011) bir yapıt olarak belirleyen Weiwei, projenin sanatsal bir formu temsil etmesinin gerekmediğini ama sanat'ın yaşamsallık barındırması gerektiğini savunur (Ambrozy 2011).

Tamamen bireyselliğe hizmet etmesi için düşünülmüş ve tasarlanmış bir proje olan *Fairytale* 'de Weiwei, stratejisini merkezine bireysellik fikrini oturtur.(Smith 2009: 97) Ziyaretçilerini gelişen ve değişen dünyanın gerçeklerini görmeleri için Avrupaya götürür ve böylece onlara yeni bir dünyanın kapılarını aralar. Bu süreçte ziyaretçilerini içsel ve fiziksel yolculuklarıyla baş başa bırakır. Ve onlara bu dünyayı

ve geldikleri yeri yargılamak için bir fırsat sunar. Weiwei, proje boyunca her bir bireyin kendi iç benliğine “Yaşam burada daha mı iyi?” veya “daha iyi toplumsal koşullar yaratılabilir mi?”...vb sorular sorarak hesaplaşmasını sağlar. Bütün bu nedenlerden ötürü *Fairytale* Çinli ziyaretçilere 28 günlük de olsa sunduğu bireysel özgürlük vaadiyle tam da “ütopik bir hayali temsil eder”(Smith 2009: 97). Ai Weiwei'nin bu işiyle katılımcıların yaşamı ve yaşamdan beklentilerini sorgulamalarına neden olması belgesel çekiminde çok net bir biçimde görülür. Katılımcılar geldikleri yerle, Documenta süresince buldukları coğrafya arasında fiziksel ve duygusal bocalamalar yaşar. Bir röportaj esnasında bu ‘yeni dünya’da gördüklerinden dolayı derin bir hayal kırıklığına uğrayan kimi katılımcıların mülteci olarak kaçması üzerine Ai Weiwei, ‘Ben bile Çin’e geri dönmek istemiyorum. Onları suçlayamam” (Fairytale 2007) diyerek bu hesaplaşmanın bir sonuçları olduğunu kabul etmektedir.

4. SONUÇ

Ütopyanın getirdiği hayati sanat yoluyla dönüştürme fikri günümüz sanatında hala geçerliliğini koruyor mu? Yoksa sanat yapıtında ütopya fikri zaman içerisinde başka bir yöne doğru bir değişim mi geçirdi? Bu çalışmada, ütopyanın beraberinde getirdiği ‘ideal düzen’ ve ‘daha iyi bir dünya arayışı’nın günümüz sanatçılarınca nasıl ele alındığı üzerine durulur. Bu bağlamda sanatçıların yapıtlarını kurgularken ne yönde stratejiler geliştirdikleri, bu stratejilerin işleyişi ve etkileri itibariyle sonuçları üzerine bir inceleme yapmayı gerektirmiştir.

Günümüzde sanatın yaşadığı dönüşüm sanatçıları ‘beyaz küp’ alanının dışına çıkarmaya itmiştir. Sanat yapıtının nesne olmaktan çıkıp yeni bir form kazanması ve bu form üzerinden izleyiciyle ilişkiler kurması hedeflenir. Ütopya fikrinin getirdiği işlevsel ve dönüştürücü pozisyonu üzerinde özellikle durulması amaçlanan bu çalışmada, sanat yapıtının yeni rolünün, varolan dünyada kesin dönüşümler yaratmak değil, zaten varolan ortak maddi ve manevi verileri yeniden düzenlemek, bir nevi ‘dünyada daha iyi ikamet etmeyi’ öğrenmek olduğu gözlemlenir.

Bourriaud’nun ilişkisel estetik kuramına değinilmesinin amacı sanatın ‘toplumsal dönüştürü’ rolü olması gerektiği fikrini savunmasından gelir. Yine aynı şekilde sanat yapıtının gündelik yaşam içerisinde konumlanması fikri ve ortak bir deneyim alanı yaratması Heidegger ve Bourriaud’nun dünyada hep beraber var olma kıstasını bize

hatırlatmaktadır. Dünya ile etkileşimli bir üretim gerçekleştirilmesi sanat yapıtını işlevsel kılmaktadır. Chicago çıkışlı Temporary Services'in kurmuş olduğu "Mess Hall" kültür merkezi, sosyal etkileşimin yeni sanat yapıtı üzerindeki pozisyonunu, On Nokta adını verdikleri bildirimlerinde net bir şekilde belirtir: "Sosyal etkileşim kültür doğurur!" (Mess Hall 2007). Bireyler arasında yeni bağlar yaratma veya birliktelikler kurma, yeni karşılaşmalara olanak sağlama ve katılım şekilleriyle farklı deneyimler doğuran bu yapıtlar sosyal bir birliktelik yaratmalarıyla sanat nesnesini günlük hayatın tam içinde konumlandırır. Geliştirmiş oldukları stratejiler nedeniyle 'daha iyi toplumsal koşullar' yaratmayı hedefleyen bu sanat şekli ütopya fikriyle oldukça ilişkilidir. Fakat günümüz sanatında ütopyanın Bourriaud'nun ve Ranciere'in bahsettiği gibi mikro-ütopyalara doğru yön değiştirdiği görülür. Alanı sınırlandırılmış, dünya üzerinde 'daha iyi yaşam' koşulları arayışında olan bu mikro-ütopyalar günümüz sanat yapıtlarının kavramsal çerçevesini oluşturur. Ütopya fikrinin geçerliliğini kaybetmemediği ütopyanın günümüz şartlarında mikro-ütopyalara doğru bir dönüşüm geçirdiği gözlemlenir. Ütopyanın hala geçerli olmasını 'umut ilkesi'ne bağlayan Bloch gibi, umutun insanları ortak bir noktada birleştirerek kolektif bir 'toplumsallık anı' yarattığı görülür.

Seçilen sanatçı ve sanatçı gruplarının işlerinde 'toplumsallık anını' yakalamayı hedefleyen stratejiler güdülerek yapıtın bir "sorumluluk etiği"(Gablik 1999) çerçevesinde kurgulanması görülür. Ütopyanın 'daha iyi bir yaşam' ilkesi, Andrea Zittel'de gündelik hayatın içerisinde konumlanan bireyler için deneyim ve 'daha farklı yaşam olasılıklarını' sorgulayan ütopyik tasarımlar olarak kendisini göstermektedir. Superflex grubunda, ütopya toplum içerisinde 'sosyal etkileşim'i ön plana çıkartan ve sınırları çerçevelenmiş alanlarda 'daha iyi çevresel koşullar'

yaratan stratejik projeler ile karşımıza çıkar. Ai Weiwei’de ise bireysel özgürlüklerin ve farklılıkların hedef alındığı, toplumsal bir dönüşümü hedefleyen ve ucu açık ütopyik bir hayal olarak kendisini gösterir. Son olarak denilebilir ki seçilen sanatçıların yapıtlarında bir strateji olarak ütopyanın, ideolojik bir fikir olarak kullanılışı, eleştirel bir tavıra bürünmesi ve insanlar için alternatif gelecek hayalleri yarattığı görülür.

KAYNAKLAR

- Artun, A (Der.). 2011. Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. 2009. “Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık.” Aliartun.com Erişim Tarihi: Mart 2013 <http://www.aliartun.com/content/detail/46>, Ali Artun, Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık
- Ambrozy, L. 2011. Ai Weiwei’s Blog: Writings Interviews and Digital Rants 2006-2009. London: THE MIT PRESS
- Babias, M. 2005 “Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine”, *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali’nden Metinler* içinde (s. 279-290) der.Ünsal, D. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Basilico, S. 2001. “Andrea Zittel.” Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://zittel.artservr.com/texts/26.pdf>
- Berger, D. 2003. “Superflex’s Tools” Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://superflex.net/texts>
- Bezel, N. 2001. Yeryüzü Cennetleri Kurmak Ütopyalar. Ankara: Güldikeni Yayınları
- Bishop, C. 2007. “Antagonizma ve İlişkisel Estetik.” *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde (s. 31-53) der. Boynik, S., Tan, P İstanbul: santralistanbul.
- Bloch, E., Adorno, W. T., Krüger H. 2001. “Bir Şeyler Eksik Ütopik Özlemin Çelişkileri Üzerine.” *Defterdergisi.com*. Erişim Tarihi: Şubat 2013 <http://defterdergisi.wordpress.com/2013/01/27/sayı-42/>.
- Bourriaud, N. 2005. *İlişkisel Estetik*. Özen. S (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bolt, B. 2013. *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. M. Özbank (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bradley, W. 2003. “Superflex/Counter-Strike/ Self Organise” Superflex.net Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://superflex.net/texts>
- Campanella, T., 2007. *Güneş Ülkesi*. Ç. Dürüşken(Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi

- Cameron, D. 1998. "Into Africa" Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://superflex.net/texts>
- Cash, S. 2006. "A-Z Everything in Between." Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://zittel.artserver.com/texts/17.pdf>
- Certeau, de M. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Chander, A. 2004. "Illegal Art? The Artists' Group Superflex Co-Opts Global Trademarks" Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://superflex.net/texts>
- Cioran, E. M., 1999. *Tarih ve Ütopya*. H. Bayrı(Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Coggins, D. 2007. "Ai Weiwei's Human Conceptualism." Zodiacheads.com. Erişim Tarihi Temmuz 2013
http://www.zodiacheads.com/_press/AWW_Article_ARTinAMERICA_DavidCoggins_2007.pdf
- Colomina, B., Wigley, M. and Zittel, A. 2005. "A-Z Drive-Thru Conversation" Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://zittel.artserver.com/texts/20.pdf>
- Erdem, E. 2005. "Tarihte Ütopya ve Mimarlık İlişkisi." Mimarist T.M.M.O.B Mimarlar Odası Yayinevi 18: 81.
- Esche, C. 2003. "Tools and Manifestos" Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://superflex.net/texts>
- Esche, C. 2005. "Modest Proposals / Mütevazî Öneriler" T. Doğan (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Finkel, J. 2005. "Making the Desert Bloom Out West.Way Out West." Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://zittel.artserver.com/texts/18.pdf>
- Freudenheim, S. 2005. "I Want to Create a World and Live in It Completely." Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://zittel.artserver.com/texts/21.pdf>
- Gablik, S. 1999. "Anlamsız Yapıt' mı, Yoksa 'Sorumluluk Etiği' mi?." Sanat Dünyamız 1999: 69-78.
- Gibson, R. 2006 "Aesthetic Politics" *Catalogue of 5th triumph Asia Pacific Triennial of Contemporary Art* içinde (s.16-23) der. Raffael. S., Seear. L. Brisbane: Queensland Art Gallery Publishing.

Hannula, M. 2007. "Karşılıklı İlişki ve Yeryüzünde Olmaya Dair." *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde (s. 55-60) der. Boynik, S., Tan, P İstanbul: santralistanbul.

Hannula, M. 2005 "Körler Çıplaklara Yol Gösteriyor - Küçük Jestler Siyaseti" *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali'nden Metinler* içinde (s. 50-65) der. Ünsal, D. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Hannula, M. 2002. "Third Space: Bir Etik İlke Olarak Yalnız Anlama" *Artist Güncel Sanat Seçkisi 5*: 48-55.

Havana-Cultura. Erişim Tarihi: Ağustos 2013 <http://www.havana-cultura.com/en/int/visual-art/rene-francisco-rodriguez/cuban-art>

Holzwarth, H. W. 2008. *Art Now Vol:3*. Köln: Taschen

Hunt, J. 2003. "Just Re-Do It: Tactical Formlessness and Everyday Consumption." *Strangely Familiar: Design and Everyday Life* içinde (s. 56-71) der. Blauvelt, A. Minneapolis: Walker Art Center.

Khiu, J. 2006. "Life's Work." Zittel.org. Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://zittel.artservr.com/texts/14.pdf>

Kumar, K., 2005. *Ütopyacılık*. A. Somel(Çev.). Ankara: İmge Kitabevi

The Art Work That Brazilians Are Not Allowed To See The Sao Paulo Biennial. 2006. Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013 http://superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial

Larsen, L. B. 1997. "SUPERFLEX: Art and Biogas" Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://superflex.net/texts>

Levitas, R. 1990. *The Concept of Utopia*. Hertfordshire: Philip Allan

Long March Space. 2005. Longmarchspace.com. Erişim Tarihi: Temmuz 2013 http://www.longmarchspace.com/exhibition/list_61_newsdetail.html.

Mannheim, K., 2008. *İdeoloji ve Ütopya*. M. Okyayuz(Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

McCollum, A. 2002. "Andrea Zittel Diary #1." Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013 <http://zittel.artservr.com/texts/24.pdf>

Messhall. Erişim Tarihi: Ağustos 2013 http://www.messhall.org/ten_points.html

More, T., 2000. *Utopia Mina Urgan'ın İncelemesiyle*. V. Günyol., S. Eyuboğlu ve M. Urgan(Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

More, T., 2009. *Mükemmel Bir Devlet Modeli ve Yeni Ütopya Adası*. Ç. Dürüşken(Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Myers, T. 2003. "Enlightening Field." Zittel.org. Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://zittel.artserver.com/texts/23.pdf>

Nacking, A. 1998. "Superflex: Interview with Asa Nacking." Design and Art: Documents of Contemporary Art içinde (s.127-130) der. Alex Coles. London: The MIT Press.

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

Ranciere, J., 2012. *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*. A. U. Kılıç(Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Desbazeille, M. M. 2003. "Ütopya." Ütopyalar Sözlüğü içinde (s.256-260) der. Riot-Sarcey, M., Bouchet, T. ve Picon. A. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Smith, K. 2009. "To contradict reality: a 'Utopian strategy' by Ai Weiwei" Utopias içinde (s.96-98) der. Noble, N. London: Whitechapel Gallery ; Cambridge, Mass. : MIT Press.

Supergas installation. 1997. Superflex.net. Erişim Tarihi: Haziran 2013
http://superflex.net/tools/supergas_installation/

TDK. Erişim Tarihi: Şubat 2013 <http://www.tdk.gov.tr>

Thompson, N. 2012 *Living As Form*. New York: The MIT Press.

Weil, B. 1994. "Home is Where the Art is." Zittel.org Erişim Tarihi: Haziran 2013
<http://zittel.artserver.com/texts/9.pdf>

Weiwei, A., ve Horowitz, D(Der.). 2012. *Ai Weiwei : According to What?*. Washington, D.C. Tokyo Munich New York : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Mori Art Museum DelMonico Books-Prestel