

SÜRPRİZ TANIK'IN ÜTOPIK EVRENİNDE ANTROPOSENTRİK ELEŞTİRİLER

ANTHROPOCENTRIC CRITICISMS IN THE UTOPIAN UNIVERSE OF *THE SURPRISE WITNESS*

Can MEMİŞ¹

Özet

Görsel sanatçı Erinç Seymen, 2012 yılında tamamladığı *Sürpriz Tanık* isimli serisinde; klasik ütopya anlatılarını besleyen insan merkezli (antroposentrik) anlayışı görsel bir zeminde tartışmaya açar. İnsan türünü tüm diğer varlıkların üzerinde konumlandıran antroposentrik anlayış; ütopya düşüncesi, bu düşüncenin tasvir edildiği sanat üretimlerini ve ütopyaların temsil modellerini şekillendirir. Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisi ise ütopyaların normatif anlatı yapısına, zaman kipine, mekânsal ufkuna, insan ile makine arasındaki gerilimli ilişkiye yönelik eleştiriler geliştirir. Tanıklık edimi etrafında kurgulanan ve ismini de bu edimden alan seri; makineleri, failleşen varlıklar olarak resmin merkezinde konumlandırır. Serideki ütopya kompozisyonları, insan dışı varlıklarla ilişkilendirme biçimlerinin eksikliği işaretler. Bu çalışma, *Sürpriz Tanık* serisi üzerinden Erinç Seymen'in insan merkezli ütopya anlatılarına yönelik geliştirdiği eleştirel yaklaşımı ortaya koymayı hedeflemektedir. Çalışma boyunca, *Sürpriz Tanık* serisi görsel unsurlarıyla analiz edilerek, sanatçının imgesel planı ve kavramsal çerçevesi üzerinde durulacaktır. Çalışma, insan merkezli ütopya karşısında Türkiye güncel sanatında gelişen eleştirel görsel hattı takip edecek ve bu tür bir görselliğin antroposentrik tartışmaları etrafında okunmasını sağlayarak literatüre katkı sunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Antroposen, Erinç Seymen, Sığınak, Tanık, Ütopya.

Gönderim Tarihi/Submitted	:	01.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted	:	21.05.2025
Sorumlu Yazar/Corresponding Author	:	Can MEMİŞ
E-posta / E-mail	:	canmemis2018@gmail.com
Doi	:	10.47124/viraverita.1649480
Atıf / To Cite:	:	Memiş, C. (2025). <i>Sürpriz Tanık</i> 'ın Ütopik Evreninde Antroposentrik Eleştiriler, <i>ViraVerita E-Dergi</i> , sayı:21, 19-40. 10.47124/viraverita.1649480

¹ Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. İstanbul/TÜRKİYE. (ORCID: 0000-0001-7881-7123). Bu çalışma [Creative Commons Atıf-Ticari Olmayan 4.0 Uluslararası \(CC BY-NC 4.0\) lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) kapsamında yeniden kullanılabilir.

Abstract

In his series *Surprise Witness*, completed in 2012, visual artist Erinç Seymen discusses the anthropocentric perspective that feeds classical utopian narratives on a visual level. This anthropocentric understanding, which places the human species above all other beings, shapes utopian thought, the artistic productions depicting this thought, and the representational models of utopias. Seymen's *Surprise Witness* series critiques the normative narrative structure, temporal mode, spatial horizon, and the tense relationship between human and machine within utopias. The series, which is built around the act of witnessing and takes its name from this act, positions machines at the center of the painting as agents. The utopian compositions in the series highlight the absence of relational modes with non-human beings. This study aims to reveal Erinc Seymen's critical approach to anthropocentric utopian narratives through the *Surprise Witness* series. It will be analyzed through its visual elements, with particular emphasis on the artist's imaginary plan and conceptual framework. The study traces the critical visual trajectory of contemporary art in Turkey responding to anthropocentric utopianism, contributing to the literature by situating this visuality within Anthropocene debates.

Keywords: Anthropocene, Erinc Seymen, Refuge, Utopia, Witness.

Sürpriz Tanık'ın Ütopik Evreninde Antroposentrik Eleştiriler

GİRİŞ

İdeal bir dünya yaratma arzusu, hatasız ve kusursuz olduğu varsayılan, hayali bir toplumsal işleyişin yazılı ya da görsel biçimlerde tasarlanmasını beraberinde getirir. İdeal bir dünyayı mümkün kılmanın ilk adımı, onun tasavvur edilebilir olduğuna ikna olmak ve bu tasavvuru kolektif bir eyleme dönüştürmektir. Yunanca *ou-topos* (olmayan yer) kavramına dayanan *ütopya*, Thomas More'dan bugüne kadar, kendi iddiasını dile getirildiği dönemin dilsel, kültürel ve politik sınırlarının içerisinde mümkün kılar. Ütopik öğelere yer veren anlatılar, başka bir toplumsal sistem yaratma arzusunun yerini alarak, mevcut ifade biçimleri içinde kendilerine yer açmaya çalışır. Ütopya literatüründe, ütopik mekânların bazen bir kurtarılmış ülke, bazense bir ada-devlet olarak betimlendiği görülür. Klasik ütopyalarda; gelecekteki bir zaman diliminde ve alışık olmadığımız coğrafyalarda yaşayan bir toplumun eşitlik ve adalet içinde varlık sürdüğü düşü, okura ya da izleyiciye sunulur. Oysa bir yer olarak ütopya, yalnızca coğrafi alanlarla ya da mekânsal sınırlar içindeki fiziksel uzamlarla sınırlanamaz. Ütopyaların sunduğu ideal toplum tasvirlerine karşılık olarak, George Orwell'dan Ursula K. Le Guin'e uzanan karşı-ütopik düşünsel hat, özellikle 1940'lardan itibaren gelişmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan toplumsal travmalar, distopya anlatılarını güçlendirmiş; savaşın yıkıcı araçları ise ütopya hayallerinin önüne geçmiştir.

Fransız düşünür Michel Foucault ütopyaı "her yerin dışında (...) bedensiz bir bedene sahip olacağım bir yer" (2014, s.40) olarak tanımlar. Bu tanım, bedenselliğin yadsındığı, bedeninin dönüştürüldüğü mekânsal bir kurgunun da ütopya olarak kabul edilebileceğini ortaya koyar. Ütopyalar, maddi dünyanın yer mefhumunun dışındaki izole mekanlara sıkıştırıldığı için (2014) güç ilişkilerini de çoğu zaman maskeler. Ütopyalarda bedenin temsiline odaklanan *bedensiz beden* kavramı ise bu anlatılarda bedenlerin maddi gerçekliklerinden uzaklaşarak tek tipleştirildiğini ve idealize edildiğini iddia eder. Foucault, ütopyaların gerçekdışı zamansallıkları ve mekansallıkları ile ilgili eleştiriler karşısında şimdi ve burada var olan gerçek mekânlar için *heterotopya* (1984) kavramını geliştirir. Heterotopya, klasik ütopya düşüncesinin yok saydığı çoklukların tek bir ideal düzlemde bir araya getirilmesinin imkansızlığını savunurken, ütopyacılığın çokluklarla ve dolayısıyla çoklu türlerle gerilimini de açık eder.

Ütopyalar, beslendikleri politik arka planın katılığı, mekânsal sabitlikleri ve belirli bir zaman dilimine sıkışmaları nedeniyle sıklıkla totaliteryen olmakla eleştirilir (Somay, 2001). Bu eleştirilerin temelinde, ütopyaların ideal bir gelecek tasavvuruyla şimdiki zamanı ihmal etmeleri ve toplumsal çeşitliliği dışlayan, homojenleştirici bir yapı önermeleri yatar. Çoğu ütopya, şimdiki zamanın politik

gerçekliğiyle ilişki kurmak yerine, belirsiz bir geleceğe ertelenmiş, farklılıkları bastıran, homojenleştirici bir toplumsallığı olumlar. İdeal düzenin tanımlarının mutlaka bir otorite tarafından belirlenmesi, ütopyanın esnek ve çok yönlü olmak yerine, durağan ve baskıcı bir anlatıya kurmasına yol açar. Ütopyaların “ötekiyi tamamen ortadan kaldırarak, her şeyi o total yapı içinde içererek, onun dışında kalanları da yok sayarak” (Somay, 2001, s.8) oluşturduğu evren, içerdiklerinin öznellik biçimlerine doğrudan müdahalelerde bulunur. Ahlaki üstünlüğü ve zorunlu kolektif yaşamları vurgulayan ütopyalar, her iki durumda da totaliter bir nüve taşır. Ütopyaların ortak özelliklerinden biri de kurtarılmış bir gelecek hayal ederken, bu tasarımda insan merkezli (antroposentrik) bir dil kullanmalarıdır.

Antik dönem düşüncesi, kozmosu anlamak ve içerisindeki karmaşık dinamikleri açıklayabilmek ve dahası dünyanın bilinmezliğiyle baş edebilmek için insan türünü ve insan aklını diğer canlılar üzerinde tahakküm kuracak şekilde hiyerarşilere dahil eden, belli oluşları ve yaşam formlarını ise tümünden dışlayan antroposentrik bir episteme geliştirir. Aristoteles’in *Scala Naturae*’si evrendeki varlıkları bir hiyerarşi zinciri içerisinde tanımlarken ve onların her birine birer ontolojik statü kazandırırken aynı zamanda bu varlıkları tasnif de ediyordu (Braidotti, 2021). Canlı varlıkların belirli ortak özelliklere göre sınıflandırılıp ardından dikey hiyerarşilere tabi tutulması, insan türünü canlı piramidinin en üst seviyesine yerleştiren Batı düşüncesinin de temelini oluşturmaktaydı. Gerek Hristiyan Teolojisi gerekse de Aydınlanma düşüncesi aynı hiyerarşik sistemi içselleştiriyordu. Protagoras’ın ‘insanın her şeyin ölçüsü’ olduğunu söylediği denklem de bu kategorizasyona denk bir şekilde ortaya konur. Modern düşünceye doğru evrilen bu bilgi sistemi, erkek-insanı temel alan ve ilerleme fikrine odaklanan “hümanizmin amblemi” (Braidotti, 2021, s.25) olarak görüldü. Bu amblem, insanı evrensel bir ölçüt ve norm olarak kabul eden düşünsel bir temsili ifade eder. Bu tür bir amblem, aynı zamanda belli bir beden fikri ortaya koyar; belirli ölçüleri norm olarak kabul eder, insan bedenini bir oran sistemiyle geometrik bir şekil gibi görür ve tüm bu matematiksel ölçümlerle evrensel bir düzen arayışını ifade eder. İnsan türünü, varoluşun esası olarak kabul eden; insanı en üstün tür olarak konumlandıran antroposentrik düşünce, yalnızca doğayı ve insan-dışı varlıklarla kurulan ilişkiyi belirlemekle kalmaz, aynı zamanda bu ilişkiyi epistemolojik, politik, estetik olarak da üretir. İnsan kategorisinin üstünlüğüne dayalı temsilleştirme politikası, gündelik yaşamı şekillendirirken aynı zamanda kendine özgü bir görsel dil de inşa eder. Ütopya anlatılarında doğa temsilleri ise genellikle gerçek-dışı, yapay ve idealize edilmiş sahnelerle betimlenir. Bir diğer kritik nokta ise, doğanın salt insan ihtiyaçlarının karşılanması için kaynak olarak görülmesidir. Antroposentrik düşüncede, insan-dışı varlıklara ve yaşam-ötesine öznellik imkânı tanınmazken, kendi başlarına birer varlık olmaları da reddedilir.

Resimleriyle 2000’li yıllar sanatına gerçeküstü imgeler kazandıran Erinç Seymen ütopya fikrini antroposen tartışmalarının hararetlenmesinin öncesinde eleştiren görsel sanatçılar arasında yer alır. *Sürpriz Tanık 1* (2011, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm) ve *Sürpriz Tanık 2* (2012, kâğıt

üzerine mürekkepli kalem) isimli iki üretiminde kurduğu sahnelerle ütopya kavramını tartışmaya açar. Sanatçı, seriyi oluştururken işler arasında bütünlüklü bir yapı kurmayı hedeflememiş; esas olarak tek bir işe yoğunlaşmıştır. Bu işini de ütopya romanlarından ve ütöpik anlatılardan esinlenerek tasarlayacak ve bunun sayesinde ütopya literatüründe sorulmayan bir soruyu gündeme getirecektir: Ütopyalarda ağır ve kirli işleri kim/kimler yapacak? Seymen, bugüne kadar yazılmış ütopyalarla ilgili bir literatür araştırması yaparken Fransız sosyolog Gabriel de Tarde'in *Geleceğin Tarihinden Alıntılar* (2004/1896) isimli novellasına rastlar. Art arda incelediği ütopya anlatılarından sonra bir sosyolog tarafından yazılan novellanın içerisinde, ütopya fikrine dair aradığı kimi cevapları bulacağına inanır. Oysa Tarde, yeryüzünde yaşanacak büyük bir felaketi konu edindiği novellasında, bu felaketin hemen öncesinde nasıl bir toplumsal yaşamın mevcut olduğunu, felaketin ardından kurulan ütöpik düzende nasıl bir iş bölümünün ortaya çıktığını detaylandırmaz. Seymen'in *Sürpriz Tanık* isimli serisi, Tarde'in bıraktığı boşlukları fark edip müdahale ederek, kendi tasarladığı kompozisyon sayesinde ütopya anlatılarını insan merkezlilik eleştirisine doğru açar.

Yer Üstü Ütopyasında Doğa Temsilleri

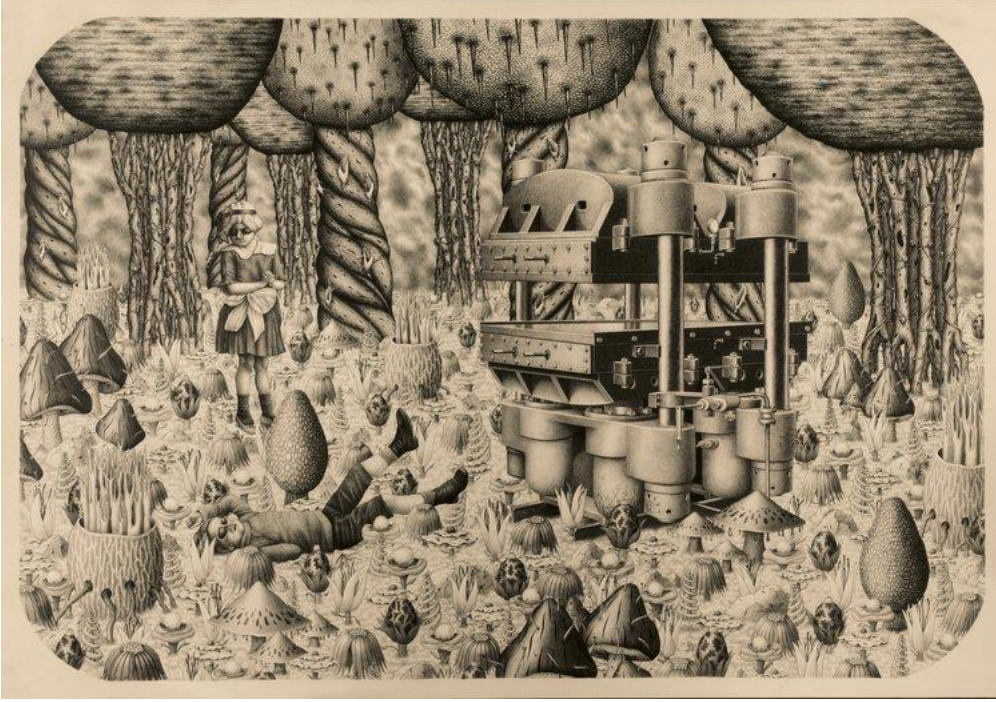
Gabriel de Tarde'in fantastik öğeler içeren *Geleceğin Tarihinden Alıntılar* adlı novellasında, önce "güneş kansızlığı", ardından "güneş kanaması" olarak tanımlanan bir atmosfer olayı sonucunda güneş enerjisinin tükenmesi ve güneşin yok oluşu betimlenir (2004). Gökyüzü cisimlerinin renk değiştirmesiyle birlikte kar fırtınaları baş gösterir; düşen sıcaklıklar nedeniyle donarak yaşamını yitirenlerin sayısı hızla artar. Buzul hareketliliği bir felaket zincirine dönüşürken, güneşin iki yıl üç ay on gün sonra tamamen söneceğinin öngörülmesi üzerine insanlık yer altına sığınmak zorunda kalır. Metinde Güneş'le kurulan benzerlikler aracılığıyla toprağın bir yaşam kaynağı olarak yeniden anlamlandırılması, onu ütopyanın merkezi elementine dönüştürür. Tarde, bir dönem güneş kadar parlak bir yıldız olan toprağın, dış yüzeyinin soğumasına karşın içsel ısını koruduğunu ifade eder (Tarde, 2004, s. 27).

2489 yılında geçen novella, her ne kadar distopik bir başlangıç sunsa da olay örgüsü ilerledikçe okuyucuyu ütöpik bir anlatının ortasına bırakır. Tarde'in metni; ütopya ve distopya anlatılarının birbirine karşıt değil, iç içe geçmiş olabileceğini de gösterir. Bu yönüyle *Geleceğin Tarihinden Alıntılar*, ütopyasını idealize etmeden kuran bir anlatı örneğidir. Yaşanan kozmik değişimden sonra yer altına çekilen insan topluluğunun lideri Miltiade, tüm insanlığa iki seçenek sunar: "yer altı hayatı" veya "ölüm" (Tarde, 2004, s. 28). Tarde'in yerin altına doğru yönelen ütopya kurgusu, *Sürpriz Tanık* serisinin düşünsel altyapısını besleyen önemli bir izleğe dönüşür. Novellada yer altı uygarlığı kurulurken, insan-dışı canlıların doğadan bütünüyle ayıklandığı bir düzen de tasvir edilir (2004, s. 41). Seymen'in her iki resminde de doğayı romantikleştirmeyen, ona kutsallık atfetmeyen bir yaklaşımın izleri sürülür. Bu sahneye eşlik eden

makine figürü, doğa imgesinin bütünlüğünü de kesintiye uğratar. Ancak seri boyunca maddi bir varlık kazanan makinenin, insan yaşamını kuşatan bir tahakküm biçimini mi temsil ettiği, yoksa bedensel sınırları aşan bir ütopyanın habercisi mi olduğu sorusu yanıtız kalır. Bu ikircikli yapı, izleyiciyi düşünmeye ve yorum yapmaya davet eden bir boşluk yaratır. Makinelerle kurulan yaşamın ütopya ile ilişkilenen bu yönelimi, insan ile makine arasındaki sınırların bulanıklaştığı post-hümanist bir tahayyüle işaret eder. İnsan merkezli düşüncenin yerine, insan dışı varlıklarla ortak yaşam ve varoluş pratiklerine odaklanan post-hümanist tahayyülde, bedenin sabit ve katı yapısı çözülür. Teknolojiyle kurulan simbiyotik ilişki sayesinde, beden ontolojik bir dönüşüm geçirir ve bu dönüşüm, yeni bir öznellik rejimi oluşturma arayışını simgeler.

Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisi ile Tarde'in *Geleceğin Tarihinden Alıntılar* novellası, bedeni; yaşamın diğer varlıklarının öznelliklerini kuran, belirleyici bir aktör olarak tartışmaya açar. Ayrıca, Tarde'in kullandığı *yer altı insanlığı* (2004, s. 31) kavramı, insan merkezli olmayan yaşam biçimlerine dair güçlü bir semboldür. Tarde, insan topluluğunun yerin altındaki yaşamını anlatırken, insan-dışı ontolojilere dair çağrışımlar sunar. Yerin altında yeni bir yaşam kurma fikri, antroposentrik ütopya tahayyülünden radikal bir şekilde ayrılır. Ütopyayı yerin üstünde değil, yerin altında inşa etme kararı, metodolojik ve kavramsal bir kırılmayı ifade eder. Tarde'in ütopyasında yer altı; izole, katı sınırlarla çevrili ve dünya nimetlerine istediği gibi erişebilen uzak-ada ülke ütopyalarından dramatik farklara sahiptir. Burada, akışkan, iç içe geçmiş ve birlikte var olabilen bir dünya fikri ön plana çıkar; bu anlatım, Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisindeki görsel ifadelerle buluşur.

Seri, hümanist düşüncenin sanat alanındaki temsil gücüne ve klasik hümanist imgeselliğe karşı alternatif bir estetik dil sunar. Yeryüzü kaotik bir alan olarak resmedilirken, yer altı bu kaostan kaçmak isteyenler için bir sığınak işlevi görür. Canlı figürlerdeki deformasyonlar, dünyayı insan gözünün normatif merceğinden kavrama biçimine bir eleştiri getirirken, grotesk unsurlar bu eleştiriye daha da kontrast hale getirir. Abartılı görsel öğelerle yaratılan soyut ve sembolik kompozisyon, hümanistik ütopyaların idealize edilmiş dünyasına göndermelerde bulunur. Yerin altındaki bitki örtüsünün amorf yapısı ise, doğayı evcilleştiren alegorik dillerin dışına çıkar. Resmedilen doğa, tekinsizliği ve belirsizliğiyle izleyiciyi sabit anlamlardan uzaklaştırır. Hümanistik ütopik temsiller, genellikle kullanılan resimsel teknikler sayesinde aydınlık ve kurtuluşu müjdeleyen sahneler üretirken, Seymen, ütopyasını tam da antroposentrik anlayışla arasındaki gerilimi göstermek için koyu ve kapalı bir mekânda kurar. Bu yaklaşım, ütopya kanonuna yönelik bir müdahaleyi ifade eder ve ütopyayı en jenerik biçimleriyle görselleştirme eğilimlerine çizikler atar. Kompozisyonda renk kullanımının tercih edilmemesi ve çizgi yoğunluğu, sahneyi kaplayan karanlık atmosferi belirgin kılar.

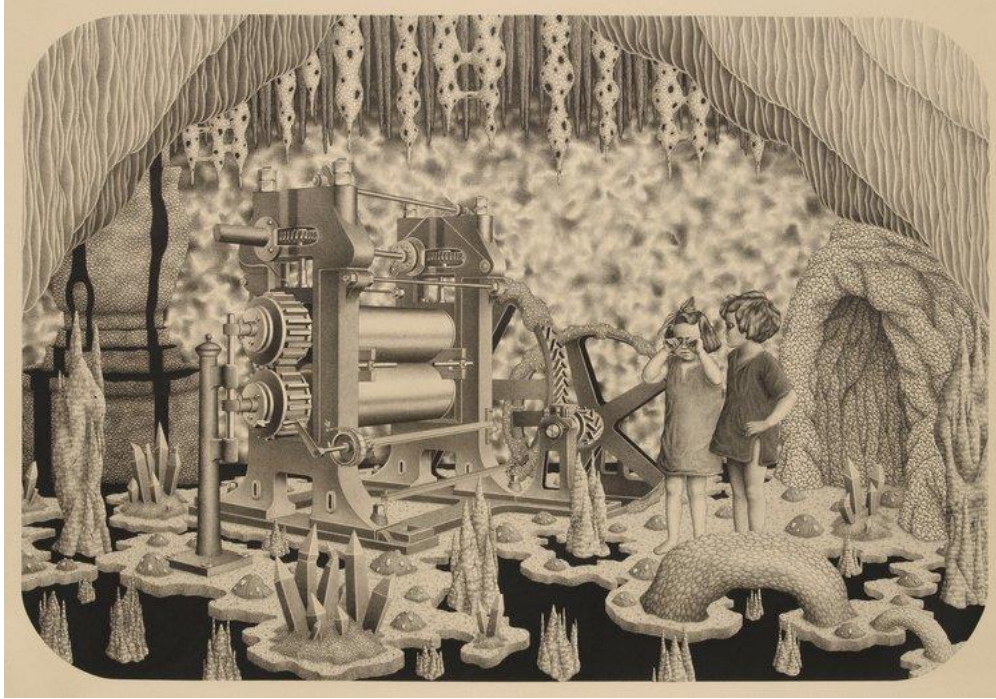


Görsel 1. Seymen, E. *Sürpriz Tanık 1*. 2011.

Seymen'in *Sürpriz Tanık 1* başlıklı eserinde, izleyicinin ilk anda karşılaştığı en çarpıcı detay, resmin sahnesinin yerin üstünde konumlandırılmış olmasıdır. Yeryüzünde inşa edilen bu evrenin belirgin unsurlarından biri bitki örtüsüdür; bitkiler, doğal formlarının aksine, stilize edilmiş ve grotesk biçimlerle sunulmuştur. Özellikle dikenli bitkiler ve mantar türlerinin çizimindeki detaylar, yoğun çizgi kullanımı sayesinde resme dokusal bir derinlik kazandırır. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen pres makinesi, perspektif derinliğine girmemesiyle ve sert konturlarıyla çevresiyle gerilimli bir ilişki kurar. Bahçedeki iki çocuk figürü ise jest ve duruşlarıyla hem masalsı hem de rahatsız edici bir etki yaratır. Örgülü saçları, kıyafet detayları ve kurdele gibi sembolik öğeler, kültürel ve sınıfsal görsel kodlara işaret ederken; çocukların bakışlarındaki donukluk, figürlerin mekanik bir hâle büründüğü anı yansıtır. Serinin bu ilk yapıtında, bahçedeki bitkilerin organik bir bütünlüğe sahip olmadığı hemen fark edilir. Biçimsel tekrarlar ve tuhaf sayılabilecek desenler, bu bitkileri doğal görünümünden uzaklaştırarak sahneyi yapaylaştırılmış bir manzaraya dönüştürür. Sanatçı, doğanın kendine özgü düzensizliğini yansıtan bir alan yaratmak yerine, bahçe peyzajını stilize edilmiş bir yüzeye dönüştürür.

Antroposentrizm, doğayı çoğunlukla insan ihtiyaçlarına göre şekillenen bir kaynak ya da fayda odaklı bir araç olarak gören bir düşünce biçimidir. Bu anlayış, doğayı ve doğadaki farklı varoluşları kendi başına değer taşıyan varlıklar olmaktan çıkararak, onları işlevsel ve araçsal öğelere indirger. Seymen'in *Sürpriz Tanık 1* adlı resminde, bahçenin kontrollü görünümü, doğanın kendiliğindenliğine karşılık gelen insan müdahalesini ima eder. Bu tür evcilleştirilmiş doğa tasvirleri, pek çok ütopya anlatısında tekrar eden görsel motiflerdir. Sahte bir uyum ve düzen duygusu, bu temsillerde idealize edilmiş doğa hayalinin

içinde sunulur. Ancak *Sürpriz Tanık 1*, bu uyumu rahatsız edici bir şekilde sahneleyerek izleyiciyi doğaya bağımsız bir varlık olarak yaklaştırmaya zorlar. Resimdeki grotesk peyzaj, ütopiyaların alışılmış harmonik doğa tasvirlerinin dışına çıkar. Bu bağlamda, Seymen'in doğa ve makine temsillerine açtığı pencere, klasik ütopyalarda rastlanan uyumlu ve idealize sahneleri ile antroposentrik düzenin ardındaki normativiteyi ifşa eder.



Görsel 2. Seymen, E. *Sürpriz Tanık 2*. 2012.

Yaşamın Yeniden Örüldüğü Yer Olarak Yer Altı

Serinin ilk resimde karşımıza çıkan bahçe ne kadar yapay bir kompozisyona sahipse, *Sürpriz Tanık 2*'deki yer altı mağarası da o denli doğal ve organik bir görünüm sunar. İlk resimde yatay kompozisyon, derinliğin önüne geçerken; ikinci resimde yer alan sarkıtlar, kristal yapılar ve çeşitli yer altı varlıkları, resme üç boyutlu bir derinlik kazandırır. Seymen, bu iki resimde birbirine karşıt sahneler kurarak yapay-doğal arasındaki gerilimi bir bahçenin görünümünü etrafında kavramsal bir zemine taşır. İzleyici *Sürpriz Tanık 2*'ye yöneldiğinde, yerin altına doğru ilerlerken insan merkezli bakış açısının dar sınırlarının aksine; çoklu türlerin bir arada var olduğu, birbirine sarmalanmış bir yaşamın izlerini taşıyan bir evrenle karşılaşır. Sanatçı önce yeryüzünde kurulu bir ütopya hayalini sarsar, ardından izleyiciyi yerin alt katmanlarındaki bir sığınak alanına yönlendirir. Bu sığınakın dış yüzeyi, tabakalı ve girintili çıkıntılı yapısıyla izleyicide yoğun bir klostrofobi hissi uyandırır. İlk resimde yer alan pres makinesine kıyasla, *Sürpriz Tanık 2*'de görülen makine daha gelişmiş ve silindirik bir formdadır. Makinenin resmedilen teknik detayları ve keskin hatları, resimdeki diğer öğelere kıyasla makineye biçimsel bir üstünlük kazandırarak

onu adeta özne konumuna yerleştirir. Mağaranın zeminindeki ada benzeri, birbirinden kopuk parçalar, yer altındaki dünyanın yer üstündeki gibi tek bir bütünlükten yoksun olduğunu; aksine, akışkan ve bölünmüş bir yapıya sahip olduğunu gösterir. İkinci resimde yer alan iki çocuk figürü, endişeli bakışlarla çevreyi izlerken; giyimleri ve dağınık saçları, ilk resimdeki steril ve özenli çocuk imgesinin tam zıttı olan bir sosyo-kültürel konuma gönderme yapar. Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisinde, bahçeden yer altı mağarasına geçiş, feminist kuramcı Donna Haraway'ın (2016) çok türlü yaşamları önceleyen zaman-mekân düşüncesi ve *Chthulucene* kavramını yansıtan bir yaşam tahayyülünü gündeme getirir. *Sürpriz Tanık 2*'deki yer altı mağarası ise, Haraway'ın önerdiği insan merkezli olmayan ve türler arası ortaklaşmayı içeren bir yaşamın görsel ifadesine karşılık gelir.

Donna Haraway, Howard Phillips Lovecraft'ın *The Call of Cthulhu* adlı bilim kurgu hikayesinden yola çıkarak, benzeri görülmemiş bir 'bir aradalık' modeli önerir (2016). Hikâyedeki karakter *Cthulhu*'nun ismi, Sonoma ve Mendocino kızılçam ormanlarında, kütüklerin altında yaşayan bir örümcek türünün taksonomik adı olan *Pimocera cthulhuda* alınmıştır. Kendi kavramsallaştırmasında da *Cthulhu* ismini ödünç alan Haraway, yer altı varlıklarıyla ilişkilendirilen *htonik* (Haraway, 2016) kavramının çağrışım alanını genişletir. Yer altını korkunç bir mekân olmaktan çıkarıp yaşamın yeniden örgütleneceği bir mekâna konumlandırır. Haraway, "Chthulucene" kavramıyla, sermayenin ve insanın damgasını vurduğu şimdi'nin yerine, "yeryüzüne ait bir şimdi"yi kurmayı teklif eder (Yardımcı, 2020, s. 107). Henüz sona ermemiş ancak tehdit altındaki bir dünyada, çok-türlü hikâyeleri ve oluş pratiklerini şimdiki zamana çağırır (Haraway, 2016). Bu yaklaşım, Haraway'ın insanı diğer varlık biçimleriyle ilişkisel bir düzlemde düşünen ve ortak bir varoluş etiği çerçevesinde konumlandıran feminist düşüncesinin temel bileşenlerinden biridir.

Chthulucene; geçmiş, şimdi ve geleceği içeren kompost bir yığın oluşturur (Haraway, 2016). Zamanlar ve mekânlar arasında dolaşan bu kavram; insan-ötesi, insan-dışı ve insan-olmayan varlıkları bir araya getirerek türlerin birlikte varoluşuna vurgu yapar (Haraway, 2016). Bu yönüyle *Chthulucene*, yerin altından filizlenen, karanlık ve ürkütücü bir yer altı mekânının nasıl bir ütopya alanına dönüşebileceğini gösterir; bu haliyle, geleneksel ütopya mekânı tasvirlerinden ayırır. *Chthulucene*'de, biyolojik, kültürel ve politik düzeyde dönüşümü mümkün kılacak sığınaklar inşa ederek, dayanışmayla hayatta kalınacak güvenli alanlar oluşturma ihtiyacından söz edilir. Haraway'ın dünyaya baktığı yerde görmeyi hayal ettiği bu sığınak (2016), *Chthulucene* kavramında da yer bulur ve dünyalılarının yanı sıra tüm canlı-cansız varlıkların akrabalığını ortaya koyar. Tarde'in *Geleceğin Tarihinden Alıntılar*'da (2004, s.72) dile getirdiği; aynı nedenlerin farklı yerlerde farklı insanlıkları kendi dünyalarının derinliklerine çekilip orada barış ve özgürlük içinde yaşamaya imkân tanıdığına dair vaatleri, *Chthulucene* ile birebir örtüşmese de kavramsal olarak kimi kesişimler yakalar. Tarde'in "başka yer" kullanımı antroposentrik düşünce tarafından kabul görmeyen, belirli fiziksel sınırlara hapsolmemiş; toplumsal ve politik olarak yeniden yapılanan alanlara

ya da mekân ötesi konumlara, düşünsel ve sanal olarak inşa edilen yerlere işaret eder. Aynı şekilde, “başka insanlık” kullanımı da biyolojik ve teknolojik dönüşümün ardından ortaya çıkacak insan-sonrası varlık formlarını ima ederek yeni bir ontolojik açılımın önünü açar (2004, s.72).

Haraway, *Siborg Manifestosu*’nda, bilim kurgu evreninin “aynı anda hem hayvan hem de makine olup doğal mı olduğu yoksa insan elinden mi çıktığı muğlak dünyaları mesken tutan yaratıklar” (2010, s.46) olan siborglarla dolu olduğunu belirtir. Siborg figürü, sabit kimliklerin ve hiyerarşilerin dışına çıkmış, melez bir varlıktır. Haraway’in makine-organizma melezi olduğumuz yönündeki önermesi, beden sınırlarını yeniden keşfetmemizi beraberinde getirir. Bu yaklaşım, insan bedenine dair tamamlanmışlık, tümgüçlülük ve ideal beden anlayışını sorgulayan bir düşünsel pozisyonu gerektirirken, bu pozisyon aynı zamanda bedeni belirli ölçü birimleriyle tasarlayan aklı da karşısına alır. Bedenin organik ile organik olmayanın iç içe geçtiği melezliği, bedenli olmanın sınırlarına dair yeni düşünme biçimlerini zorunlu kılar. Bu melezlik, beden geleneksel anlamda sabit ve net olarak tanımlanmış sınırlarını sorgularken, farklı varoluş biçimlerinin bir arada bulunabileceğine işaret eder. Ütopya anlatılarında sıkça karşılaşılan ideal beden imgeleri yerine, Seymen’in sahneleri, akışkan ve sınırları bulanık bedenler hayal eder.

Serinin ilk resminde, çevresindeki yaşam formlarının baskınlığına varlığıyla karşı çıkan bir makine görürüz. İkinci resimde ise, yer altı mağarasının yüzeyindeki kristaller ile makine mekanikleri arasındaki gerilim izleyiciyi yakalar. Yer altı katmanlarındaki kristaller, hem doğanın hammaddesi olarak işlev görür hem de ütopyaların ihtiyaç duyduğu sponsorluğu sağlar. Kendi sürdürülebilirliğini, kaynak bolluğunu baştan kabul eden ütopyacılık, resimdeki kristal imgesiyle sembolize edilir. Bu imgeler, devletlerin kendi coğrafi sınırları içinde yer altı zenginliği bulma çabalarını, bunun da bir reklama ve siyasi güç propagandasına dönüşmesini hatırlatır. Ütopyalarda genellikle kaynakların bolluğu varsayılırken, *Sürpriz Tanık 2*’deki kristal imgeler bu varsayımdan bir politik soru çıkararak, bu kaynakların kime ait olacağını düşündürür. Her ütopyanın adil ilişkiler barındıramadığını gösterecek olan bu sorgulama, ütopya ile distopyanın iç içe geçebileceği alanlara da işaret eder. Doğal kaynakları nasıl yöneteceğine dair net bir planı olmayan ya da bu kaynakları adilce paylaşamayan toplumlar için ütopya rejimlerinin sömürüye açık hale gelebileceği, *Sürpriz Tanık* serisinde bir ikaza dönüşür.

Ütopyanın Kirli ve Ağır İşlerini Düşünmek

Klasik ütopya anlatılarında olduğu gibi, Tarde’in ütopyasında da yanıtı olmayan temel sorulardan biri, ağır ve kirli işleri kimin yapacağıdır. Çöplerin kimler tarafından toplanacağı, mekânların kimler tarafından temizleneceği gibi gündelik ama yapısal sorunlar çoğunlukla göz ardı edilir. Seymen’in seriyeye başlarken

ana motivasyonunu ise, tam da bu soruya yanıt arama arzusu oluşturur. Ancak bu tartışma, birlikte ütopya kuran topluluklar için, bu görevleri kimin ya da kimlerin üstleneceğine dair bir hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Oysa asıl hesaplaşma, bu görünmeyen işlerin belirli grupların sırtına yüklenmesinin sorgulanmasıyla başlayacaktır (Press, 2023). Zira, zorlu işleri üstlenenlerin politik tepkisini besleyen şey, tıpkı yaptıkları işlerin görünmezliği gibi, taşıdıkları duygusal hasarın da fark edilmemesidir. Ütopyaların görünmez bıraktığı bu alanın farkında olan Seymen, seri boyunca makineleri bu kirli işlerin yürütücüsü olarak konumlandırır. Böylece, cevapsız bırakılan bu soruya makinelerin bir çözüm olup olmayacağı üzerine düşünür.

Seride çocuk figürleri, ütopyaların inşa edildiği yerlerde makinelerle karşı karşıya gelir. Bu karşılaşma, ütopyaların kimi sorularına çocukların da muhatap olduğunu gösterir. Peki, neden çocuklar bir ütopya sahnesinde kendi çocuk-oluşlarını tamamlayan imgelerle değil de makinelerle karşılaşırlar? Çalışmaktan başka seçeneği olmayanlar için, makinenin ütopya anındaki varlığı neyi temsil eder? Makinelere dair bir başka çağrışım ise kolonyal pratiklere uzanır. Örneğin, tekstil devi İngiltere'nin Hindistan'daki kolonyal varlığı, büyük ölçüde konfeksiyon sektörü üzerinden şekillenmiştir. Bu nedenle, seride yer alan makinenin -özellikle bir deri pres makinesi oluşu- kolonyal çağrışımlara alan açtığı düşünülmelidir. Seymen, bu tarihsel zemini ihmal etmeden, günümüze dek uzanan çocuk işçiliği sorununa makine sembolüyle dikkat çeker; başta madenler olmak üzere pek çok sektörde çocuk emeğinin sömürsünü kavramsallaştırır. Aynı zamanda Seymen'in sembolik evreni, yer altı mekânında, yeryüzünden sonra yer altına da inşaat faaliyetleriyle müdahale eden; endüstri atıklarını yalnızca yer kabuğunda değil, yer altının derinliklerine kadar yayan bir yıkım pratiğini düşündürür.

Serinin her iki resminde de makine imgeleri yalnızca bir araç değil, izleyicinin mevcut dünyasında var olan ilişkileri temsil eden sembolik öğeler olarak yer alır. Bu imgeler; makineler, robotlar, dijital araçlarla örülen ağlar üzerinden kurulan akrabalık biçimlerini ima eder ve insan merkezli olmayan ilişki modellerini gündeme getirir. Haraway, kimlikleri, kategorileri, ilişkileri, mekânları ve öyküleri tek ve ortak bir dil altında toplamak yerine "güçlü bir zındık *heteroglossia*'sı hayali" kurar (2010, s. 90). Edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'den ödünç aldığı *heteroglossia* kavramını yalnızca bir dilin barındırdığı anlatı ve dil çeşitliliğine işaret etmekle sınırlamaz; bu kavramı, çoğullukları ve farklılıkları bir arada düşünmenin politik ve epistemolojik bir zemini olarak kullanır. Haraway'e göre, farklı seslerin ve dillerin bir aradalığı, birbirine indirgenemeyen, gerilimli, çelişkili ve kontrolsüz kimliklerin oluşmasını sağlar. "Zındık *heteroglossia*" uyumlu birlikteliklerden çok, uyumsuzlukları ve zıtlıkları öne çıkarır. Bu çeşitlilik içinde makineler, insan merkezli hiyerarşilere tabi olmaktan ziyade, insanla sınırlarını esneterek melez ilişkiler kurar. Seymen'in serideki sahnelerinde, özellikle de makine varlıklarının kompozisyondaki konumu böyle çarpık bir birliktelik ihtimalini ve melezleşmeyi düşündürür. Ütopya anlatısının tam ortasında yer alan makine imgeleri, ütopyanın artık makinelerle kurulacağını söylemekle kalmaz; aynı zamanda yaşamın

makinelere ayrı düşünölemeyeceğini de hatırlatır. Bu anlamda en güçlü soru, insanın makinelerle oluşan melezlikten ne ölçüde ayrıştırılarak ütöpic bir gelecek tasavvur edebileceğidir.

Marksist literatürde makine, Sanayi Devrimi'yle birlikte işçinin yerini almaya başlayan ve insan emeğinden bağımsızlaşan bir araç olarak okunur (Marx, 2011/1867). Makinenin bir emek aracı haline gelmesiyle birlikte, insanın bedensel gücüne dayanan emek biçimleri yerini çeşitli fiziksel kuvvetlerle çalışan ve doğayı kaynak olarak kullanan makine üretimine bırakır (2011). İnsan emeğinin üretimdeki ağırlığını yitirmesinin sonucunda, insan artık makinenin aracı haline gelir (Raunig, 2013, s.23). İnsanın bu mekanik işleyiş karşısındaki teslimiyeti, bilginin ve bilgi sayesinde güçlenen otoritenin sembolik olarak makineler etrafında toplanmasına yol açar. Artık makineler mekanik, entelektüel ve toplumsal organların birleşimi olarak kavramsallaştırılır (2013, s.23). Makinenin durmaksızın tekrar eden ve tekdüzeleşmiş üretim ritmi, yalnızca üretim pratiğini değil, kendisi etrafında şekillenen entelektüel ve toplumsal organların gündeliğini ve düşünme biçimlerini de belirler. Engels'in ifadesiyle, "durmadan aynı mekanik işi yapmanın doğurduğu sonu gelmez acının kahrı yüklü tekdüzeliği" Sisyphe'un üzerine sürekli yuvarlanan kayayı andırır (Marx, 2011, s. 404). Bu ritim, 1811'de İngiltere'de başlayan Luddite hareketinin isyanının da kaynağına dönüşecektir. İsmi çalıştığı dokuma tezgahını parçalayan Ned Ludd isimli dokumacıdan alan Luddistler, makinelerin işçiler için yarattığı sömürü ve mülksüzleşme sonucuna kitlesel bir tepki olarak makineleri tahrip etmeye başlar. Ancak Marx'a göre (2011), makineyle işçiler arasındaki esas gerilimli ilişki, işçilerin makineyi değil, onun kapitalistçe kullanımını hedef almasıyla dönüşecektir. Yani sorun, teknik imkanlarda değil, bu tekniğin bir sömürü aracı olarak kullanılmasındadır.

Makinelerin Haraway'in önerdiği çok-türlü hayalin de bir parçası haline gelmesi ve bedenın sınırlarını genişletmesi makinenin işlevinin tartışıldığı uzun ve sancılı bir dönemin sonunda mümkün olmuştur. Haraway'in (2016) *Chthulucene* kavramı, yalnızca türler-arası ortak bir yaşama işaret etmez, aynı zamanda yer altındaki yaşamla yerin üstünde yürüyen yaşam arasında da ilişkiler ve bağlantılar kurar. Luddist hareketin makineleri kırmaya yöneldiği 1811 yılı, yerin alt katmanlarının da hareketli olduğu bir yıldır. Art arda meydana gelen depremler ve diğer doğal hareketlilikler, Luddistlerin makine kırma isyanına *ktonik* güçlerin (yer altı varlıkları) de eşlik ettiği biçiminde yorumlanacaktır (Linebaugh, 2014, s. 12). Bu yorum, yer altı ve yer üstü yaşamların birbiriyle ilişkisini kurarken, doğayla birlikte var olma düşüncesini de tekrar eder. Bu bağlamda, *Sürpriz Tanık* serisindeki yer altı mekânında konumlanan makine imgesine, 19. yüzyılda gerçekleşen makine kırma hareketlerini ve yer altındaki yaşamı birlikte ele alan tarihsel ve düşünsel referanslar da eklenilebilecektir.

Sürpriz Tanık'ta makine varlıklarının Erinç Seymen'e sordurduğu temel soru, bu evrendeki asıl sürpriz tanığın çocuklar mı yoksa makineler mi olduğudur. Gelecek tahayyüllerimizde ve ütopyalarda makinelerin -ya da mekanik sistemlerin- üstleneceği ağır roller, bizi onlarla ittifak kurmaya mı

yöneltecektir? Bu durumda, makine yalnızca programlanmış ve mutlak itaat eden bir varlık olarak mı tahayyül edilecektir? Bu sorular, günümüz bilgi sistemlerinin etkin aktörlerinden biri olan yapay zekâyla birlikte düşünüldüğünde, çok daha geniş ufuklara ve yeni tartışmalara kapı aralar. Artık sadece programlanan değil, aynı zamanda veriyi yorumlayabilen ve hatta kimi durumlarda insanla da çatışabilen yapay zekâ sistemleri aracılığıyla, yeni bir öznellik biçimi de oluşmaya başlamıştır. Bu öznelliği tanımamak, öznenin yalnızca insan ya da biyolojik canlılar olduğuna dair insan merkezli inancı sürdürür. *Sürpriz Tanık*'taki makine figürlerinin ikircikli ve tamamlanmaya açık pozisyonları, izleyiciyi insan ile makine arasındaki sınırların esnekliğini ve teknolojinin bedensellik kodlarını nasıl değiştirdiğini tartışmaya davet eder.

Seymen'in pratiğinde yer alan çocuk figürleri, belirli bir duygulanım gücüne sahiptir. Sanatçı, eserlerindeki çocuklardan ne masum olmalarını bekler ne de onları belirli duygu çerçevelerine sıkıştırır. *Kipuka* (2024), *Monster* (2019), *Homo Fragilis* (2017), *Konfor Alanı A* (2016), *Bir Cennet İçin Eskizler: Şerden Korkma* (2013), *Sadakat* (2011), *Glow Worms* (2008), *It's Never Too Late To Have a Happy Childhood 1* (2003) gibi işlerinde çocuk figürleri merkezi bir konumda yer alır ve alegorik bir sürekliliği temsil eder. Bu çocuklar, *Kipuka*'da olduğu gibi felaketin ortasında bir hamakta tüm kayıtsızlığıyla uyuyarak felakete meydan okuyabilir ya da *Homo Fragilis*'teki gibi insan kırılganlığına dair bir sorgulamayı önerebilir. Seymen'in işlerindeki çocuk figürleri, jenerik çocuk masumiyeti anlatılarından uzaklaşarak, duygulanımsal açıdan çeşitlenen bir evren yaratır. Gerçeküstü kompozisyonlar içinde yer alan bu figürler, izleyiciyi "içe dönük düşünmeye" (Foster, 2011, s. 89) ve doğrudan ifade edilemeyen, muğlak bırakılmış alanları keşfetmeye çağırır. Bu seride yer alan rasyonel nesneler, üzerlerine eklenen irrasyonel tortu sayesinde, alışılmış ve katı işlevlerinden kurtulmaya doğru açılır (2011). Bu tortu, nesneleri alışıldık işlevlerinden ve toplumsal normlardan arındıracak bir potansiyel de taşır. Bu nedenle gerçeküstücüler, nesnenin (ir)rasyonelleştirilmesinde "fantazmayla 'özgürleştirilmiş' öznelğin ta kendisini" ararlar (2011, s. 46). Bu sayede farklı ve ayrıksı bir varlık kuran fantezi, kendisini taşıdığı çelişiklere ve benzetmelere doğru açacaktır. Seymen'in resmindeki çocuk figürleri, sahip oldukları jestler, semboller ve konumlarla resmin kavramsal çehresinin de parçası haline gelir.

Sürpriz Tanık serisinde Seymen, izleyicinin dikkatini iki çocuk figürüne yöneltir: Bunlardan biri gözlerini ovuştururken, diğeri elleri belinde çevresini izler. Alman kartpostallarından alınan ilk resimdeki çocuk figürlerin kıyafetleri orta sınıfa ait kodlar taşır. Ancak ikinci resimde, çıplak ayaklı ve yoksullaştırılmış çocuk işçi imgeleri yer alır. Gözlerini ovuşturan çocuk, bir uyanışı çağırıştır; ancak bu uyanışın bir uykudan mı bir ütopyadan mı yoksa herhangi bir fantezi anından mı kaynaklandığı yoruma açık bırakılır. Bu figür, uyanıklık ve uyku hâlini iç içe geçiren ara bir durumda ya da ütopyanın büyüüne kapılma ile ondan kaçma arzusu arasında salınırken ele alınabilir. Ütopya evreninde yarattığı belirsizlik, figüre "tanımlanamayan bir doğa-ötesi olma" (Sayın, 2020, s. 156) halini teklif eder. Seymen, bu

imgelerin etrafındaki göndergeyi arafta bırakarak ve boşluğuyla birlikte izleyiciye sunarak bu imgeleri açıklığa kavuşturur.



Görsel 3.: Özgür, F. *Sürpriz Tanıktan Sonra*. 2018.

Sürpriz Tanık'ın Görsel Anlatımına Yakınlıklar

Erinç Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisi, yalnızca karşı-ütopyacı bir düşünsel hattın parçası değil, aynı zamanda üretildiği dönemin estetik ve kavramsal iklimine katkı sunan bir görselliğe sahiptir. Bu seri, Türkiye çağdaş sanatında, insan merkezliliğe karşı gelişen eleştirel görsellik arayışının da önemli örneklerinden biridir. Bir sanat eserini, ait olduğu dönemin kavramsal ve görsel eğilimleriyle birlikte düşünmek, yalnızca basit, tematik

analojiler kurmak değil; ortak estetik ve politik çıkışların hangi imgeler ve anlatı stratejileriyle inşa edildiğini de hesap etmeyi gerektirir. Dolayısıyla *Sürpriz Tanık*; aynı dönemdeki diğer sanatsal üretimlerle birlikte, insan merkezli tahayyüllere karşı kolektif olarak şekillenen eleştireliliğe de tanıklık eder. Erinç Seymen, seriye verdiği *Sürpriz Tanık* ismiyle tanıklık ediminin yalnızca insan merkezli bir deneyim olarak düşünülmesine itiraz edip varlık ve öznelliğe dair kabul edilen sınırları yeniden ele alır. Tanığın kim olduğunu net bir şekilde söylemeyip belirsiz bırakarak tanık figürünün sınırlarını genişleten bir strateji geliştirir. Nitekim başlıkta tanığın "sürpriz" olarak nitelendirilmesi, beklenmeyen, alışılmadık bir öznenin

tanık olduğuna da işaret eder. Tanıklık edebilmenin insan türüne ait bir anlam tekeli oluşturmaması, diğer türlerin ve yaşam biçimlerinin öznellik imkanını yok sayar. Varlığa ve öznelliğe ilişkin kurulan anlam tekeli ve bilindik figürlerin sınırlarını değiştirme çabası ve dikkati başka çağdaş sanatçıların üretimleriyle *Sürpriz Tanık* serisini birbirine yakınlaştırır.

Heykeltraş Ferhat Özgür, bu tartışmalar etrafında, *Sürpriz Tanık'a* Seymen'in göstergelerinden yola çıkan yaratıcı bir okuma yapar. Seymen'in *Sürpriz Tanık 1*'de yer alan makine imgesi, serinin sınırlarından çıkıp sanatçı Ferhat Özgür'ün ürettiği bir heykel olarak da izleyicilerle buluşur. Özgür, Nazlı Pektaş'ın küratörlüğünü yaptığı *İntihal mi? Hal mi?* sergisinde yer alan *Sürpriz Tanık'tan Sonra* (2018) adlı heykeliyle, Seymen'in serisinde makine imgesi etrafındaki ironiyi büyütecektir (Pektaş, 2018). Özgür, *Sürpriz Tanık 1*'deki pres makinesini yeniden yorumlarken, seride makineye yüklenen kavramsal ağırlığı dikkate alır. Serinin başlığında yer alan "tanık" kavramını da heykeliyle yeniden çerçeveler ve serinin görselliğinde kastedilen tanığın makineler olduğunu bu odak ile ifade etmiş olur. Özgür'ün heykelinde de tanıklık ediminin insan merkezliliğini sorgulayan düşünsel plan, Seymen'in "sürpriz tanık" ifadesinin ardındaki epistemolojik kırılmayı görünürleştirir. *Sürpriz Tanık'tan Sonra*, insan merkezli ve insanın görme duyusuna göre şekillenen tanıklığı bir kez daha sarsarken, makinelerle ve insan-dışı varlıklarla yeni bir etik-politik ilişkinin kurulmasını da düşündürür.

Sürpriz Tanık serisinde çizgi kullanımının ve renk paletinin sağladığı karanlık atmosferin benzerini kompozisyonlarındaki koyu tonlarla yaratan bir diğer sanatçı Fulya Çetin'dir. Çetin, 2017'de Çağla Köseoğulları ile birlikte yaptıkları *Geceden Sonra* başlıklı sergide yer alan isimsiz serilerinde, karanlığın içindeki tekinsiz imgelerden umut vaat eden bir gelecek fikri çıkarır. Seymen'in ütopya karanlığını sunduğu serisiyle Çetin'in aynı karanlığı kavramsal olarak dönüştüren kompozisyonları arasında estetik ve düşünsel bir akrabalık mevcuttur. Ütopyaların ideal dünyalar yaratacağına dair yaygın inanç, Seymen'in karanlığında yavaş yavaş dağılırken, Çetin'in kendi karanlığından bir çıkış bulma olasılığını düşünmesiyle birlikte anlam ve yön değiştirir. Her iki sanatçının pratiklerinde belirsizlik hissini yakalayan görsel dilleri, ütopyaların geleceği kurtarma vaadine yaslanmak yerine kriz anının ve karanlığın içinde umudu yeniden kurabilme olasılığını düşünmeye alan açar. Çağla Köseoğulları'nın *Geceden Sonra* sergisinde Çetin'le paylaştığı kavramsal ortaklık, *Akışkan Olan Her Şeyim Katılaştı Dün Düşümde* (2016) başlıklı sergisinde yer alan serisi ile beraber okunduğunda; sanatçının üretimlerinin merkezindeki doğa fikrinin Seymen'in kavramsal arka planıyla yakınlığını gösterir. Köseoğulları'nın pratiğinde yer edinen doğa, basit ya da evcil bir manzara ya da kucaklayıcı bir evren olmaktan çıkar; izleyiciye bakan, müdahil bir fail haline gelir. Köseoğulları'nda doğanın bir aktör olarak sunulması, Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisinde insan dışı varlıkların tanıklığına açılan imkanla ve doğa manzaralarındaki yapaylığa yönelik yapaylığa yönelik işaretleriyle aynı çerçevede ele alınacaktır.



Görsel 4: Çetin, F. İsimsiz. 2017.



Görsel 5: Köseoğulları, Ç. İsimsiz 1. 2016

Erinç Seymen'in estetize edilmiş doğa temsilleri üzerine kurduğu eleştiri, Burçak Bingöl'ün *Öngörülemeyen Dönüşüm* (2011) başlıklı serisiyle de yakın estetik bağlar kurar. Bingöl, bidonlar, piknik tüpleri, oyuncak bebekler gibi gündelik nesneleri floral desenli yüzeylerle kaplayarak, aynı desenle bezenmiş bir fon önünde yapay bir bahçe yaratır. Viktoryen dönem estetiğiyle özdeşleşen bu floral desen, yalnızca doğanın evcilleştirilmesine dair estetik bir motif değil; aynı zamanda bir kamuflej aracıdır. Seymen'in geleneksel ütopyalardaki ideal doğa görüntüsünü yırtmasıyla eş zamanlı olarak, Bingöl de kendi bedeninin bu yapay peyzajda silikleşmesini vurgulayarak doğa ile insan arasındaki sınırların geçişkenliğini görünür kılar. Her iki sanatçının antroposentrik tasavvura dair eleştirel yaklaşımı, aynı izlekte kesişecektir.



Görsel 6: Bingöl, B. Öngörülemeyen Dönüşüm. 2011.

Azade Köker'in *Sessizliğin Manzarası* (2010) isimli çalışması ise "üçüncü doğa" kavramı üzerinden insanın kontrol edemediği, belirsizliklerle örülü yeni bir doğa alanını tanımlar. Sanatçı, kurukafa parçalarıyla oluşturduğu orman manzarasında, farklı ışık tonlarıyla farklı şekillerde deneyimlenen bir orman kurgusu tasarlar. Seymen, insanı ve diğer varlıkları bir arada düşünmeye yönelirken; Köker de ormanı parça-bütün ilişkisi içinde kurgulayarak bir aradalık imkanlarına işaret eder. Her iki sanatçının ortaklığı, doğayı bütünlüklü bir yapı olarak ele almak yerine, çeşitli bağlantılar ve ortak oluşlar üzerine tartışmalarıdır.



Görsel 7: Köker, A. Sessizliğin Manzarası. 2010.

Aynı "bir aradalık" anlayışı, Gözde İlkin'in *Yetersiz Derz Boşluğu* (2017) adlı çalışmasında, sanatçının masa örtüsü üzerine uyguladığı nakış ve boya teknikleriyle doğadaki canlı ve cansız varlıkların birlikteliğine dair açtığı tartışmada kendisine yer bulur. Seymen'in serisi ile İlkin'in yeniden işlevlendirdiği kumaşları, doğayı insan merkezli kategorilere hapsetmek isteyen sistemlere karşı ortak bir direnç geliştirir.

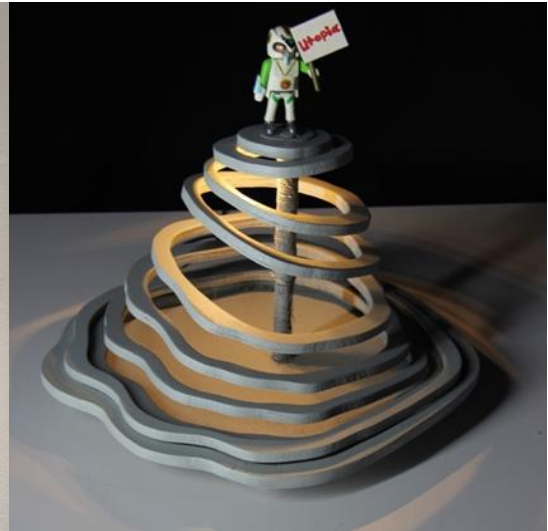


Görsel 8: İlkin, G. Yetersiz Derz Boşluğu. 2017.

Deniz Üster'in *Citadel* (2018) adlı mekâna özgü yerleştirmesi, ütopya fikrine yönelik eleştirel yaklaşımın bir başka görselliğini izleyiciye sunar. Yerleştirmede ve buradan türeyen brikolajlarda, toprak üzerinde kurulan mülkiyet ilişkisine de güçlü itirazlar sunulur. Toprağın ütopyalarda kimin mülkünde olacağı da cevapsız bırakılmaktadır. Üster'in ütopyası, yeryüzü ve kara parçalarıyla bilindik ilişkileri değiştirirken mekânsal olarak melezleşmiş birliktelikler önerir. Bilim kurgu öğeleriyle alternatif bir yaşamsallık yaratan sanatçı, Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisinde olduğu gibi izleyiciye bir ütopya vaadi sunmak yerine, ütopyalardaki gerilimli ve çatışmalı olanaklar üzerine düşünmeye sevk eder.



Görsel 9: Üster, D. Citadel. 2018.



Görsel 10: Arslan, R. Ütopya. 2024.

Ütopya fikrine insan merkezlilik eleştirisi getiren bir diğer sanatçı Rafet Arslan, 2017’de küratörlüğünü üstlendiği *Kara Ütopya* sergisinde, ütopyaların yazıldıkları dönemlerdeki otoritelerin konumunu sorgulamıştır. Sanatçının *Ütopya* (2024) adlı heykelinde, üzerinde “utopia” yazılı bayrağın dikildiği tepe, ütopyaların ideal bir proje olarak sunumuna gönderme yapar. Arslan’ın oyuncak figür kullanımı ile Seymen’in *Sürpriz Tanık* serisinin merkezinde ütopya vaadini parçalayan çocuk figürleri arasında simbiyotik bir ilişki de mevcuttur. Daha çarpıcı olan ise totaliter yönetimlerle özdeşleşen hiyerarşi fikrinin Arslan’ın heykelinin temel formunu şekillendirmesidir. Görüldüğü üzere, özellikle 2010’lardan bu yana Erinç Seymen ile aynı dönemde üretim yapan kimi sanatçıların kavramsal arka planlarındaki ve görsel dillerindeki benzerlikler, *Sürpriz Tanık*’ın estetik ve politik eleştirisinin gücünü ve okunaklığını da artırır.

SONUÇ

Klasik ütopyalardaki insan merkezli anlatı, insan dışı varlıkları araçsallaştırırken, doğayı da insan faaliyetleri için evcilleştiren bir kaynak olarak kabul eder. Bu anlayış, ütopya evreninde insanın mutlak merkezde olduğu; diğer tüm varlıkların ise onun hizmetine sunulduğu idealize edilmiş, ama sınırlı bir düzenin ötesine geçemez. Çoğu ütopya anlatısı, gündelik ve toplumsal yaşamın nasıl örgütlendiğini ve ne tür pratik sorunların tecrübe edildiğini göstermek yerine, çatışma ve sorunların olmadığı fantezi anlarına yatırım yaparak var olan güç ilişkilerini görünmez kılar. Bu bağlamda, Erinç Seymen’in *Sürpriz Tanık* serisi, klasik ütopyalara karşı insan merkezlilik eleştirisini odağına alarak bir görsel tartışma alanı yaratır. Seymen, ütopyayı ideal bir sistem olarak değil, krizler ve gerilimlerle iç içe geçmiş, zaman-mekânın kırılma anı olarak tahayyül eder. Serideki imgeler, Donna Haraway’ın insan dışı varlıklarla kurduğu akrabalık önerileriyle de düşünsel bir ilişki içindedir. Makineler kompozisyonda edilgen nesneler olarak değil; tanıklık eden ve failleşen varlıklar olarak ele alınır. Serinin isminde de gönderme yapıldığı üzere, Seymen’in görsel evrenindeki tanıkların makine imgeleri olması, tanıklığın yalnızca insana ait olduğu anlayışına karşı temel bir itirazdır. *Sürpriz Tanık*, sadece insan merkezli düşünceyi eleştirmekle kalmaz; aynı zamanda doğa, teknoloji ve beden arasındaki sınırları muğlaklaştıran yeni ilişkiselliklerin olanaklarını tartışmaya açar. Doğanın resmedilişi, doğallık ile yapaylık, canlı ile cansız, insan ile insan-dışı arasındaki gerilimleri belirginleştirir. Seymen, ütopya temsili olarak kurguladığı *Sürpriz Tanık*’ta, insan bedeni ile makine arasında kurulan yeni ilişki biçimleri üzerinden başka bir dünyanın ve o dünyada mümkün olan yeni akrabalık biçimlerinin potansiyellerini izleyiciye sunar.

Erinç Seymen’le benzer bir görsel dil kullanan ve ortak eleştirel güzergahta işler üreten diğer Türkiyeli çağdaş sanatçıların akraba görsellikleriyle birlikte *Sürpriz Tanık* serisini ele almak, serideki eleştirel merceğin daha da okunaklı hale gelmesini sağlar. Seymen’in klasik ütopyalardaki insan

merkezlilik eleştirisi, biçimsel ve kavramsal stratejileriyle çağdaş sanat alanındaki konumunun da parçasıdır. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, *Sürpriz Tanık*'ı biricik bir örnek olarak ele almak yerine, aynı dönemde ortak meseleler etrafında gelişen eleştirel görsellik içindeki pozisyonunu ortaya koyar. Özetle, bu tartışma, Seymen'in üretimini geniş bir bağlamda değerlendirme imkânı sunarken, izleyiciler açısından Türkiye çağdaş sanatında insan merkezlilik eleştirisinin sürekliliğini de fark ettirecektir.

Sonuç olarak, bu makalenin temel amacı, Erinç Seymen'in *Sürpriz Tanık* serisinde sanatçının ütopya anlatılarına yönelik insan merkezlilik eleştirisini görsel olarak okumak ve bu serinin Türkiye çağdaş sanatındaki eleştirel kavramsal hatta yaptığı katkıyı belirgin kılmaktır. Seymen, ütopyaların toplumsal eşitsizlikleri, sömürü ilişkilerini ve insan dışı varlıkların konumunu yok sayan insan merkezli temelini ifşa etmiştir. Bu yönüyle *Sürpriz Tanık*, insan merkezli olmayan düşünceyi tahayyül eden özgün bir görsel dil önerisi sunarken, ütopyaları ideal bir düzen olarak değil, çelişkilerle ve krizlerle örülü bir zaman-mekân olarak yeniden düşünmeye olanak tanır.

Yazar Beyanı | Author's Declaration

Mali Destek | Atıf Şekli: Can MEMİŞ, bu çalışmanın araştırılması, yazarlığı veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek almamıştır. | Can MEMİŞ has not received any financial support for the research, authorship, or publication of this study.

Yazarların Katkıları | Authors's Contributions: Bu makale Can MEMİŞ tarafından tek başına hazırlanmıştır. | This article was prepared by the Can MEMİŞ.

Çıkar Çatışması/Ortak Çıkar Beyanı | The Declaration of Conflict of Interest/Common Interest: Can MEMİŞ tarafından herhangi bir çıkar çatışması veya ortak çıkar beyan edilmemiştir. | No conflict of interest or common interest has been declared by Can MEMİŞ.

Etik Kurul Onayı Beyanı | The Declaration of Ethics Committee Approval: Çalışmanın herhangi bir etik kurul onayı veya özel bir izne ihtiyacı yoktur. | The study doesn't need any ethics committee approval or any special permission.

Araştırma ve Yayın Etiği Bildirgesi | The Declaration of Research and Publication Ethics: Can MEMİŞ makalenin tüm süreçlerinde ViraVerita E-Dergi'nin bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyduğunu ve verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığını, karşılaşılabilecek tüm etik ihlallerde ViraVerita E-Dergi'nin ve editör kurulunun hiçbir sorumluluğunun olmadığını ve bu çalışmanın ViraVerita E-Dergi'den başka hiçbir akademik yayın ortamında değerlendirilmediğini beyan etmektedir. | Can MEMİŞ declares that he complies with the scientific, ethical, and quotation rules of ViraVerita E-Journal in all processes of the paper and that he does not make any falsification of the data collected. In addition, he declares that ViraVerita E-Journal and its editorial board have no responsibility for any ethical violations that may be encountered, and that this study has not been evaluated or published in any academic publication environment other than ViraVerita E-Journal.

KAYNAKÇA

- Braidotti, R. (2021). *İnsan sonrası* (4. Baskı). (Ö. Karakaş, Çev.). Kolektif Kitap. (Özgün eser basım 2013).
- Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces* (J. Miskowiec, Çev.). *Diacritics*, 16, 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Foucault, M. (2014). *Ütopik beden* (S. Yardımcı, Çev.). *Teorik Bakış*, 3(1), 39-47. (Özgün eser basım 1966).
- Foster, H. (2011). *Zoraki güzellik* (1. Baskı). (Ş. Kaptan, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser basım 1996).
- Haraway, D. (2010). *Başka Yer* (1. Baskı). (G. Pular, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 2006).
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Linebaugh, P. (2012). Makine Kırıcılık, Romantizm ve 1811-12 Yıllarındaki Birkaç Ortak Olan: Ned Ludd ve Queen Mab (1. Baskı). (M. Çelik, Çev.). Otonom Yayıncılık. (Özgün eser basım 2012).
- Marx, K. (2011). *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi, Cilt 1* (1. Baskı). (S. Belli, Çev.). Yordam Yayınları. (Özgün eser basım 1867).
- Pektaş, N. (2018). *İntihal mi? / Hal Mi?* (1. Baskı). YKY Yayınları.
- Press, E. (2023). *Pis İşler: ABD'de Hayati İşler ve Eşitsizliğin Gizli Bedeli* (1. Baskı). (D. Keskin, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 2021).
- Raunig, G. (2013). *Bin Makine Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi* (1. Baskı). (M. Çelik, Çev.). Otonom Yayıncılık. (Özgün eser basım 2008).
- Sayın, Z. (2020). *İmgenin Pornografisi* (5. Baskı). Metis Yayınları.
- Somay, B. (2001). *Bülent Somay ile edebiyat ve ütopya üzerine*. (A. S. Akçay ile röportaj). *Parşömen*, 3(2), 1-12.
- Tarde, G. (2004). *Geleceğin Tarihinden Alıntılar* (1. Baskı). (Ö. Doğan, Çev.). Öteki Yayınevi. (Özgün eser basım 1896).
- Yardımcı, S. (2020). *Hepimiz likeniz! Feminist yaşam ve dünyayla akrabalık*. E. Erdoğan & N. Gündoğdu (Ed.), *Türkiye'de Feminist Yöntem* (2. Baskı, ss. 93-111) içinde. Metis Yayınları.