

## Ütopya Kavramı ve Görsel Sanatlar: Klasik Dönemden Postmodern Döneme Bir Kesişim Alanı

Zafer Ali Akşit<sup>1</sup>

### Öz

Ütopya, ilk olarak 16. yüzyılda Thomas More tarafından kullanılmış, aynı anda hem *iyi-yer* hem de *hiç-yer* anlamını karşılayan bir kelimedir. Bununla birlikte, bir terim olarak adlandırılmasından çok daha önce, insanlığın sosyal sistemler kurma ve bu sistemler üzerine düşünme yetisi kazandığı andan itibaren, teolojik, felsefi, edebi, sosyal ve politik alanlarda *daha iyi olanın* ve *ideal olanın* tahayyülüyle ortak bilincimizin bir parçası haline gelmiştir. Bu anlamda, ütopya insanlığa özgü, içkin bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda kurgulanan ütopyaların görsel sanatlarla olan ilişkisi de bu kavramın kendisi kadar köklüdür. Ütopya ve sanat ilişkisi, başlangıçta, kurgulanan imkânsız mekân ve durumların görsel tasvirlerinin üretimi olarak sınırlı kalmıştır. Ancak zaman içinde değişen sanat pratikleri ve ütopya algısı, sanata bu ilişkideki yeri ve işlevini genişletme fırsatı sunmuştur. Bu sürecin sonunda ise sanat, ütopya kavramının kurgulandığı, somutlaştığı ve uygulamaya koyulmaya çalışıldığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada, ütopya kavramının dayandığı daha iyi ve ideal olanın hayal edilmesi eyleminin, görsel sanatlar pratikleri ile olan birlikteliği ve ütopya kavramının yapısal ve işlevsel değişimi sürecinde sanat ile kurduğu ilişkinin genişleyen kapsamı incelenmektedir. Araştırmanın amacı da modern öncesi, modern ve modern sonrası dönemlerde bağlamları ve sınırları daimî olarak değişen ütopya ve sanat kavramlarının etkileşimleri, siyasi ve kültürel tarihin yanısıra sanat tarihinin farklı dönemlerinde ortaya çıkan farklı amaç ve stratejileri karşılaştırılarak birbirleri üzerindeki etkileri ve birlikteliklerinin sonuçları ortaya çıkarmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ütopya, Sanat, Güncel sanat, Şu an ve burada, İlişkisel estetik

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ORCID NO: 0000-0002-5876-7242, zaferinmaili@gmail.com

## The Concept of Utopia and Visual Arts: An Intersection Arena from the Classical to the Postmodern Eras

### Abstract

The term *utopia* was coined by Thomas More in the 16th century that conveys the meanings of *good place* and *no place*. However, as a concept, utopia has existed long before it was named, representing humanity's imagination and pursuit of the ideal or a better way of being in theological, philosophical, literary, social, and political domains since the development of social systems and our ability to reflect on them. In this context, the relationship of constructed utopias with the visual arts dates back as far as the concept itself. In the early stages of the relationship between utopia and art, the role of the visual arts was limited to the production of visual representations of impossible places and situations. However, changing artistic practices and perceptions of utopia over time have provided opportunities to broaden the role and function of art within this relationship. Ultimately, art emerges as a field where the concept of utopia is constructed, materialized, and attempted to be put into practice. This research examines the collaboration between the act of imagining a better and ideal state, which the concept of utopia is based on, and visual arts practices, as well as the expanding scope of the relationship established with art during the structural and functional transformation of the concept of utopia. The study compares the interplay of the concepts of utopia and art, whose contexts and boundaries have continually changed across pre-modern, modern, and post-modern periods, revealing the effects and outcomes of their interrelation through different aims and strategies arising at various times in political, cultural, and art history.

**Keywords:** Utopia, Arts, Contemporary art, Now and here, Relational Esthetics

Sanatın kendi tarihsel sürecinde geçirdiği bitmeyen değişimlerin akışkanlığı, ütopya kavramının yapısal ve kuramsal şeklinde de gözlemlenir. Doğal olarak bu iki kavramın aralarındaki ilişki de tarih boyunca aynı akışkanlığa ve değişime tabi olmuştur. *Ütopya* kelimesi ilk olarak Sir Thomas More'un bir sosyal eleştiri ve roman olarak ele alınabilecek metninin başlığında karşımıza çıkıyor olsa da bir kavram olarak insanlığın kolektif zihnindeki yeri, More'un zamanından (16. yüzyılın başlarından) çok daha önceye dayanır. Ütopya kavramını en kapsamlı ve yalın şekliyle temsil eden "daha iyi bir varoluş şeklinin arzulanmasının dışavurumu" (Levitas, 1990, s. 9), farklı zaman ve kültürlerde değişken anlamlarda, farklı var oluş biçimleri olarak ele alınmıştır. Bu nedenle ütopya kavramı insanlığa dair içkin bir eylem olarak karşımıza çıkar ve tarih boyunca evrilerek, yeniden kurgulanarak, tekrar ve tekrar yapılandığı görülür.

Daha iyi bir varoluş şeklinin tahayyülü, tarih boyunca farklı ve çeşitli ideal durum ve mekân kurguları olarak karşımıza çıkar. Bu farklı ütopya kurguları, bu makalenin ele alacağı Batı kültürü ve sanatında, modern öncesi, erken modern, modern ve modern sonrası dönemler olarak sınıflandırmamıza olanak sağlayan belirli dönemsel benzerlikler gösterir. Modern öncesi dönemde ütopya kurgusu felsefe, teoloji ve edebiyat alanlarında yapılırken, görsel sanatların bu alanların hakimiyetinde şekil alan idealin yapılandırılması sürecine dahil olamadığı

gözlemlenir. Bu dönemde sanat ancak ütopyanın görselleştirilmesi görevini üstlenebilmiştir. Modern dönemde ise ideal olanın ne olduğuna ve bu ideale nasıl ulaşılabileceğine dair fikir üretimi ağırlıklı olarak politik aktörler tarafından yapılmaya başlar. Bu dönemde sanatçıların ütopya ve sanat ilişkisi içerisindeki yeri ise (araştırmada istisnalar olduğu üzerinde durulacak olsa da) genel olarak, hâlâ başkalarının öne sürdüğü ideal durumların görsel betimlemelerinin üreticiliği ile sınırı kalmıştır. Bu durumun sanat tarihinin büyük bir çoğunluğunda varlığını sürdürmüş olması, sanatın daha iyi olanın inşası konusunda etkin bir güç olamayacağı izlenimi verir. Bu durumun özellikle modern sonrası dönemde değişmeye başladığı, sanatın, ütopya bağlamında bir kurgu ve inşa sahasına dönüşme süreci yaşadığı gözlemlenir.

Sanatın ütopya ile kurduğu ilişki boyunca amaçladığı etki bağlamında yaşadığı başarıların ve başarısızlıkların, üretildiği dönemin kültürel ve politik ortamı göz önünde tutularak incelenmesi, sanat ve ütopyanın yüzyıllar boyunca evrilen ilişkisinin anlaşılması için oldukça önemlidir. Araştırmada amaçlanan bu bağlamda, sanat ve ütopya kavramları ilişkisinde görülen değişimlerin nedenleri ve sonuçlarının tespit edilmesi ve özellikle günümüz sanat pratiğinin, geliştirdiği stratejilerinin bu ilişkiyi nasıl dönüştürdüğünü ortaya çıkarmaktır.

Çalışma kapsamında, ilk bölümlerde sanatın ütopya ile ilişkisinin neden edilgen kaldığını incelemesi yapılacak ve çeşitli dönemlerden seçilen eser örneklendirmeleri ile iki kavram arasındaki ilişki somut olarak ortaya çıkarılacaktır. Makalenin ilerleyen kısımlarında ise zaman içerisinde değişen sosyal durumların ütopya kavramının kapsamı ve işlevini nasıl dönüşüme uğrattığı incelenecek, görsel sanatların bu değişen ütopya kavramı ile ortaya çıkan yeni ilişkisi ve sanatın modernist ütopya kurgusunun başarısızlığının ortaya döküldüğü dönemde bu duruma nasıl bir tepki verdiği araştırılacaktır. Makalenin son bölümlerinde ise, postmodern dönemde sanat üretiminin, ütopya kurgusunun ve inşasının eyleme döküldüğü bir alana dönüştüğü öne sürülecek ve bu dönemde karşımıza çıkan akım, sanatçı ve eserlerin, benimsedikleri farklı stratejileri incelenerek, sanatın ütopya ile olan edilgen ilişkisinin nasıl değiştiği ele alınacaktır.

Araştırma Batı kültürü politikası, felsefe tarihi ve görsel sanatlar ile sınırlandırılmış, araştırmanın tarihi genişliği göz önünde bulundurularak, örnek verilen eserlerin detaylı betimlemelerden kaçınılmıştır. İncelenen her dönemden farklı örnekler verilerek metnin savı güçlendirilmeye çalışılmıştır. Ele alınan dönemler dahilinde örnek verilen her eser, dönemin sosyal gerçeklikleri ekseninde ortaya çıkan yeni ütopya anlayışları bağlamında ele alınarak farklı dönemlerin ütopya algısı ve sanat pratikleri arasında gelişen farklı ilişkiler öne çıkarılacak şekilde tasarlanmıştır.

### **İmkânsız Olan Ütopya ve Görsel Sanatların Sınırlı Yakınlığı**

Modern öncesi ve erken modern dönemde ütopya kavramı, bugün hâlâ günlük hayatta kullanılan genel geçer anlamı ile örtüşen özellikler gösterir. Moritz Kaufmann (1879), *Ütopyalar*

kitabında Thomas More, Francis Bacon ve Tommaso Campella gibi yazarların eserlerine atıfta bulunarak döneme dair kurgulanan ütopya kavramını şu şekilde özetler:

Ütopya nedir? Kısaca ütopya, insanların mutlu, basit, gerçek hayatın telaşı ve zorluklarından uzak, kusursuz sosyal ilişkilerin kurulu olduğu, uzaklarda, mutlu bir adada, kusursuz bir iktidarın altında ve kusursuz bir nizam içerisinde yaşadığı bir 'hiçbir yer'dir. ( s. 1)

Bu tanım, modern öncesi ve erken modern dönem ütopyalarını ve bu ütopyaların ortak özelliklerini kısa ve kapsayıcı bir şekilde özetler. Bu *hiçbir yer* tanımı erken modern dönem eserleri ile sınırlı değildir. Pek çok dinin (özellikle semavi dinlerin) dünyevî hayatın öncesi ya da sonrasında tasvir ettiği varoluştan Odysseus Destanı'nın edebi istirahatgâhı ya da cennet bahçelerine, Platon'un bilinmez uzaklarda yer alan Atlantis alegorisinden ideaların var olduğu belirsiz zaman/mekâna ve yine Platon'un Devlet'indeki ideal sosyal düzenin kâğıda dökülme çabasında ve More'un *Ütopya* (1516) eserinde olduğu gibi modern öncesi dönem ütopyası genellikle teoloji, edebiyat ve felsefenin alanlarında kurgulanır. Bu dönemlerde yapılan ütopya kurguları neredeyse istisnasız olarak *şu an ve buradan*ın tamamen dışına atılmıştır. Bu ideal durumlar, her zaman ulaşılabilecek olanın bir adım ötesinde, çok eski zamanlarda var olmuş ve yok olmuş (çoğu zaman mitik ya da masalsı) bir topluma ait, fiziksel olarak ulaşılamayacak kadar uzaklarda ya da salt tinsel bir varoluş düzlemine has olma durumundadır. Ütopyanın isim babası olan More, bu kelimeyi yapılandırırken bu durumun altını çizerek ikili bir anlam yaratır: "Antik Yunancadan mekân, yer anlamına gelen 'tópos' kökünü ödünç alır ve başına, 'eu' (iyi) ve 'ou' (hiç) öntakılarının ortak u harfini ekler. Yani ütopya aynı anda hem 'iyi-yer' hem de 'hiç-yer'dir" (Levitas, 1990, s. 2).

Bu iki anlamlılık ütopyayı dünyanın fiziksel gerçekliğinin ve politik işleyişinin dışında bir konuma hapsedse de her dönemin ütopya kurgusu, okuyucusuna dönemin günlük ve politik işleyişine dair somut çıkarımlar yapma fırsatı verir. Betimlenen ütopyalar, onu betimleyen bireylerin içinde var olduğu toplumların karşılaştığı spesifik zorlukları gözler önüne serer. Dolayısıyla ütopya kurgusu, her dönem ve toplumda mevcut statüko eksikliklerini ve problemlerini saptama ve bu olumsuzlukları düzeltme imkânı tanır. Ütopyanın bu tanısal yapısı ise insanların tarih boyunca (ve tabii ki günümüzde de) ütopya yazımının hasıl olduğu kültür hakkında eşsiz bir bakış açısı edinmelerini sağlar.

Christian Gether'e (2012) göre, modern öncesi dönem ütopyalarının ortak özelliklerinden biri, "ütopya sakinlerinin doğanın kaprislerinden korunaklı ve barış içinde yaşadığı" (s. 9) yerler olarak kurgulanmasıdır. Yazarın klasik dönem ütopyalarından verdiği örnekler öne sürdüğü savı şu şekilde güçlendirir:

Atlantis Adası'nın mutlu sakinleri doğal kaynakların bolluğu dolayısı ile barış ve uyum içerisinde yaşar. Odisseus destanında ise Elysian ovaları yağmur, dolu, kar gibi doğa olaylarının olmadığı, batıdan esen nazik bir rüzgârın, dünyadaki herhangi bir yerden çok daha kolay hayatlar yaşayan insanlara 'hayat' bahsettiği bir coğrafyadır. (s. 9)

Bu tür örneklerde görüldüğü üzere, toplumsal refahın tarımsal arz fazlası yaratımına dayalı olduğu modern öncesi toplumlarda ideal durumun dünyevî hayatın fiziki zorluklarının ortadan kaldırılması üzerinden gerçekleşmesi oldukça normal algılanmalıdır.

Platon, fenomenler dünyasından ayırdığı idealar dünyası kavramı ile dönemin karakteristik ütopya kurgusundan sapar ve tanrısal bir düzlemle sınırladığı mükemmel varoluşu, formlar üzerinden kurgular. Bu mükemmel formların çarpıtılmış yansımalarını barındıran dünyevî düzlem, keskin bir sınırla idealar dünyasından ayrılmış olsa da “Platon her insanın rasyonel bir tinsel özü olduğu ve dolayısıyla formal bir ahenk barındıran sanat eserlerinin üretimi ve izlenimi yordamı ile idealar dünyasına ‘yakınlaşabileceğimiz’ kanısındadır” (Gether, 2012, s. 9). Plato her ne kadar sanat ve sanatçılar ile düşünsel olarak gelgitli bir ilişki içinde olsa da ideal durumu formal olarak ele alarak ütopya ve görsel sanatlar arasında kurulabilecek bir köprü yaratır.

Klasik dönemde, özellikle Yunan sanatının klasik dönemine egemen olan rasyonel, Apolloncu estetik algı, biz ölümlülere, kural, düzen ve matematiksel armoni üzerinden ulaşılması imkânsız olan idea dünyasına bir nebze olsa da yaklaşabilme ya da tam olarak deneyimlenemese de *sezme* imkânı verir. Bu anlamda klasik dönem görsel sanatları, formal yapısı ile idealar dünyası ve fenomenler dünyası arasında yer alan bir buzlu pencere gibi görülebilir. Ütopyaya açılan, içinden geçilebilen bir kapı olmasa da kurgulanan ütopyanın ulaşılmaz varlığını dünyevî düzlemde olumlar ve bu iki dünyayı birbirine yakınlaştırır.

Klasik dönem sonrası Romanesk ve Gotik dönemlerde, görsel sanatlar üzerinde kurulan dinî tekelin ütopya kavramını da etkisi altına aldığı söylenebilir. Sanatçıların teolojinin dışında herhangi bir konuyu ele almaktaki tedirgin tavırları gibi (ikonakırıcı zihniyetin görsel sanatların teolojik bir sınır içindeki pratiğine dahi tahammülsüzlüğü hatırlanmalıdır) ütopya kavramını ele alacak düşünürlerin de dinî temaların dışında bir ütopya tahayyülünden kaçındıkları söylenebilir. Yani bu dönemde tanrının vaat ettiği cennetin dışında herhangi ideal bir varoluş kurgusunun görülmeyişi çok şaşırtıcı değildir. Bu nedenle, dönemin ideal varoluş düşüncesi, Hıristiyan teolojisinin izin verdiği alanda kalırken görsel sanatlarda ideal olan da simgesel bir cennet tasviri ile sınırlı kalmıştır.

Görsel sanatların kendisine sınırlı bir alan bulabildiği el yazmalarında ve kilise süslemelerinde “son yargı, cennet ve cehennem girişleri görülen genel motiflerdir” (Stead, 2020, s. 296). Bu dönemde *cennet* ve onun ideal düzeninin görsel temsilinden bile büyük ölçüde kaçınıldığı gözlemlenir. Tasvir edilen genellikle ya cennete açılan bir kapı, bazen de “... giriş ve kulelerin mimari bir kesiti olarak, İncil’in ‘Vahiy’ bölümü 21. kıtasında (İng. *Revelation* 21) yer alan yeni/ilahi Kudüs’ün tasviri olarak” (Stead, 2020, s. 301) (Görsel 1) simgesel bir temsil ya da ikonlarda karşımıza çıkan kutsal figürlerin arkasında mekânsız, zamansız (genellikle saflığın temsili olarak kullanılan) altın bezeli bir boşluk olarak karşımıza çıkar. İncil’de yer alan Yeni Kudüs tasvirinin bile detaylı bir betimlemeden uzak ve sembolik olarak yapıldığı gözlemlenir:

\v 1 Bundan sonra yeni bir gökle yeni bir yeryüzü gördüm. Çünkü önceki gökle yeryüzü ortadan kalkmıştı. Deniz de yoktu artık. \v 2 Kutsal kentin, yeni Yerusâlim'in gökten, Tanrı'nın yanından indiğini gördüm. Güveyi için hazırlanmış süslü bir gelin gibiydi. \v 3 Tahttan yükselen gür bir sesin şöyle dediğini işittim: "İşte, Tanrı'nın konutu insanların arasındadır. Tanrı onların arasında yaşayacak. Onlar O'nun halkı olacaklar, Tanrı'nın kendisi de onların arasında bulunacak. \v 4 Onların gözlerinden bütün yaşları silecek. Artık ölüm olmayacak. Artık ne yas, ne ağlayış, ne de ıstırap olacak. Çünkü önceki düzen ortadan kalktı. (Vahiy 21:1-4, *Yeni Uluslararası Versiyon*, Bible Online, t.y.)

Burada, makalenin ilerideki bölümlerinde önem kazanacak olan ve dikkate alınması gereken nokta, yalnızca ilahi olan tarafından kurulabilecek olan ideal varoluşun, dünyevî düzenin mutlak olarak dışında ve dünyevîleştirilemeyecek oluşudur. Hatta ideal olan bu dünyanın o kadar dışındadır ve insanlar tarafından kurulması o kadar imkânsızdır ki, ideal durumun varlığı ancak yeryüzünün tamamen ortadan kalkması ve tanrısal olan ideal varoluşun onun yerine geçmesi ile mümkündür. Dönemin sanatçı/zanaatçıların ideal varoluşun görsel tasvirinden kaçınmaları, cennetin bu şekilde alegorik ya da tamamen mekânsız bir boşluk olarak tasviri, bu dünyada ideal olanın var olabileceğinin ima edilmesinin bile kilise otoritesinin tahammül sınırları dışında olduğunu hissettirir.



**Görsel 1.** Anonim, *Melek, Yohanna'ya Yeni Kudüs'ü Gösteriyor*, *Trierer Apokalypse* kitabı illüstrasyonu (Anonim, 9. yüzyıl)

## Uzaklardaki Ütopya

15. yüzyıl ve sonrasında felsefi düşüncenin teolojinin mutlak tekelinden çıkmaya başlaması, antik dönem düşünceleri ve kültürü ile yeniden teması, Thomas More gibi düşünür ve yazarlara ütopya kavramını da tanrının vaat ettiği ideal cennet varoluşunun dışında yeniden şekillendirme imkânı verir. Bu dönemde More'un *Ütopya*'sı ilahi ideal varoluş sınırlarını aşarak dünyevîleşse de hâlâ *gerçek hayatın* da tamamen dışında, bariz olarak fiktif bir 'iyi-hiç yer' olarak şekillenir. Hatta More'un dünyevî bir ideal duruma karşı ihtiyatlı yaklaştığı, kendi ideal kurgusunun teoloji ile ilişkisini topyekûn koparmaktan çekindiği söylenilebilir. More, ortaya koyduğu ideal varoluşu bilinçli olarak hem okuyucusu tarafından ciddiye alınmasına, aynı anda da bir hiciv ya da absürt bir kurgu olarak algılanmasına neden olacak pek çok işaret ile bezer. Metninde kurgulanan ütopya, önceki dönemin soyut ya da alegorik cennet tasvirinin tersine, oldukça somut ve titizlikle detaylandırılmış olarak betimlenir (Görsel 2). Bu durum, her parçası özenle tasarlanan bu mekâna bilinçli olarak verilmiş bir gerçekçilik katar. Ütopya isminin çift

anamlı doğasının yanı sıra kitabın anlatıcılığını üstlenen Raphael Hythloday karakterinin "...kitabın yazıldığı Latince'de Hytholdeous olarak geçen ismi, Yunanca saçmalık, safsata anlamına gelen *Hutlos* kökünden türetilmiştir" (Duncombe, 2012, s. 41). Ütopya toplumunda özel mülkiyet yoktur ve bu nedenle "gümüş ve altın çanaklar insanlar tarafından tuvalet olarak kullanılır. Bu durum ise More'un bu toplumun absürtlüğüne bir örnek olarak verdiği düşünülebilir" (Duncombe, 2012, s. 41). More'un kitabında karşılaşılan ütopyanın doğasına dair bu belirsizlik, ütopya kavramını bir sosyal değişim özlemi ve sosyal statükonun alternatifini arzulamanın saçmalığı arasında muğlak bir yere yerleştirir. More, ütopya kavramının eleştirel ve hatta devrimci potansiyelini sezmiş; ancak bu potansiyeli absürt olma perdesinin arkasına saklamış gibidir. Bu ikilik, modern ve modern sonrası dönemlerde ütopya kavramının bir sosyal değişim aracı ve statükonun korunmasının elzem ihtiyacına dair bir araç olarak birbirinden mutlak biçimde zıt kapsamlarda kullanılmasına olanak sağlayan yorumlara olanak sağlayacaktır.



Görsel 2. Ambrosius Holbein, *Ütopya* kitabı 1518 edisyonu illüstrasyonu, ahşap baskı (Holbein, 1518)

Ütopya'nın yazıldığı 16. yüzyılda, kavramın görsel sanatlar ilişkisinin teoloji ile sınırlanmış durumu, nadir aykırı örnekler (More'un Ütopya kitabında tasvir edilen Ütopya'nın betimlendiği illüstrasyonlar gibi) dışında değişmeyecek ve hatta Barok dönemin sonuna kadar aynı kalacaktır. Giotto, Francesco Botticini, Hieronymus Bosch, Michelangelo, Tintoretto, Andrea Mangenta, Andrea Pozzo gibi sayısız sanatçı Erken Rönesans, Yüksek Rönesans ve Barok dönemlerde farklı tarzlarda cennet tasvirleri yapsalar da ideal mekânlar her zaman dünyevî olandan bilinçli bir şekilde ayrılmaya devam eder. Francesco Botticini'nin *Meryem'in Göğe Yükselişi* (Görsel 3) tablosunda olduğu gibi "dünya" ve mekânsız bir boşluk olarak tasvir edilen cennet, aynı tabloda yer alsada birbirlerinden belirgin bir şekilde ayrılmıştır.

Bu dönemde dünya ve cenneti birbirinden ayırmanın başka bir yolu da cennet tasvirlerinin mimari yapıların iç kısmında tavana yerleştirilmesidir. 11. yüzyıl sonlarında Fransa'nın güneyinde yapılan Saint-Chef Kilisesi'nde ya da 12. yüzyılda İtalya'nın Padua kentinde yapılan



Görsel 3. Francesco Botticini, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, 228.6 x 377.2 cm, ahşap üz. tempera (Botticini, 1475)



Scrovegni Şapeli'nin tavanında (Görsel 4) yer alan mavi alanlar cenneti sembolize ederler. Daha sonraki dönemlerde Andrea Mantegna (Görsel 5), Andrea Pozzo gibi Rönesans ve Barok sanatçıların fresklerinde görülen cennet tasvirleri de kiliselerin ve sarayların tavanlarına konumlandırıldığı görülür. Bu gibi örneklerde, duvarlar ve tavanı ayıran mimari eşikler, dünya ve ideal mekânı ayıran liminal eşiklere dönüşerek, dünyevî olanın ve idealin ayrılığını mimari anlamda vurgular.



Görsel 4. Giotto di Bondone, Arena (Scrovegni) Şapeli tavanı, fresk (Giotto, 1305)



Görsel 5. Andrea Mantegna, Palazzo Ducale sarayı tavanı, 270 cm çap, fresk (Mantegna, 1474)

Neoklasik dönem, görsel sanatlar ve ütopya ilişkisi bağlamında modern öncesi ve modern dönem arasında bir köprü gibi konumlanır. Döneminin rasyonelleşen ve sekülerleşen kültürü doğrultusunda sanatın da metafizik konulara sırt çevirmeye başladığı bu dönemde, görsel sanatlarda antik dönemin rasyonel etkisi yeniden belirginleşerek simetri, renk, çizgi ve kompozisyonda sadelik ve geometrik harmoni önem kazanmaya başlar. Neoklasik sanatın fantastik olandan uzaklaşması konusunda bir çelişki gözlemlenir. Neoklasik sanat pratiğinde geçmiş, nostaljik ve belki de rasyonalist düşünceye ters düşecek bir şekilde romantize edilmiş bir lensten geçirilerek bir ideal olarak sunulur. Antik Yunan ve Roma'nın formal estetik normları, rasyonel düşüncesi, mimarisi, mitleri, tarihi hikâyeleri, kişileri ve hatta doğası idealize edilir, kahramanlaştırılır ve adeta bir ütopyaya dönüştürülür. Ancak buradaki metafiziğin alanından çıkma ve dünyevîleşme çabasına ters olarak kurgulanan ideal, yine artık var olmayan,



Görsel 6. Giovanni Paolo Panini, *Panteon ve Antik Roma Anıtlarının Fantastik Görünümü*, 98 x 137 cm, tuval üz. yağlıboya (Panini, 1737)

daha da önemlisi gerçek anlamda, neoklasiklerin betimlediği şekliyle hiç var olmamış bir kültür ve toplum betimi üzerinde temellenir. Neoklasisizm, kendi ideal kurgusu içinde edindiği konu ve amacı ile ilişkilendirilebilecek iki farklı ütopyik katman barındırır. Neoklasik sanatın (özellikle imparatorluk dönemi öncesi neoklasik sanatın) edindiği konular, bağlamsal olarak modern öncesi ütopya inşası sınırları içinde konumlanır ve bu dönemde ideal olanın kurgusu hâlâ *şu an ve burada* ile ayrışıktır. Klasik dönem mekânları (Görsel 6), bu dönemin mitik olayları (Sabinler Savaşı), ideal formlara ve ahlaka sahip figürlerin (Horatius Kardeşler, Sokrates) doğaüstü güzellikleri, kahramanlıkları, fedakârlıkları, vatanseverlikleri, cennet, melekler, İsa tasvirlerinin yerini alarak fantastik bir betimle adeta bir ütopya ve ütopya sakinlerine dönüşmüştür. Neoklasik sanatın edinme eğilimi olduğu konular bağlamında ütopya-sanat ilişkisi mitoloji ve edebiyatın etkisinden henüz tam anlamıyla çıkamamış, eserler tarih perdesi arkasında ideal olarak hikayeleştirilmiş olanın görsel tasvirleri olmakla sınırlı kalmıştır.

Neoklasik sanat görsel olarak modern öncesi ütopya geleneğine yakın olarak konumlandırılabilir olsa da kendisine yüklediği toplumsal araçsallığı ile kendisinden sonra ortaya çıkacak modern ütopya-sanat ilişkisinin bir öncüsüdür. İdealize edilen tarih, tarihi olay ve bireyler, izleyicisi tarafından benimsenmesi amaçlanan rasyonelliğin, kahramanlığın ve

erdemini alegorileri olarak sunulur. Bu dönemde sanat, rasyonelleşen Batı toplumunun kurmayı arzuladığı ideal topluma yaraşır bireylerin inşa edilmesi görevini üstlenmeye başlar. Seçilen konuların, tasvir edilen figür ve olayların izleyici için ahlaki bir örnek teşkil etmesi amaçlanır. Böylece sanat, dünyevî bir amaç ile yeni, rasyonel toplumun kuruluşu için araçşallaşır. Yani ütopya, geçmişin imgesi üzerinden de olsa gelecek ve gelecekte kurulacak ideal toplum ile ilk temasını kurar. Neoklasik akımın modern öncesi ve modern ütopya arasındaki *köprü* olma durumu bu bağlamda şekillenir.

### **Geleceğin Ütopyası ve Sanatın Tehlikeli Ortaklığı**

Modern dönemin başlangıç noktası tam olarak parmakla işaret edilemeyecek olsa da modernite kavramı, Batı toplumunda kendisini gösterdiği ortak kavramlar üzerinden Aydınlanma deneyinin getirdiği rasyonelleşmenin vaatleri doğrultusunda sosyal, ekonomik ve teknolojik devrimlerin yaşandığı bir dönem olarak özetlenebilir. Modernitenin kendisini bütün bu alanlarda dışavurduğu ortak kavram ise değişim ya da ilerleme olarak değerlendirilebilir. Değişime duyulan şiddetli arzu, dünyayı yeniden şekillendirme fikrini mümkün, çekici ve bazı durumlarda kaçınılmaz kılar. Ütopya kavramı da bu dönemde ilahi, edebi ve en önemlisi imkânsız bir hayal ürünü olmaktan çıkartarak sağlam bir şekilde 'gerçek dünyaya' taşınma eğilimi gösterir. Jacob Wamberg'in (2012) de değindiği üzere, "[Modernite] ütopyanın uzamsal uzaklığını zamansal bir uzaklığa dönüştürür. Ütopya kendisini gelecekte, ütopyanın var olması için şu an harekete geçebilir bir 'sen'e [bireye] sunar" ( s. 59). Yani modernite, ütopya kavramını imkânsız bir *hiç-yerden* alır ve var olması hiç de imkânsız olmayan bir gelecek içine konumlandırır. Bu yeni dünya görüşünde ütopya, dünyada henüz var edilmemiştir; ancak kurulacak olan ütopyanın varoluş şartı, şu an ve burada eyleme geçmektir. Bu düşünce, modernist ideolojilerin ve bu dönemde oluşan üst anlatıların (İng. *meta-narrative*) her birinin geleceğe dair duyduğu sonsuz iyimserliğin ve kendilerine olan sarsılmaz güvenin bir göstergesidir. Modernitenin ürettiği manifestoların büyük bir çoğunluğuna, ütopyanın gerçek anlamda kurulumu için gereken, varolan düzenin tamamıyla ortadan kaldırılması ve dünyanın bu manifestolarda ortaya atılan planlara göre yeniden kurgulanması olduğu fikri hakimdir. İmkânsız olmaktan çıkan ütopya kavramı, "hem burjuva ütopyasının kılavuzluğunu ettiği İngiliz, Fransız ve Amerikan devrimlerinde hem de Marx ve Engels'in komünist ütopyasını kurmak için yapılan devrimlerde" (Wamberg, 2012, s.59) karşımıza çıkar. Komünist, sosyalist, faşist, ya da kapitalist, her tür ideolojinin ürünü olan üst anlatılar farklı gelecek vaatleri ile kitlelere ulaşmaya çalışırken ütopya, *hiç-yerli*ğinden uzaklaşmakla kalmayıp bazı düşüncelerde tarihi akışın kaçınılmaz varış noktası ve hatta bazı düşüncelerde ahlaki bir zorunluluk olarak yeniden yapılandırılır. Athur Danto (1998) bu varış noktasını Hegel'in diyalektik tarih akışı görüşü ile örneklendirir: "Harika Hegel yorumcusu Alexandre Kojève'nin yazılarından görülüyor ki, Hegel kendisini, [diyalektik anlamda] felsefi bilincin ulaşacağı istikamete ilerleyen bir tarih akışı içerisinde konumlandırır" (s. 1). Burada değinilen, ulaşılması beklenen felsefi bilinç, Batı toplumunun rasyonelleşmesini tamamladığı ve bu rasyonelleşme doğrultusunda mutlak özgür bir toplum yaratmayı başardığı bir tarihi andır. Bu durumda toplum, tarihin başlangıcından itibaren aradığı ideal düzene ulaşır, insanlığın politik ve felsefi arayışı son bulur. Çünkü artık

aranan bulunmuş, ideal düzen ortaya çıkarılmıştır. Bu anlatı genellikle üst anlatılar tarafından ütopya kelimesi kullanılmadan da olsa pek çok gelecek inşasında vaat edilir. Arthur Danto'nun (1998) verdiği örnekte olduğu gibi, ismi kullanılmasa da ütöpik gelecek, "Marx ve Engels'in ortaya attığı sınıf çatışmasının sonu ile ortaya çıkacak özgür toplumla aynı niteliği taşır" (s. 1).

Modernite, tarihi dairesel bir döngü olmaktan çıkarır ve yaklaşan bir ideal duruma doğru adım adım yol alan lineer bir ilerleyiş olarak görmeye başlar. Tarihi algının değişimi farklı dönemlerde ütopyanın nasıl var olduğu ya da var edildiği ele alındığında daha belirgin olarak kendisini gösterir. Modern öncesi dönemde ütopyaların sanki her zaman var olagelmış bir düzen içerisinde olduğu görülür. Bu düzenin kimler tarafından nasıl kurulduğu, ütopyanın nasıl var edildiği belli değildir. Modern ütopya ise bu belirsizliği ortadan kaldırır. Modern ütopya, çoğunlukla liminal bir eylem olan devrimin sonucu olarak kurgulanmış; ancak henüz gerçekleşmemiş bir tasavvur olarak şu anı sarsar ve statükoyu altüst etmek amacı taşır. Çünkü kendi var oluşunun önkoşulu, var olan statükosunun yıkılması ve ideal olanın kurulması için alan açılmasıdır. Bu yıkım ve yeniden inşa süreci 19. yüzyıl içerisinde, Fransız devrimini izleyen sancılı süreçte, şiddet ve hızla sekteye uğrayan statükonun yerine gelebilecek yeni düzenlerin kurgulanması ihtiyacında açık bir şekilde görülebilir. Bu ihtiyaç, rasyonaliteye olan inanç doğrultusunda pek çok farklı ideal düzen tasarısı ortaya çıkarır. Ancak bu ideal düzenin mimarları, toplum içerisinde politik öncülüğü üstlenebilecek, aydınlanma ilkesini gerçek anlamda özümsemiş, rasyonel bir elit azınlık olarak belirlenir. Schiller, Saint-Simon, Fourier, Moris gibi romantikler, bu politik elitin kuracağı yeni toplumsal düzeninin kitleler tarafından benimsenmesi için sanata aracı ve hatta pedagojik roller biçerler. Bunun en somut örneklerinden biri olarak Henri de Saint-Simon'un sanat, politika ve ütopya ilişkisini nasıl somutlaştırdığı incelenebilir: "Pozitivist epistemolojinin sosyal alana yayılmasıyla rasyonel bir elitin nesnel açıdan geçerli kararlar almasının sağlayacağına inanan Saint-Simon, idari becerinin güçlendirilmesinin, eninde sonunda, baskıcı bir güç olarak devletin ortadan kalkmasıyla sonuçlanacağını ileri sürer" (McWilliam, 2011, s. 71). Saint-Simon, rasyonel politik öncülük görevini üzerine alan azınlığın inşa ettiği toplum ideallerinin kitlelere otoriteryan bir şekilde işleyişe konulmasına kuşkuyla bakarken bunun önüne geçilmesi konusundaki önerisi, bu fikirlerin topluma sanat yoluyla aktarmasıdır. Saint-Simon sanat ve ütopya kurgusu konusunda, "sanatçının ideal toplum projesinde özel bir yer edinmesi" (McWilliam, 2011, s. 71) ile birlikte "... halkın duygularına seslenme yeteneğiyle sanatçının, yönetenlerin planlarındaki anlaşılması zor rasyonalizmi çeşitli sanat dillerine tercüme ederek duyguların dolaysızlığını ve genelliğini, kitleleri coşturmak ve lider kadrosunun fikirlerini tek yürek halinde benimsemelerini sağlamak için kullanması" (McWilliam, 2011, s. 71) üzerine yoğunlaşır. Ne var ki her ne kadar ütöpik, devrimci bir ruha sahip olsa da bu yaklaşım altında sanata biçilen rol, iyimser bir bakışla bir (elit) azınlığın aldığı kararların genele yumuşak bir dil ile yayacak bir elçi, daha kötümser bir bakışla ise bir propaganda aracı olmaktan ileri gidemez.

19. yüzyıl ütopyacı devrimci ruhunu, erken 20. yüzyıl avangart akımları devralır ve modernitenin davranışsal reflekslerini kendi pratiğine taşır. 19. yüzyılın son yılları ile birlikte,

politik bir eylem olan manifesto yazımı sanat pratiğine dahil olmaya başlar. Bu manifestoların salt olarak sanatın özerk ilerleyişine dair öneriler olanlarının yanı sıra pek çoğu da önerdikleri yeni sanat pratiğinin toplumun sosyal ve politik işleyişine aktif olarak katılan, dönüştürücü bir güç olarak kurgular. Bu dönüştürücü sanat, bir önceki yüzyılda ona biçilen elçilik görevinin dışına taşar. Artık politik karar alma organlarının aldığı kararları topluma benimsetme görevi ile yetinmeyerek politik söylem ve yöntem üretme vazifesini de üstlenir. Yani modern sanat hem sanatsal hem de politik üst anlatı yazımı üzerine yoğunlaşır. 20. yüzyıl avangardı kendisini politik karar alma mekanizması olarak toplumun geleceğini şekillendiren bir öncü olarak görmeye başlar. Marie Laurbeg (2012) bu görüşü şu şekilde desteklemektedir:

20. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan pek çok avangart akım manifestosunun altında yatan sosyal hayatın sanat ile radikal bir şekilde dönüştürülebileceği fikri olmuştur. Bunların en bilinenleri [...] Fransız Sürrealizm'inin bilinçaltını özgürleştirme isteği, Rus süprematistlerinin soyut formal bir dil ile yeni ruhani bir gerçeklik inşa çabası, Rus Konstruktivizminin devrimci toplumun yeni teknolojik yaratıcılığının görselleştirilmesi, Hollanda'da DeStijl'in sanatın ve mimarinin formal özelliklerinin bireysel ve toplumsal bir armoni yaratma fikri, Avrupa Fonksiyonist'lerinin ve le Corbusier'in Plan Voisin'inde görülebileceği gibi iyi yaşamın şehir planlamasının büyük ölçekli ve kapsamlı olarak revize edilerek ulaşılabileceği önerisi, [Dada, Fütürizm ve hata Situasyonizm gibi akımlar da bu listeye dahil edilebilir], olarak görülebilir. (s. 19)

19. yüzyılda sanatın ütopya ile kurduğu edilgen ilişki, modern avangartlar tarafından ideal toplumun inşası için bir aktif katılım davetine dönüşür. Artık sanatçı kendisini geleceğin sanatının yaratıcısı olarak gördüğü kadar, geleceğin toplumunu şekillendiren bir öncü kuvvet olarak da konumlandırır. Ancak bu sanatçıların yarattığı üst anlatılar, sanatsal olan ya da olmayan her üst anlatının yaptığı gibi, dünyanın problemlerine mutlak ve evrensel çözümler getirmeyi vaat etme tuzağına düşmekten kendilerini kurtaramazlar. Yani kendilerini politik elit/öncü yerine koyan modern avangart, her ne kadar manifestolarında ütopya kelimesinden kaçınsa da pratikte bir ütopya kurgusu yapar ve gelecek inşasını toplumun genelinin dahil olduğu bir katılımcılık esası üzerine oturtmayı tam anlamıyla başaramayarak toplumun kendi kurguladıkları politik yolu takip etmesini arzular. Belki de bu nedenle sanatsal olarak gerçek anlamda devrimci bir başarı yakalayan modern avangart politik hedeflerine, en azından, dünyayı sanat ile değiştirme amaçlarına gerçek anlamda ulaşamaz.

Ne yazık ki, modernitenin büyük ve ihtişamlı ideolojik üst anlatılarının dünyayı değiştirme ve toplumları ideal olana taşıma vaatlerinin en belirgin sonuçları, iki büyük dünya savaşı ve ütopya kurumu iddiası altında totaliter rejimler üretmek olur. Bu totaliter rejimler, kendi amaçları doğrultusunda yeni bir ütopya-sanat ilişkisi kurarlar. Avangart sanatın devrimci, statüko yıkıcı doğasını tehlikeli görerek avangart sanat pratiğini dışlar ve avangart sanatın yerini ütopyanın görsel ve betimsel kurgusu üzerine yoğunlaşan eserler ile doldurur. Wamberg (2012) bu düşüncüyü şu şekilde aktarır: "Faşist, Nazi ve komünist [özellikle Stalinist] rejimlerde sanat devrimci plana, vadedilen düzenin başarılı bir şekilde kurulmuş bir gerçeklik olarak gösterildiği eserler üreterek dahil olur" (s. 59). Sovyet realizmi ve onun etkisindeki Maoist emsali örnekler, Nazi ve faşist rejim tasdikli eserler, rejimin vadedtiği yeni düzenin ve vadedilen ütopyanın



**Görsel 7.** Alexander Samokhvalov, *Sergey Kirov Atletik Geçit Törenini Teftiş Ediyor*, 305 x 372cm, tuval üz. yağlıboya (Samokhvalov, 1935)

kurulmuş olduğu bir yakın geleceğin betimlemeleri üzerine yoğunlaşır. Bu görsellerde betimlenen yeni sosyal yapı, ideolojik eski düzeni yıkmış, amaçladığı yeni düzeni kurmuştur. İktidardaki rejimin tek doğru ideoloji olarak gördüğü sistemin altında, mutlak mutlu bireyler, sağlıklı ve güçlü vücutlarıyla ideal mekânları doldururlar (Görsel 7). Ancak bu görseller, betimlenen ütopyanın nasıl kurulduğuna ve nasıl yürütüldüğüne dair hiçbir ipucu barındırmaz. Verilen tek mesaj, iktidardaki ideolojiye olan inancın toplumu ütopyaaya ulaştıracağıdır. Bu tür görsellerde More'un var olması imkânsız olarak görülen ütopyası, gelecekte var edilebilecek, hatta somut bir şekilde vadedilen, ancak pratikte gerçeklikten tamamen uzaklaşan ve fragmanlaşan enstantanelere indirgenir. Totaliter rejimler vadettikleri ütopyaadan uzaklaştıkça, ütopya tasvirleri de giderek sanki vadettikleri, ancak gerçekleştiremedikleri ütopya, hali hazırda yaşanıyor *gibi* kurgulanmaya başlar.

### **Ütopyaayı Sanat ile *Şu An ve Buradaya* Taşımak**

Çeşitli üst anlatıların üzerinde şekillenen totaliter rejimler ve iki dünya savaşının meydana getirdiği yıkım, savaş sonrası dönemde batı toplumunda modernitenin insanlığa vadettiği geleceğe dair genel bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Modernitenin özgürlük vaatlerini yerine

getiremediği algısı ve üst anlatılara karşı oluşan güvensizlik, postmodern dönemde ütopya algısını da tersine çevirmeye başlar. “[Ütopyanın] korkunç ve tarihi yanlışların meşrulaştırılmasında kullanılabilir ve kullanılmış olması” (Wallerstein, 1998, s. 1), savaş sonrası ve postmodern dönemlerde (tıpkı modern dönemde iç içe geçtiği üst anlatılara olduğu gibi) ütopya kavramına karşı büyük bir güvensizlik oluşturur. Modern optimizm, yerini postmodern kuşkuya bırakırken ütopyanın bu dünyada var olabilesinin gerçekçiliği yeniden gündeme gelir. Artık Batı toplumunun ortak bilincinde “ütopyalar illüzyon ve dolayısı ile düş kırıklıkları üretirler”( Wallerstein, 1998, s. 1) inancı hakimiyet kazanmaya başlar. Bu durum dönemin popüler kültüründe distopya kavramının hızla yaygınlaşması olarak kendini gösterirken sanat, totaliter ideolojilerden kendisini otonomlaşarak ya da özerkleşerek koparma yoluna girer. Sovyet realizmi ve benzeri totaliter ütopya betimlemelerini *kitsch* olarak *yüksek sanattan* ayıran Clement Greenberg (1986, s. 9) için sanatın politikadan, politik elitin topluma sunduğu gündelik görsellerden ve popüler kültürden arınan, yani özerkleşen ve saflaşan sanat, salt formalist yapısı ile ütopya ile ilişkisini keser.

1945-1960 arasında, otonom, özerk ve soyut sanatın egemenliği döneminde, modern avangardın toplumsallığının yerini bireyselliğin dışsallaştırılması alır. Bu egemenlik 1960'larda kırılmaya başlar. Postmodern dönemde sanatsal bir özgürleşme ve çoğulculuk yaşanırken ütopyaya karşı olan kuşkucu bakış ve hayal kırıklığı, varlığını güçlenerek sürdürür. Modernist ütopyanın sanatsal eleştirisi Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Ai Wei Wei, Qui Anxiong gibi pek çok sanatçı tarafından günümüze kadar canlı tutulur.

Ütopya kavramına karşı gelişen bu eleştiriler 70'li yıllardan bu yana hâlâ birbirinden kuvvetli eserler olarak karşımıza çıksa da postmodern sanatçılar modernist ütopyayı yalnızca eleştirmekle yetinmezler. Ütopya kavramı, kendisine yöneltilen eleştirilere rağmen, hem postmodern hem de güncel sanatçılar tarafından modern tarihin *yanlışları* ile bağdaşık bir hayal kırıklığı olarak terk edilemeyecek kadar kıymetli olarak görülür. Bu sanatçılar, ütopyayı tarihsel bir farkındalık ile yeniden şekillendirmeye girişir. Bu çabaların erken örneklerinin başında, Joseph Beuys'un Düsseldorf Akademisi'nde kurduğu *Direkt Demokrasi Bürosu*, VI. Documenta sergisi kapsamında *Yaratıcılık ve İnterdisipliner Araştırma için 100 Günlük Uluslararası Özgür Üniversite* çalıştay (Görsel 8) gibi projeleri gelir.

Beuys'un ortaya attığı sosyal heykel kavramı altında toplanabilecek bu gibi çalışmaların, ütopyacı üst anlatıların ve modern avangardın düştüğü hatayı düzelterek yeniden yapılandırmaya çalıştığı öne sürülebilir. Beuys yaptığı çalıştaylarda, Duncombe'un (2012) daha sonra “ütopyalarda halka (demos) danışılmaz, halk tasarlanır. Bu da ütopyayı direkt olarak totalitarizme götürür” (s. 44) olarak özetlediği, toplumun zihninde yer etmiş olan ütopya ve totaliteryanizm kavramlarının ilişkisini tersine çevirmeye çalışır. Çalışmaları belki hâlâ modernist bir optimizm içinde görülebilecek olsa da, modern avangardın politik öncü/elit reflekslerini reddederek gelecek yaratımını katılımcı bir eyleme dönüştürmeyi amaçlar. Sanatın dönüştürücü gücüne inancını yitirmeyen Beuys, toplumsal idealin kurgulanmasına herkesin

aktif olarak katılabileceği etkinlikler ile gelecek inşasını politik öncü/elitin tekeline çıkarmayı hedefler. Bu tavır yalnızca ideal gelecek inşası olarak değil, aynı zamanda hiyerarşi kırıcı doğası ile de ütopyacı bir çabadır. Politik karar alıcı zümre ve halk hiyerarşisinin yanında, sanatçı ve sanatçı olmayan ayrımı da ortadan kalkar.



**Görsel 8.** Joseph Beuys, *Yaratıcılık ve İnterdisipliner Araştırma için 100 Günlük Uluslararası Özgür Üniversite*, çalıştay dokümantasyonu fotoğrafı (Beuys, 1977)

Beuys'un için herkesi bir sanatçı olarak nitelendirmesi, onun sanatsal eylemi sosyal heykel kapsamında politik bir eylem olarak görmesinden doğar. Bu bağlamda Beuys'un herkesi bir sanatçı ve aynı zamanda da bir politik aktör olarak gördüğü yönünde bir çıkarım yapılabilir. Sosyal heykel kavramı, sanatın ütopya ile kurduğu ilişkisi bağlamında modern ve postmodern pratikler arasında bir köprü görevi görür; tek bir üst aklın, bir -izm üyelerinin politik öncülüğünde çizilen toplumsal yönün deklarasyonu olarak görülebilecek olan modern ütopya yaratımının eksikliklerinin, herkesin katılımı ve katkıları ile kurgulanacak bir gelecek inşası kapsamında bu geçişin bir ayağını tanımlar. Ancak hâlâ sanat ile topyekûn bir ideal toplum kurgusu fikrine olan sıcak bakışı, Beuys'un modern ütopya anlayışından tam anlamıyla kopmadığını düşündürür.

Beuys'un sosyal heykel deneyinin yanında, Miriam Shapiro ve Judy Chicago'nun *Kadınevi Projesi*, Allan Kaprow'un *Ortamları*, Fluxus sanatçısı Robert Filliou'nun *Poipoidrom Projesi* gibi projeler, postmodern sanatın toplum, sosyal değişim, politika ve ütopya ile kuracağı ilişkinin



habercileri olarak görülebilirler. Bu gibi projelerin modernist üst anlatı yaratısından kaçınmanın ötesinde en önemli ortak noktası, sanatın bir obje-eser üretimi olmaktan çıkarılarak bir mekân ve olay tasarımı olarak yeniden kurgulanması eylemiyle karşımıza çıkar. Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için Guy Debord, 1967'de ortaya attığı *gösteri toplumu* kavramı incelenebilir. Debord (1967) *Gösteri Toplumu* kitabında, her türlü görselin liberal ekonominin çıkarlarına hizmet etmeyi önceliğini taşıdığını savunur. Bu bağlamda, Greenbergci anlamda özerk, formalist eserler bile artık üst anlatılardan uzaklaşmak için yeterli değildir. Dergi görselleri, reklamlar, sinema ve diziler, kısaca kültür endüstrisi, topyekûn olarak, tıpkı Sovyet realizmi ve totaliter türevlerinin ürettiği görsellerin yaptığı gibi, dünyayı artık global bir iktidara hâkim liberal ideolojinin yarattığı bir ütopya gibi gösterilmesi çabasının araçlarına dönüşür.

Jackson Pollock'un 1949 yılında *Life* dergisinde boy göstermesi örneğinde görüleceği şekilde, kitle iletişim mecraları ile temas eden her görsel/obje gibi, sanatçının ürettiği her türlü sanat objesi de liberal ideolojinin toplumu ikna ve teskin etme araçlarına dahil edilme tehlikesindedir. Debord'a göre sanatın özerk bir estetik alanı olarak sınırlandırılması, onun kitle kontrol mekanizmaları tarafından araçsallaştırılmasını kaçınılmaz kılar. Debord'un *Gösteri Toplumu* kitabında kaleme aldığı "sanatın özgürlüğünün olumlanması, onun yok oluşunun başlangıcıdır" (Debord, 1994, s. 113) önerisinde değindiği sanatın özgürlüğü, eserlerin gündelik hayatın gerçeklerinden ayıklanıp çıkarılması ve otonomlaşması olarak okunabilir. Buradaki sanatın yok oluşu da, otonom sanatın eleştirel, devrimci ya da dönüştürücü potansiyelinden feragat edışı olarak görülür. Başka bir deyişle bu, sanatın ölümü kavramı, Kaprow ve Beuys gibi sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkan ve imgelere dayalı bir sanat anlayışının ölümü olarak postmodern dönemde giderek ivme kazanan bir strateji olarak da görülebilir. Bu *ölüm*, geleneksel anlamda sanat üretiminin, bir görsel obje ya da liberal sistemin bir parçası olarak metalaşan sanat ürününün sanatçılar tarafından terk edilmesi olarak da okunabilir.

Bu doğrultuda sosyal duyarlılık taşıyan postmodern sanatçıların, gösteri toplumunun asimile ederek kendi araçlar silsilesine dahil edilmesi kaçınılmaz olan objeler üretmekten kaçınmaya başladıkları, sanatı obje ve hatta salt performans olmaktan çıkartarak katılımcı olay kurguları olarak yeniden yapılandıkları görülmeye başlar. Sanat artık bir katılımcı ve kolektif eylem, mübadele, düşünce üretimi, sosyal kritik ve birlikte var olma alanı olarak yapılır. Bu yeni sanatsal yaklaşım Nicolas Bourriaud'un (2005) *İlişkisel Estetik* kitabında kullandığı mikro-ütopya kavramı ile daha da somutlaşır. Bu mikro-ütopyalar, modern ütopyanın vadettiği geleceği *şu an ve buradaya* çekerek ütopya kavramının hem uzamsal hem de zamansal uzaklığını nihayet ortadan kaldırır. Artık ütopya gelecekte kurulacak evrensel ideal yapı kurgusu olmaktan çıkarak, tam olarak *şu anda ve burada* kurulan, mekânsal ve işlevsel sınırları belli, somut bir varoluşa dönüşür. Bu mikro-ütopyalar, modernist devrimci işleyişten, yani muhalefet edilen sistemin tamamen ortadan kaldırılarak yerine ideal olanın inşa edilmesi düşüncesinden uzaklaşır ve bunun yerine, yürürlükteki sistemin problematik işleyişine dahil olmama stratejileri üretmeye odaklanır. Başka bir deyişle, yeni ütopya amacını sistemi yıkararak yenisini

yapılandırmaktan, var olan sistemin içerisinde, ancak ona alternatif oluşturacak alanlar ve anlar üretmeye yönelir. Böylece dönüşüm, yıkıcı değil yapıcı olarak yeniden kurgulanır.

Kitle kontrol aygıtını arzu ve tüketim üzerine inşa eden neo-liberal sistem, Debord gibi düşünürler için totaliter sistemler kadar otokratik bir yapıya sahiptir. Bu otokratik sistem kendi kontrol mekanizmasını meta bolluğu ve tüketici seçimi gibi perdeler arkasında gizler ve kendisini (ütöpik olanın imkânsızlığına atıfta bulunarak) uygulanabilir ve sürdürülebilir yegâne sistem olarak öne çıkarır. Bu durumun karşısında kurulan mikro-ütopyalar, adından da anlaşılacağı gibi, evrensel ideal çözümler peşinde koşmaz. Bourriaud'nun (2005) da değindiği üzere, "Yapıtlarda artık amaç hayali ya da ütöpik gerçeklikler biçimlendirmek değil, sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, var olan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmaktır" (ss. 20-21). Yani günümüz ütopyacı sanatı global kapitalist sistemi tamamıyla yıkarak yerine bir evrensel bir ütopya kurmak yerine sistemin topluma dayattığı davranış biçimlerinin reddedildiği, somut ve gerçek, alternatif varoluş alanları yaratır. Böylece, neoliberal sistemin en ünlü sloganlarından biri olan, Margaret Thatcher'ın *başka bir alternatif yok* sözüne cevap verir. Eğer *sistem* politikayı, kültürel eylemleri, sanatı, eğlenceyi ve hatta insan ilişkilerinin yaşandığı anları bile sınırları kendisi tarafından belirlenmiş ve kontrol altında tutulan ekonomik alanlara kanalize ediyorsa, mikro-ütopya bu sistemin (uzamsal olarak içinde olsa da) empoze ettiği davranış paternlerinin kabul edilmediği alternatif zaman-mekânlar kurgulayarak bir alternatif yaratır. Bu da ekonomik iktidarın inşa ettiği alternatifsizlik illüzyonunu sarsar.



Görsel 9. Rirkrit Tiravanija, *Başlıksız (Ücretsiz)*, PS 1 Müzesi etkinliği dokümantasyonu fotoğrafı (Tiravanija, 2011)

Evrensel ideal kurgusunun terk edilmesi, sanatçının eseri için seçtiği ölçeğin değişkenliğinde de görülür. Artık sanatçı kendi var olduğu alan içinde eserinin sınırlarını belirler ve *lokal* düzenlemeler yapma eğilimine girer. Allan Kaprow'un *Alan* (1961) isimli eseri ile başlayan bu alternatif var oluş alanları yaratma eylemleri, Rirkrit Tiravanija'nın galeri mekânını seyircilerin beraber çorba içtikleri bir birliktelik alanına çevirmesi (1992, 2011) (Görsel 9), Thomas Hirshorn'un Documenta izleyicisini Kassel Şehri'nin banliyö sakinleri ile sosyal bir birliktelik kurmaya yönlendiren *Bataille Anıtı* (2002) projesi gibi eserlerle varlıklarını güçlendirir. Bu gibi eserler artık bir ürün ya da obje-eser olmaktan tamamen çıkarak yeni ve alternatif bir birliktelik olma anı olarak üretilirler. Amaçları ise iktidardaki ekonomik sistemin insanları içine hapsedmek istediği tayin edilmiş sosyallik alanları ve biçimleri dışında, alternatif bir insanlar arası sosyallik mekânı ve anı yaratmaktır.

İlişkisel estetiğin ilk örneklerinin kurduğu bu gibi mikro-ütopyaların sosyal hayata gerçek anlamda tesir edip edemedikleri incelenmeye muhtaçtır: Bu projelerin kurdukları alternatif varoluş alanları yalnızca bir sanat kurumu ya da etkinliği dahilinde ve bir sergi süresi ile kısıtlı kalarak, geçici olarak var olurlar. Dahası bu eserlerin bir araya getirdiği insanların, küratörler, sanatçılar ve genel olarak sanat kurumları müdavimleri gibi oldukça homojen ve toplumun yalnızca çok sınırlı kesiminin dahil olduğu bir grubu kapsadığı görülür. Bu nedenle, bu gibi projelerin kurmayı amaçladığı mikro-ütopyaların sınırlı varoluşları boyunca ortaya çıkardıkları (eğer gerçek anlamda çıkıyor ise) insanlar arası sosyal ilişkilerin kalitesi ve samimiyeti sorguya ve eleştiriye açıktır. Daha önemlisi, yaratılan geçici sosyal deneyimler gerçek bir sosyallik anından öte metalaşan ve tüketilen bir sıradışı deneyime dönüşme riskindedir. Bu durumun karşısında ise *Oda Projesi* (2000) ve Rahip Billy'nin *Alışveriş Yapmayı Durdurun Kilisesi* (İng. Reverend Billy and *The Church of Stop Shopping*) (1999-Günümüz) gibi projeler, kurumsal sanat alanlarının dışına taşarak *gerçek hayatta* ve bir sergi süresinden çok daha uzun soluklu, kalıcı mikro-ütopyalar olarak yapılırlar. Bu gibi örnekler amaçladıkları gerçek komüniteleri kurma ve sürdürme becerileri ile ebedi evrensel ütopya ölçeğinden mikro-ütopya düşüncesinin *şu an ve burada* oluşturulan lokal ölçeğe geçişini tamamlar.

Günümüzde, More'un yüzyıllar önce kurguladığı ütopyasında sezilen eşzamanlı ciddiyet ve alaycı yaklaşımının muğlaklığının yeniden ortaya çıktığı gözlemlenir. Sanatçıların kendi ideal zaman-mekân kurguları da e-flux Grubu'nun *Zaman Bankası* (Görsel 10) projesi gibi gerçek ve somut bir alternatif ekonomik model üretiminden Francis Alys'in *İnanç Dağları Yerinden Oynattığında* adlı eseri kadar oyuncu ya da Jonas Staal'ın organize ettiği *Yeni Dünya Zirvesi* (Görsel 11) kadar şakaya gelmeyecek ciddiyette ve ihtilafli olabilir. Basurama Grubu'nun dünyanın dört bir yanında çeşitli mahallelerde yarattıkları kamusal mimari dönüşümleri kadar lokal ya da yine More'un kurgusunu anımsatan coğrafi ve fiziksel bir vatan üzerine kurulmamış sanal mikro-uluslar kadar mekânsız olarak karşımıza çıkabilir. Postmodern sanat pratiğinin mutlak çoğulculuğu, ütopya ve sanat ilişkisini de tek bir formüle uymayacak bir çeşitliliğe taşır. Bugün ütopya, Ernst Bloch gibi düşünürlerin zeminini hazırladığı çoğulcu, kapsayıcı ve kavramsal olarak oldukça genişlemiş bir düzleme oturur. Camilla Jalving'in (2012) aktardığı



Görsel 10. e-flux Grubu, *Zaman Bankası*, çalıştay dokümantasyonu fotoğrafı (E-Flux, 2011)



Görsel 11. Jonas Staal, *Yeni Dünya Zirvesi*, toplantı dokümantasyonu fotoğrafı (Staal, 2016)

üzere, “Bloch için ütopya kavramı, hem kültürel hem de sosyal olarak gelecek odaklı dışsallaştırmaların genelidir ... ve bu ‘beklentisel bilinç’ insan doğasının bir parçasıdır” (s. 29).

Artık ütopya yalnızca hayali bir kurgu, ya da mutlak ve nihai bir amaç olmaktan çıkarak bir katalizör olarak *şu anı* tanısıl bir bakışla ele alır ve kendisini *daha iyinin* kurgulanması ve en önemlisi de *şu an ve burada* yürürlüğe konulması için yaratıcı bir alan olarak sunar. Bu bağlamda yaratıcılık ve sanat pratikleri sosyal stratejiler kurma eylemine dahil olur. Arjun Appadurai’nin de savunduğu üzere, “Hayal gücü, artık yalnızca bir fantezi, düşsel bir kaçış ya da elit kesim için hoşça vakit geçirme aracı olmaktan çıkarak ... organize bir sosyal uygulama ve olasılıklar alanlarına dönüşür” (Appadurai, 1996, s. 31). Burada kullanılan *hayal gücü*, ütopyanın ve sanatın bir kesişim alanı olarak modern sonrası dönemde keskin sınırlarını kaybeden bu iki kavramı birbirine bağlar. Dünyanın dört bir yanındaki sanat okullarında resim, heykel, film gibi geleneksel alanlara ek olarak *sosyal pratik* (İng. *social practice*) bölümlerinin açılmış olması da bu ilişkide sanat pratiğine verilen önemin göstergesi olabilir. Levitas’ın (bkz. s. 4) tanımına dönersek, ütopya daha iyi bir varoluş şeklinin arzulanmasının dışavurumu olarak topluma mutlak bir yol haritası çizme ve hatta *daha iyinin* kapsamlı ve mutlak tanımını yapma çabasını geride bırakarak sanat, sosyal pratik, hayal gücü ve yaratıcılığın bir araya geldiği ve form, fonksiyon, içerik olarak belirli kurallar ve kılavuzlara sığmayacak bir yapıya dönüşerek katılımcı bir birlikteliğin yaratıcı eylemi olarak daha iyinin hayal edilmesi olarak karşımıza çıkar.

## Sonuç

Ütopya kavramı, tarih boyunca farklı şekillerde ve bağlamlarda pek çok kere yeniden kurgulanmıştır. Ütopya, modern öncesi dönemde imkânsız bir hiç-yer olarak karşımıza çıkarken bu ideal durum büyük ölçüde hayatın gündelik işleyişinin tamamen dışında yapılandırılmış,

dünyevî olandan ayrı tutulmuştur. Bu dönemde ütopya ve görsel sanatlar ilişkisi hayal edilen, felsefi, teolojik ya da mitik ideal durumların görsel betimlemeleri olmak ile sınırlı kalmıştır. Ütopya ve dönemin görsel sanatları, en belirgin olarak klasik dönemde ideal var oluşun bu dünyadaki çarpık yansımaları ve Hıristiyan mitolojisinin vadettiği cennetin alegorik temsilleri olarak vücut bulabilmiştir.

Modern dönemde Batı toplumunun ilerlemeye olan artan inancı ve iyimser gelecek algısı ile birlikte ütopya, imkânsız bir hiç-yer olmaktan çıkarak dünya üzerinde kurulabilecek bir hedef olarak yeniden kurgulanır. Sanat ise bu dönemde kurulacak olan ideal toplum düzeninin mimarları tarafından toplumun geneli adına aldıkları kararların kitlelere aktarılması için bir araç olarak görülmeye başlar. 20. yüzyıl avangartları ise sanatı, ideal toplumun kurulması için elzem, devrimci ve dönüştürücü bir katalizör olarak yeniden yapılandırır. Ancak ortaya çıkarılması amaçlanan bu ideal durum, zaman içerisinde modern üst anlatıların kitlelere sunduğu bir politik vaat olarak, vadettiği ideal toplumu kurmakta başarısız olan ve giderek totaliterleşen ideolojilerin elinde bir kitle teskin aracına dönüşüp yapıcı dönüştürücülüğünü yitirmeye başlar. Modern üst anlatıların çöküşü ile de hem politik hem de sanatsal alanlarda ütopya kavramına karşı genel bir güvensizlik ortaya çıkar. Bu nedenle modern sonrası dönemde toplumun genelinde ütopya, yeniden imkânsız bir fantezi ya da daha kötüsü, kitleleri pasifleştirmek için anlatılan masallar olarak görülmeye başlanır. Postmodern dönemde ütopya karşı gelişen kuşkuculuğun ve ağır eleştirilerin yanında, sanatın hayat ile yeniden bir araya gelmesi sürecinde, postmodern sanatın bazı kolları ütopya kavramını yapıcı olarak ele alır. Bu dönemde sanat ve ütopyanın birlikteliği modernist üst anlatıların hatalarını tekrarlamadan yeniden yapılandırılır ve ütopya kurumunun sanatsal bir pratik olarak yeniden canlanmaya başladığı görülür.

Günümüz sanatının çoğulcu yapısı içerisinde kendisine yer bulan ilişkisel estetik, sosyal pratik ya da aktivist sanat adı altında toplanabilecek pek çok güncel sanat hareketi, modern totaliter reflekslerin önüne geçerek ütopya karşı gelişen kuşkucu yaklaşımı ve ütopyanın imkânsız *hiç-yer*liğini yeniden kırma yoluna girer. Bu gibi güncel sanat pratikleri kendilerini katılımcı, demokratik, oyuncu ama bir o kadar da ciddi, hayali ya da somut alternatif varolma biçimlerinin kurgulandığı bir alan olarak karşımıza çıkarır. Bu alan, ölçeği, amacı, kapsamı ve bağlamı ne olursa olsun ütopya kavramına, onun şu an ve burada tahayyülünün, uygulanmasının ve deneyimlenmesinin son kalesi olarak bir yaşam alanı sunar.

Günümüzün sanatı, ütopya ve sanat arasındaki ilişkiyi ayrılmaz bir birliktelikle hayatın içinde somut anlamda muhafaza eden, ütopyanın gerçek hayatın içinde, *şu an ve burada* varolan, somut, olumlu bir itki olarak varlığını sürdürdüğü yegane alan olarak karşımıza çıkar. Ancak sanat, kendisini geleneksel sanat mekânlarından sıyrarak hayata taşıdığı her anda ütopya kavramının uygulanabilirliğini, gerçekliğini, daha iyinin hayal edildiği ve inşa edildiği zaman, mekân ve eylemleri de kendisi ile birlikte *gerçek* hayatın içine taşıma kapasitesine sahiptir.

### Kaynakça

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Bible Online. (t.y.). *Yeni uluslararası versiyon*. Erişim tarihi: 17.01.2024. <https://only.bible/bible/tur/rev-21/>
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (Çev. Saadet Özen). Bağlam Yayınevi.
- Danto, A. C. (1998). The end of art: A philosophical defense. *History and theory* 37 (4). ss. 127-143.
- Debord, G. (1994). *The society of the spectacle*. (Çev. Donald Nicholson-Smith). Zone Books.
- Duncombe, S. (2012). Imagining no-place, the subversive mechanics of utopia. Ed. Gether, C. Hoholt, S. Laurberg, M. *Utopia & contemporary art*. Arken & Hatje Cantz, ss. 39-48.
- Gether, C. (2012). Utopia and the contemporary art museum Ed. Gether, C. Hoholt, S. Laurberg, M. *Utopia & contemporary art*. Arken & Hatje Cantz, ss. 9-16.
- Greenberg, C. (1986). Avant-garde and kitsch. Ed. O'Brian, J. *Clement greenberg: The collected essays and criticism, vol. 1: Perceptions and judgements, 1939-1944*. Chicago University Press, ss. 5-22.
- Jalving, C. (2012). Utopia in the eye of the beholder: A theoretical perspective. Ed. Gether, C. Hoholt, S. Laurberg, M. *Utopia & contemporary art*. Arken & Hatje Cantz, ss. 29 - 39.
- Kaufmann, M. (1879). *Utopias or schemes of social improvement, from Sir Thomas More to Karl Marx*. C. K. Paul & co.
- Laurbeg, M. (2012). Utopia in the eye of the beholder: A theoretical perspective. Ed. Gether, C. Hoholt, S. Laurberg, M. *Utopia & contemporary art*. Arken & Hatje Cantz, ss. 17- 29.
- Levitas, R. (1990). *The concept of utopia*. Peter Lang AG.
- McWilliam, N. (2011). *Sanat/ütopya, mutluluk hayalleri: Sosyal sanat ve Fransız solu (1830-1850)*. (Çev. Esin Soğanclar). İletişim Yayınevi.
- More, T. (1516). *Utopia* (Çev. R. M. Adams). Norton.
- Stead, A. R. (2020). 'Eye hath not seen ... which things god hath prepared ...': Imagining heaven and hell in romanesque and gothic art. Ed. Pollard, RM. *Imagining the medieval afterlife*. Cambridge University Press, ss. 193-222.
- Wallerstein, I. (1998). *Utopistics or the historical choices of the twenty-first century*. The New Press.
- Wamberg J. (2012). No sugar please! Modern art veiled as utopia. Ed. Gether, C. Hoholt, S. Laurberg, M. *Utopia & contemporary art*. Arken & Hatje Cantz, ss. 59 - 69.

### Görsel Kaynakçası

- Anonim. (9. yüzyıl). *Melek John'a Yeni Kudüs'ü gösteriyor, Trierer Apokalypse kitabı illüstrasyonu* [Resim]. Trier Şehir Kütüphanesi Koleksiyonu, Almanya. Cambridge Üniversitesi web sitesi. Erişim tarihi: 11 Şubat 2024, <https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org:id:binary:20201202111755967-0727:9781316823255:17791fig1.png?pub-status=live>
- Beuys, J. (1977). *6. Documenta sergisi kapsamında yaratıcılık ve interdisipliner araştırma için 100 günlük uluslararası özgür üniversite çalıştayını* [Arşiv Fotoğrafı]. Documenta Arşivi. Tate Müzesi web sitesi. Erişim tarihi: 13 Nisan 2024, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/beuys-legacy-artist-led-university-projects>
- Botticini, F. (1475). *Meryem'in göğe yükselişi* [Resim]. National Gallery Koleksiyonu, Londra, İngiltere. Erişim tarihi: 12 Şubat 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Andrea\\_Mantegna\\_-\\_Ceiling\\_Oculus\\_-\\_WGA14021.jpg#/media/Dosya:Andrea\\_Mantegna\\_-\\_Ceiling\\_Oculus\\_-\\_WGA14023.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Andrea_Mantegna_-_Ceiling_Oculus_-_WGA14021.jpg#/media/Dosya:Andrea_Mantegna_-_Ceiling_Oculus_-_WGA14023.jpg)

- E-Flux. (2011). E-Flux Grubu, *Zaman bankası 2011 çalıştay* [Arşiv Fotoğrafi]. Partikus, Frankfurt, Almanya. E-Flux arşivi. E-Flux web sitesi. Erişim tarihi: 17 Mayıs 2024, <https://www.e-flux.com/projects/415845/time-bank/>
- Giotto. (1305). *Arena (Scrovegni) şapeli tavanı* [Resim]. Padua, İtalya. Issimo web sitesi. Erişim tarihi: 2 Şubat 2024, <https://issimoissimo.com/chichissimo/the-blues-seeing-stars-at-giottos-cappella-degli-scrovegni-in-padova/>
- Holbein, A. (1518). *Ütopya kitabı illüstrasyonu* [Resim]. Wikipedia. Erişim tarihi: 13 Ocak 2024, [https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia\\_\(book\)#/media/File:Utopia\\_Woodcut\\_\(Holbein,\\_1518\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia_(book)#/media/File:Utopia_Woodcut_(Holbein,_1518).jpg)
- Mantegna, A. (1474). *Palazzo Ducale tavanı* [Resim]. Britannica. Erişim tarihi: 2 Şubat 2024, <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna>
- Panini, P. G. (1737). *Panteon ve antik roma anıtlarının fantastik görünümü* [Resim]. Houston Güzel Sanatlar Müzesi, The Samuel H. Kress Koleksiyonu. Google Arts and Culture web sitesi. Erişim tarihi: 3 Şubat 2024, <https://artsandculture.google.com/asset/fantasy-view-with-the-pantheon-and-other-monuments-of-ancient-rome/5QFDjeR4Hr6k-A?hl=en-GB>
- Samokhvalov, A. N. (1935). *Sergey Kirov atletik geçit törenini teftiş ediyor* [Resim]. Rus Devlet Müzesi. Rus Devlet Müzesi Koleksiyonu. New York Times web sitesi. Erişim tarihi: 9 Mart 2024, <https://www.nytimes.com/2019/12/25/arts/design/deneika-samokhvalov-manege.html>
- Staal, J. (2016). *Yeni dünya zirvesi, 2016 zirvesi* [Arşiv Fotoğrafi]. Utrecht Üniversitesi, Hollanda. Jonas Staal web sitesi. Erişim tarihi: 21 Mayıs 2024, <https://www.jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-utrecht/>
- Tiravanija, R. (1995). *İsimsiz (ücretsiz)* [Fotoğraf]. Ps1 Müzesi Arşivi. PS1 web sitesi. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, <https://www.momaps1.org/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still>