



**DİSTOPIK ANLATIMIN 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA
YANSIMASI**

Öner Kâmil GÖKKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN: Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

TEKİRDAĞ-2021

T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİSTOPİK ANLATIMIN 1950 SONRASI TÜRK RESİM SANATINA
YANSIMASI

Öner Kâmil GÖKKAYA

RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

TEKİRDAĞ-2021

Her hakkı saklıdır.

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ



ÖZET

Kurum, Enstitü : Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anasanat Dalı : Resim Anasanat Dalı

Tez Başlığı : Distopik Anlatımın 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması

Tez Yazarı : Öner Kâmil GÖKKAYA

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

Tez Türü, Yılı : Yüksek Lisans Tezi/2021

Sayfa Sayısı : 101

Bu çalışmada ‘ütopya’ ve ‘distopya’ kavramları incelenerek, tarihte literatüre ilk girdikleri dönemden günümüze kadar sanatçıları nasıl etkiledikleri, distopyanın 1950 yılı sonrası Türk resim sanatına olan yansımaları ve Türk resim sanatında distopik anlatım öğelerine rastlanıp rastlanmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda ilk olarak ütopya kavramı ele alınmış ve tanımı yapılmıştır. Tarih sahnesinde birçok filozof, siyasetçi, sanatçı ve bilim insanının ana sorunsalını oluşturan ideal toplum düzeni oluşturma çabası günümüze kadar ulaşmış olan eserler aracılığıyla incelenmiş, Sanayi Devrimi ve modernleşme ile birlikte ütopyanın distopyaya nasıl evrildiği tespit edilmiştir.

Distopyanın tanımı yapıldıktan sonra distopya ve ütopyanın birbiriyle olan ilişkisi incelenerek ütopyanın distopyaya neden olduğu ve aynı zamanda distopyanın da içinde ütopyayı barındırdığı soncuna varılmıştır. Distopyanın tarihsel sürecine değinildikten sonra edebiyat alanında yazılmış distopik eserler den alıntılar yapılarak distopik anlatım öğeleri belirlenmiş ve bu anlatılarla resim sanatı eserleri ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

Belirlenen distopik anlatım öğelerinin 1950 yılı sonrası Türk resmine yansımaları yapılan seçkiyle incelenmiş eserlerinde distopik anlatım öğeleri tespit

edilen santçuların sanat yaklaşımları, yapıtları üzerinden incelenerek konu bağlamında bir litarütür oluşturulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde günümüz toplum yaşantısında oldukça fazla hissetmeye başladığımız distopyanın kişisel çalışmalarına yansımaları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Ütopya, Türk Resim Sanatı



ABSTRACT

Institution, Institute : Tekirdağ Namık Kemal University, Institute of Social Sciences.

Department : Department of Art Painting.

Thesis Title : The Reflection of Dystopian Expression on Turkish Paintings after 1950

Thesis Author : Öner Kâmil GÖKKAYA

Thesis Adviser : Prof. Mustafa Cevat ATALAY

Type of Thesis, Year : MA Thesis / 2021

Total Number of Pages: 101

In this study, by examining the concepts of 'utopia' and 'dystopia', it has been tried to determine how they have affected artists from the time they first entered the literature in history to the present, the reflections of dystopia on Turkish painting after 1950, and whether dystopian narrative elements are encountered in Turkish painting art. In this context, firstly, the concept of utopia has been discussed and defined. The effort to create an ideal social order, which is the main focal point of many philosophers, politicians, artists, and scientists on the stage of history, has been examined through the works that have survived to the present day, and it has been determined how utopia has evolved into dystopia with the Industrial Revolution and modernization. After defining dystopia, the relationship between dystopia and utopia was examined and it was concluded that utopia causes dystopia and at the same time, dystopia contains utopia. After dystopia's historical journey was touched upon, the dystopian narrative elements were determined by quoting from dystopian works of literature and it has tried to associate these narratives with works of art. The reflections of the determined dystopian narrative elements on Turkish painting after 1950 have been examined with a selection and literature has been created in the context of the subject by examining the artistic approaches of the artist whose dystopic narrative

elements were present throughout their works. In the last part of the study, the impressions of dystopia, which we have begun to feel a lot in our current social lives, on my work were examined.

Keyword: Dystopia, Utopia, Turkish Painting Art



ÖNSÖZ

Distopya içinde yaşadığımız çağın sorunlarından dolayı ortaya çıkmış bir kavramdır ve distopik anlatım günümüz sanatçılarının sıkça kullandığı bir ifade biçimi olmuştur. Bu çalışma içinde bulunduğumuz çağa ilişkin bir sorunsalı irdelemesi, kendi eserlerime kaynak oluşturan ifade biçiminin Türk resim sanatındaki izlerini belirlemesi, çözümlemesi ve bu bağlamda bir yazılı kaynak ortaya koyması açısından önem arz etmektedir.

“Distopik Anlatımın 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması” adlı araştırmanın tüm safhalarında yardım ve desteklerini esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Mustafa Cevat Atalay’a, Yüksek Lisans yapmam konusunda beni yüreklendiren ve araştırmamın her aşamasında yanımda olan sevgili eşim Evren Karayel Gökkaya’ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Öner Kâmil GÖKKAYA

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER LİSTESİ	v
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Varsayım Cümlesi.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı.....	2
1.4. Evren ve Örneklem.....	2
1.5. Yöntem ve Teknik.....	2
1.6.Verilerin Toplanması.....	3
İKİNCİ BÖLÜM	4
2.1. ÜTOPYA	4
2.2. DİSTOPYA	17
2.2.1. Edebiyat ve Resim Sanatından Örneklerle Distopik Anlatı.....	22
2.2.1.1. ‘1984’ George Orwell.....	23
2.2.1.2. ‘Biz’ Yevgeni İvanoviç Zamyatin.....	29
2.2.1.3. ‘Cesur Yeni Dünya’ Aldous Huxley.....	32
2.2.1.4. ‘Fahrenheit 451’ Ruy Bradbery.....	35
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	41
3. TÜRK RESMİNDE DİSTOPİK ANLATIM ÖGELERİ	41

3.1. Altan Gürman (1935-1976).....	41
3.2. Nur Koçak (1941).....	43
3.3. Cihat Aral (1943).....	46
3.4. Resul Aytemür (1951).....	47
3.5. Aydın Ayan (1953).....	49
3.6. Serdar Şencan (1960).....	53
3.7. Arzu Başaran (1963).....	55
3.8. Hakan Gürsoytrak (1963).....	57
3.9. Beyza Boynudelik (1975).....	59
3.10. Burçin Erdi (1977).....	62
3.11. Ansen ATİLLA (1978).....	64
3.12. Burcu PERÇİN (1979).....	67
3.13. Ekin SAÇLIOĞLU (1979).....	69
3.14. Ali Elmacı (1979).....	71
3.15. Fatma Deniz KORKMAZ (1980).....	75
3.16. Nur GÜREL (1980).....	77
3.17. Enis Malik DURAN (1984).....	80
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	83
4. 1. Öner Kâmil GÖKKAYA'nın Resimlerinde Distopik Anlatı.....	83
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA.....	92
ELEKTRONİK KAYNAKLAR.....	95
GÖRSEL KAYNAKLAR.....	97

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1.1. Pieter Bruegel, Panel Üzeri Yağlı Boya, 114x155 cm. 1563, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	6
Resim 2.1.2. Albrecht Dürer, <i>Adam ve Havva</i> , Gravür 25.1 x 20 cm. 1504, (The Metropolitan Museum of Art).....	8
Resim 2.1.3 Lucas Cranach, <i>Âdem ve Havva</i> , 1528, yağlıboya, The Courtauld Gallery, Londra	9
Resim 2.1.4. Lucas Cranach, <i>Altın Çağ</i> , Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1530, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.	9
Resim 2.1.5. Pieter Bruegel, <i>Cockaigne Ülkesi</i> , Yağlı Boya, 52 x 78 cm. 1567, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.	10
Resim 2.2.1.1. 1. Horos'un Gözü.....	25
Resim 2.2.1.1.2. Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , TÜYB, 3493×7766 cm. 1937, Museo Reina Sofía Müzesi, Madrid, İspanya	26
Resim 2.2.1.1.3. Fernando Botero, <i>Abu Gharib</i> , TÜYB, 179 x 121cm. 2005,.....	28
Resim 2.2.1.2.1. Tetsuya İshida, <i>Supermarket</i> , Ahşap Üzeri Akrilik, 103 x 146 cm. 1999, Shizuo Shizuoka Prefectural Museum of Art, Japonya.	32
Resim 2.2.1.3.1. Richard Hamilton, <i>Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?</i> , Kağıt Üzerine Kolaj, 25x22,5 cm. 1956.....	34
Resim 2.2.1.4.1. 1933 Yılında Naziler'in Yüksek Okul Öğrencileriyle Kıtapları Yaktığı Bir Fotoğraf.....	36
Resim 2.2.1.4.2. Leon Golub: <i>Sorgu II</i> , Tuval üzerine Akrilik, 305 cm x 427 cm 1981 Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonundan.	37
Resim 2.2.1.4.3. H.R. Giger, <i>Cthulhu (Genius) III</i> , H.R. Giger Müzesi, 1967	39
Resim 2.2.1.4.4. Banksy, <i>I Don't Believe Global Warming</i> , 2009, Graffiti, Londra, İngiltere.	40
Resim 3.1.1. Altan Gürman, <i>Montaj 1</i> , Tahta, Karton, Üzerine Selülozik Boya, Triptik, 123 x 218 cm. 1967.....	42
Resim 3.1.2. Altan Gürman, <i>Kapitone</i> , Selülozik Boya, Yapay Deri, 120x123 cm. 1976.....	43

Resim 3.2.1. Nur Koçak, <i>Ruj Mihrabı</i> , Tuval Üzerine Akrilik Boya,130x195 cm. 1988,.....	44
Resim 3.2.2. Nur Koçak, <i>Siyah File</i> , Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem, 23 x 27.6 cm. 1979,.....	45
Resim 3.3.1. Cihat Aral, <i>Çöp İnsanları</i> , TÜYB, 150x100 cm, 1998.....	46
Resim 3.3.2. Cihat Aral, <i>Hücrede</i> , TÜYB, 115X146 cm, 1991	47
Resim 3.4.1. Resul Aytemür, <i>Denizde Variller</i> , TÜYB, 130x170cm, 1991.....	48
Resim 3.4.2. Resul Aytemür, <i>Kargaşa</i> , TÜYB, 45x60 cm, 2006.....	49
Resim 3.5.1. Aydın Ayan, <i>Patron</i> , TÜYB, 160x100 cm, 1978, (Sol Parça)	51
Resim 3.5.2. Aydın Ayan, <i>Elektrik İşkencesi</i> , TÜYB, 160x100 cm, 1978, (Sağ Parça)	51
Resim 3.5.3. Aydın Ayan, <i>Yakılan Kitaplar</i> , TÜYB, 50x35 cm, 1980	52
Resim 3.6.1. Serdar Şencan, <i>Yalan Dünya</i> , TÜYB 150x170cm, 2006.....	54
Resim 3.6.2. Serdar Şencan, <i>Satılık Gelinler</i> , TÜYB, 126x95 cm, 1998	55
Resim 3.7.1. Arzu Başaran, <i>İhlal</i> , Kağıt Üzerine Sulu Boya Mürekkep, 260x400 cm, , 2005.....	56
Resim 3.7.2. Arzu Başaran, <i>İsimsiz</i> , Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	56
Resim 3.8.1. Hakan Gürsoytrak, <i>Operasyon</i> , TÜYB, 148x200 cm, 1999-2006	58
Resim 3.8.1. Hakan Gürsoytrak, <i>Kamu Görevi</i> , TÜYB, 150x200cm.....	59
Resim 3.9.1. Beyza Boynudelik, <i>Nükleer Çocuklar</i> , Tuval Üzeri Akrilik Boya, 192x 162 cm, 2016.....	60
Resim 3.9.2. Beyza Boynudelik, <i>Habitat I</i> , Asitsiz Kâğıt Üzeri Akrilik Boya ve Çini Mürekkebi, 180 x 150 cm, 2019	62
Resim 3.10.1. Burçin Erdi, <i>Predator</i> , Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140,5 x 381 cm, 2018.....	63
Resim 3.10.2. Burçin Erdi, <i>Predator II</i> , Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 95 cm, 2018.....	64
Resim 3.11.1. Ansen Atilla, <i>Total Annihilation (Respect to Ray Bradbury)</i> , Dijital Mono Baskı, Diasec, 105 x250 cm, 2013	65
Resim 3.11.2. Ansen Atilla, <i>The Intersection Set</i> , C- Print, 100 cm, 2020	66
Resim 3.12.1. Burcu Perçin, <i>Dıştaki Hareket İçteki Boşluk</i> , TÜYB, 160x240 cm, 2016.....	67

Resim 3.12.2. Burcu Perçin, <i>İsimsiz</i> , TÜYB, 170x260 cm, 2012.....	68
Resim 3.13.1. Ekin Saçlıoğlu, <i>Taş Böcek</i> , Kağıt Üzerine Mürekkep, 50x70 cm, 2018	69
Resim 3.13.2. Ekin Saçlıoğlu, <i>Leopar ve Çocuklar</i> , Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem, 39x101 cm, 2017	70
Resim 3.14.1. Ali Elmacı, <i>Silahlar Çekilince Gölgeler Büyür IV</i> , TÜYB, 200 x 160 cm, 2015.....	73
Resim 3.14.2. Ali Elmacı, <i>Yaralarımın Yaşıyorum IV</i> , TÜYB, 180x200 cm, 2019..	74
Resim 3.15.1. F. Deniz Korkmaz, <i>Sandalyeler ve İnsanlar No:3</i> , TÜYB, 140x190 cm. 2012.....	76
Resim 3.15.2. F. Deniz Korkmaz, <i>Maskeliler</i> , TÜYB, 120x150 cm. 2016.....	77
Resim 3.16.1. Nur Gürel, <i>Toy with Proportions 05</i> , Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	78
Resim 3.16.2. Nur Gürel, <i>Momentomori Bush</i> , Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2016	79
Resim 3.17.1. Enis Malik Duran, <i>Aporia II</i> , Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 170 x240 cm, 2016.....	81
Resim 3.17.2. Enis Malik Duran, <i>Hiç</i> , TÜYB, 80x12 cm, 2016	82
Resim 4.1.1. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Yığın I</i> , TÜYB, 90x130 cm. 2018.....	83
Resim 4.1.2. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Yığın II</i> , TÜYB, 90x130cm. 2018	84
Resim 4.1.3. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Kalanlar II</i> , TÜYB, 90x120cm. 2017	85
Resim 4.1.4. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Sarıçay</i> , TÜYB, 50x50cm. 2019	86
Resim 4.1.5. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Kalanlar</i> , TÜYB, 100 x150cm. 2016.....	87
Resim 4.1.6. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Kalanlar</i> , TÜYB, 75 x 95cm. 2016.....	87
Resim 4.1.7. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Olay Mahali III</i> , Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 40x60cm. 2016 (soldaki resim).....	88
Resim 4.1.8. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Olay Mahali II</i> , Kâğıt Üzerine Karışık Teknik 40x60cm. 2016 (sağdaki resim)	88
Resim 4.1.9. Öner Kâmil Gökkaya, <i>Olay Mahali I</i> , TÜYB, 100 x150cm. 2016.....	89

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

İnsanoğlu doğada yaşayan canlıların bir çoğundan yavaştır. Ne kendini koruyacak bir kürkü, ne de keskin pençe ve dişleri vardır. Buna rağmen doğadaki tüm canlılara hükmedecek, hatta doğanın ekolojik yapısını değiştirip düzenleyecek bir güce ulaşmayı başarmıştır. Çünkü insan hayalleri olan bir canlı türüdür. İnsanoğlu hayalleri ve zekası sayesinde geçmişten günümüze ideal toplum düzeninin peşine düşmüştür. Bu amaç uğruna yazarlar, filozoflar, siyasi düşünürler ve entelektüeller farklı toplum mekanizmalarının, alternatif sosyal yapılarını kendi üslupları çerçevesinde ortaya koymuşlardır. Tarih boyunca alternatif sosyal ve siyasi düzen arayışı var olmuştur. Plato'nun Devlet adlı eseri (yaklaşık olarak MÖ 380), Euhemerus'un Kutsal Tarih adlı eseri (yaklaşık olarak MÖ 300), Farabi'nin Erdemli Şehir'i bunlardan sadece birkaçıdır. İnsanoğlu ütopyalar sayesinde mağaradan çıkıp bugün yaşadığımız şehirleri kurmuştur. Ütopya kelimesi 'olamayan bir yer' anlamına gelmektedir, zaman içinde 'iyi yer' 'ideal yer' olarak da kullanılmıştır. İdeal bir yaşam, ideal bir gelecek ve ideal toplum amaçlayan ütopya hepimizin içinde var olan umuttur aslında. Bu amaçla yola çıkan 'ütopya' zaman içinde 'karşı- ütopya'nın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Birisi için ütopya olan başka biri için distopya olabilir. Ütopyanın kusurları özellikle 20 Yüzyıl'da karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu yüzyıl ekonomik, siyasi, toplumsal ve ekolojik felaketlerin sıkça yaşandığı ve ütopyayı sorgulamaya başladığımız bir yüzyıl olmuştur. Bu bağlamda birçok düşünür ve sanat insanı toplumu veya yöneticileri uyarmak amacıyla ya da sanatçı duyarlılığıyla distopik konulara eserlerinde yer vermeye başlamışlardır. Bu çalışmada 1950 yılı sonrası Türk resim sanatında distopik anlatımın izleri aranacaktır.

1.1. Problem

İçinde bulunduğumuz çağın olumsuz yönlerini ortaya çıkaran distopyanın 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına nasıl yansıdığı tezin problemini oluşturmaktadır.

1.2. Varsayım Cümlesi

Distopya içinde yaşadığımız çağın ortaya çıkardığı bir kavramdır. Bu çağda yaşanan bir çok küresel sorun, baskılar, ihlaller ve adaletsizlikler distopik anlatımın günümüz sanatçıların sıklıkla kullandığı bir ifade biçimi olmasına neden olmuştur. 1950 Yılı sonrasında distopik konuların Türk resim sanatında da ele alındığı bilinmektedir.

1.3. Araştırmanın Amacı

Her şeyi mükemmel bir düzen içerisinde sınıflandırarak toplumu kaostan ve kontrol edilemeyenden korumayı hedefleyen modernizmin ütopyik yaklaşımı ilerleyen zamanda distopyayı doğurmuş ve birçok düşünür ve sanat insanı, toplumu veya yöneticileri uyarmak amacıyla ya da sanatçı duyarlılığıyla distopik konuları eserlerinde ele almışlardır. Ülkemizde de eserlerinde distopik anlatıyı kullanan sanatçılara rastlanmaktadır. Bu tez çalışmasında Türk Resim Sanatı sosyal, toplumsal ve siyasi parametreler göz önüne alınarak incelenecek ve distopik anlatımın izleri aranarak ve çözümlenecektir.

1.4. Evren ve Örneklem

“Distopik Anlatımın 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması” adlı bu tez çalışmasının araştırma evreni *distopya* kavramının literatüre girişinden itibaren sanat eserlerine yansıması ve 1950 yılı sonrası Türk resim sanatında distopik anlatımı eserlerinde sorunsal olarak kullanan sanatçılar olarak belirtilmiştir. Araştırmanın örneklemi ise 1950 yılı sonrası Türk resim sanatında distopik anlatımı konu edinen sanatçıların yapıtları oluşturmaktadır.

1.5. Yöntem ve Teknik

“Distopik Anlatımın 1950 Sonrası Türk Resim Sanatına Yansıması” adlı bu tez çalışmasında ütopya ve distopya kavramlarının tarihte ilk olarak nasıl, ne zaman kullanıldığı ve distopya kavramının günümüz Türk resim sanatına yansımaları nitel araştırma yöntemiyle tespit edilmiş olup tespit edilen sanatçıların ürettiği resimler sanatçılarıyla yapılan görüşmelerle ve literatür taramalarıyla çözümlenerek bir araya getirilmiştir.

1.6. Verilerin Toplanması

Araştırmada kullanılan nitel veri toplama tekniğiyle konu ile ilgili literatür taraması yapılırken kütüphaneler, kitaplar, tezler, makaleler, yazılı basın ve web siteleri araştırılmış ve ilişkili kaynaklar tespit edilmiştir. Daha sonra ise, bu kaynaklara ulaşarak elde edilen bilgiler aktarılmıştır. Türk resim sanatında distopik anlatımı konu edindiği tespit edilen sanatçıların resim çözümlenmeleri yapılmış ve sanatçı söyleşileri ve raporlar aracılığıyla ulaşılan bilgiler derlenmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Ütopya

İnsanoğlu doğada yaşayan canlıların bir çoğundan yavaştır. Ne kendini koruyacak bir kürkü, ne de keskin pençe ve dişleri vardır. Buna rağmen doğadaki tüm canlılara hükmedecek, hatta doğanın ekolojik yapısını değiştirip düzenleyecek bir güce ulaşmayı başarmıştır. Çünkü insan hayalleri olan bir canlı türüdür. İnsanoğlunun sahip olduğu hayalleri ve yüksek zekası onu geçmişten bu güne ideal toplum düzenleri kurmaya yöneltmiştir. Bu amaç uğruna fozoflar, bilim insanları, düşünürler entelektüeller ve siyasetçiler farklı toplum mekanizmalarının, alternatif sosyal yapılarını kendi üslupları çerçevesinde ortaya koymuşlardır (Atasoy E.s.55). Tarih boyunca alternatif sosyal ve siyasi düzen arayışı var olmuştur. Plato'nun *Devlet* eseri (yaklaşık olarak MÖ 380), Euhemerus'un *Kutsal Tarih* eseri (yaklaşık olarak MÖ 300), Farabi'nin *Erdemli Şehir'i* bunlardan sadece birkaçıdır. İnsanoğlu ütopyalar sayesinde mağaradan çıkıp bu gün yaşadığımız şehirleri kurmuştur **ütopya** kelime anlamı olarak “gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı, olmayan yer” zaman içinde ise “iyi yer, ideal yer” anlamlarında kullanılmıştır.

Ütopya kelimesinin kökeni yunanca “yok/olmayan” mansındaki “ou”, “mükemmel olan” mansındaki “eu” ve “yer/toprak/ülke” anlamına gelen “topos” sözcüklerinin birleşimidir. (www.adimlardergisi.com)

Bu iki Yunanaca kelime ilk olarak İngiliz yazar hümanist ve devlet adamı olan Thomas More tarafından (1478-1535) Latince kaleme aldığı *De Optima Reipublicae Statu Deque Nova İnsula Utopia* (1516) adlı eserde kullanılmıştır. Krishan Kumar'a göre;

“Thomas More, Ütopya kelimesini uydurduğunda sadece yeni bir kelime değil, yeni bir biçim icat etti. Onun Ütopya'sı, kendinden önce gelen klasiklerde ve Hıristiyan dünsayında görülen herhangi bir eserden farklıdır. Bu yeni şeyin bir kısmı yeni bir edebi form ya da janr; diğer, daha önemli kısmı, insani ve toplumsal dönüşümün olanaklarına yönelik yeni ve geniş kapsamlı bir anlayıştı” (Kumar, 2006, s 46).

Orta çağ Avrupası Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte eski gücünü kaybetmiş, kilise ve hıristiyanlığın baskısı altına girmiştir. Salgın hastalıklar, göçler,

kıtlık ve derebeylikler arasında bitmek bilmeyen savaşlarda bunalan Ortaçağ insanı yeni arayışlar içindedir. Yeniden doğuş öncelikle İtalya’da baş gösterir. Çünkü İtalyanlar “*Roma kültürünü ve tarihini kendi kültür ve tarihleri olarak hissederler*” (İnalçık 2013 s.57, naklen Civelekoğlu 2017, s.12) Klasik dönem eserlerine ve Yunan Roma üslubuna duyulan ilginin artmasıyla antik kültür merak ve ilgi odağı olmuş, en önemli konusu insan olan yeni bilimlere duyulan yakınlık ve merkezine insanı oturtan felsefe görüşü hümanizmi ön plana çıkarmıştır. Böylece Rönesans dönemi ideal toplum oluşturma çabası içine girmiştir. Rönesans’ın bireyselliği merkezde tuttuğu hümanist düşüncesi, bilim ve sanat alanındaki gelişmeler coğrafi keşifler ve usçu düşüncenin hâkimiyeti ütopyanın günümüzde kullanılan anlamını doğuran İngiliz, hümanist, fozof, yazar ve devlet adamı Thomas More’a ilham veren en önemli unsurlardan biri olmuştur. (Civelekoğlu, 201, s.17)

Yaşadığı dönemde tam bir Rönesans insanı olarak tanınan Thomas More’un ideal yaşam olarak tasarladığı Ütopya Adası’nın bu anlamda yazılan ilk eser olmadığı bilinmektedir. İnsanoğlu binlerce yıldır ideal toplum yaşamı peşinde koşmuştur, bu anlamda yazılan eserler mitolojik anlatılar dahi olsa Sümerler’e kadar dayandırılabilir. Kelime anlamı olarak “*olmayan yer*”, “*ideal yer*”, “*ulaşılması imkansız tasarı*” olarak bilinen ütopya, bir çok toplum tarafından aranan adaletli toplum düşünüy ifade etmektedir. Bu düş Sümerler’de altın çağ miti olarak kendini gösterir. M.Ö. 4000-2000 yılları arasında yaşamış olan Sümerler’de iki kahraman ve yöneticinin anlatıldığı bir şiirde Sümerler’in altıçağ mitolojisine yer verilmektedir. Bu dizelerde altın çağdan şöyle bahsedilmektedir:

“Eskiden yılanın olmadığı,
Akrebin olmadığı bir devir vardı.
Sırtlan yoktu, aslan yoktu.
Ne vahşi köpek vardı, ne kurt;
Ne korku vardı, ne dehşet;
İnsanın rakibi yoktu.
Eskiden, Şubur ve Hamazi ülkelerinin,
Bunca (?) dilin konuşulduğu Sümer’in,
Tanrısal yasalı büyük prens ülkesinin,
Uri’nin, gerekli her şeyi sağlanmış ülkenin,
Güvenlik içinde dinlenen Martu ülkesinin,
Bütün evrenin, birlik içindeki (?) halkların
Enlil’e tek bir dilde saygı sundukları bir devir vardı.
Ama sonra, Efendi Baba, Prens Baba, Kral Baba,

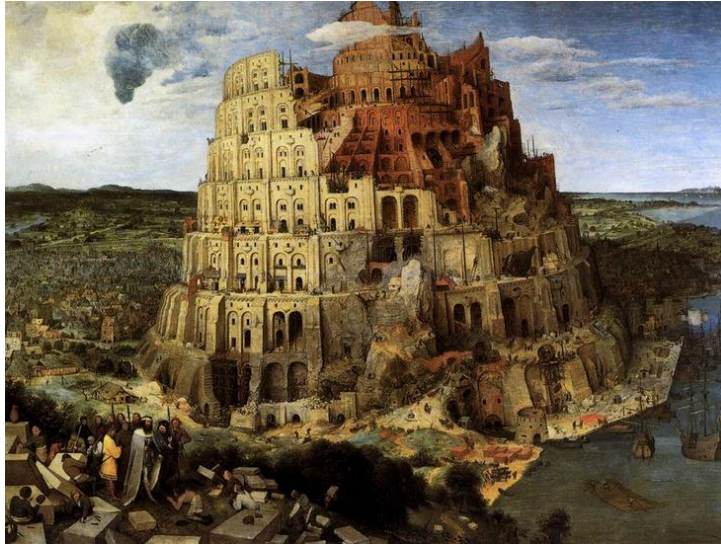
Enki, Efendi Baba, Prens Baba, Kral Baba,
Öfkelenen (?) Efendi Baba, öfkelenen (?) Prens Baba,
Öfkelenen (?) Kral Baba..." (Usta, 2015, s21).

Aşmolean müzesinde bulunan bu tablette bir zamanlar insanların birlik beraberlik ve bolluk içerisinde her türlü tehlike ve beladan uzak eşitlikçi bir toplumda aynı dili konuşarak dostça yaşadığından bahseder. Bu dostluk dini bir yapı (ziggurat olarak) tasarlanan Babil kulesinin inşasıyla değişir. Tevrat'ta Babil Kulesi'den şöyle bahsedilmektedir.

"Nuh'un oğulları Büyük Tufan'dan sonra Sümer'e yerleşmiş, burada şehir ve göklere kadar yükselen bir kule yapmak istemişlerdir. Efsaneye göre Tanrı kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine, kibirli olmalarına kızar ve o zamana kadar tek dil konuşmakta olan insanların dillerini karıştırarak anlamalarını engeller" (www.sabah.com.tr).

Arık birbiryle anlaşamaz duruma gelen Sümerler için Altınçağ bitmiş bolluk ve barış yerini çekişme ve çatışmaya bırakmıştır.

Resim 2.1.1. Pieter Bruegel, Panel Üzeri Yağlı Boya, 114x155 cm. 1563, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Kaynak: (www.resimbiterken.files.wordpress.com)

Dünya üzerinde var olmuş tüm toplumların bir dönem bolluk, mutluluk ve tam bir memnuniyet içinde yaşadıkları bir altınçağ tasfiri bulunmaktadır. Benzer bir altın

çağ inancından Mısır Uygarlığı'nda da bahsedilir. Mısırlılar'ın Altın Çağ inancına göre aynı şartlarda yarılmış olan insanları bir çoğu altın ve gümüş hırsıyla kötülöklere bulaşmış ve ahlaklarını kaybetmişlerdir. Gelecek olan Altın Çağ'da yeniden herkes ilk yarıldıkları şekilde iyi ahlaklı ve hırslarından arınmış olarak bolluk içinde yaşayacaktır. Antik Çağ'da Mısır felsefe, siyaset, bilim alanlarında gelişmiş bir uygarlık olarak karşımıza çıkar. İdeal devlet teorisinin ilk metinleri olan ütöplik eserlerde Asya ve Afrika'nın izleri görülür. Ütöpya tarihinin en eski eserlerinden biri olarak kabul edilen Platon'un (M.Ö.428 – M.Ö.348) yazmış olduğu *Devlet* (M.Ö. 380) adlı eserin de Mısır, Girit ve Sparta kaynaklarından faydalandığı bilinmektedir. Mısır Antik Çağ yazarlarının bilim, siyaset, felsefe, tarih ve edebiyat öğrenmek amacıyla sıkça uğadıkları yerlerden biridir (Usta, 2015, s, 26).

Ütöpyacı tasarılar Antik Dönem Yunan düşünürlerin eserlerinde de rastmak mümkündür. Hesiod'un M.Ö. yedinci yüzyıla ait *İşler ve Günler*'inde insanların adeta bir tanrı gibi yaşadıkları kalplerinde keder acı ve zor işlerin olmadığı toprağın bereketli ürünlerin ise kendindne topraktan fıskırdığı Altın Çağ tasvirleri bulunmaktadır. Hesiodos'un Altın Çağ tasfiri *Virgil ve Ovid Vergilius* (M.Ö.50- M.Ö.19) ve Ovidius (M.Ö.43- M.S. 17-18) tarafından Saturün'ün kayıp çağı olarak tekrar ele alınır. Altın çağın postral mükemmeliği, klasik Arkadya, bir kırsal sadelik ve saadet mekanı olarak yeniden betimlenir (Kumar, 2006, s.15). Altın Çağ söylencesi batıda Virgil ve Ovid tarafından kusursuz şekilde yorumlanmıştır. Virgil'in Mora yarım adasında bir kırsal mutluluk bölgesi olan Arkadya'sı onsekizinci yüzyılın sonuna kadar kır edebiyatına malzeme sağlamıştır.

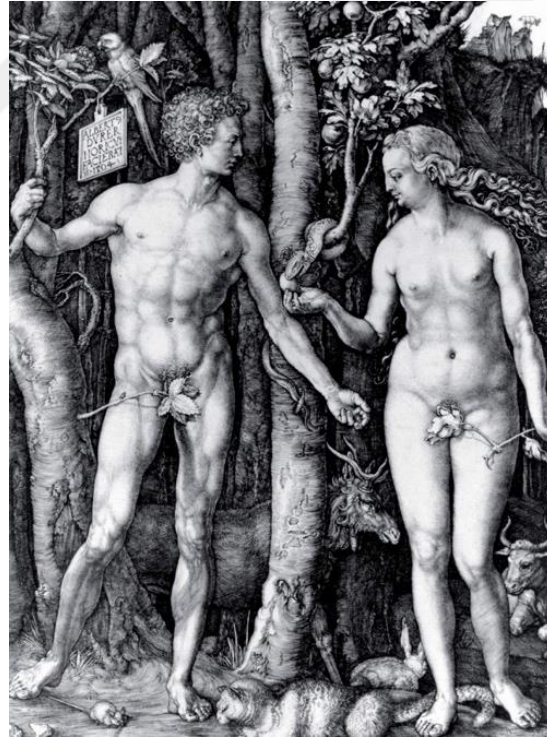
“Altın çağ insanların kimse zorlamdan, her hangi bir yasa olmadan kendi iradeleriyle ilkelerine bağı kaldıkları ve doğru davrandıkları o ilk çağdı... Silahlı insanlara hiç gerek yoktu, savaşın tehlikelerinden uzakta uluslar için yıllar tatlı bir huzur içinde geçti. Toprağın kendisi, zorlama olmadan, çapa yada saban demir değmeden ihtiyaç duyulan bütün şeyleri kendiliğinden verirdi... Bahar daimiydi ve ılık nefseli tatlı meltemler ekilmeden kendiliğinden çıkmış çiçeklerle okşanırdı. Ardından işlenmemiş olan toprak tohum hazinesini ortaya çıkarırdı ve hiç işlenmemiş tarlalar iri, püsküllü buğday fidanları ile renklenirdi. Süt dereleri, tatlı hayat

dereleri akardı ve sarı bal yeşil meşe ağacından damıtıldı” (a.g.e, s.16).

Antik dönemin Altın çağ söylencesi Hindistan’dan Çine Aborjinler’den Antik Yunan’a kadar bir çok anlatıda karşımıza çıkmaktadır. İnsanalar bolluk içerisinde zorluklarla karşılaşmadan özgür bir şekilde acı ve kederden uzak sade bir hayat sürdürdükleri Altın Çağ söylenceleri adeta Adem ve Havva’nın cennetten kovulmadan önceki yaşantılarının bir tasfiridir. Antik Yunan’da Arkadya olarak betimlenen Altın Çağ ile Yahudi, Hristiyan cennet tasfirleri oldukça benzerlik gösterir. Kumara göre;

“Dürer’in Bosch’un ve Cranach ailesinin resimlerinde İncil’de Adem ve Havva’nın cennet Bahçesinde geçen öyküsü belirgin bir şekilde Klasik altın çağ betimlemesi üzerine yerleştirilmiştir”. (Kumar, 2005, s.14-15)

Resim 2.1.2. Albrecht Dürer, Adam ve Havva, Gravür 25.1 x 20 cm. 1504, (The Metropolitan Museum of Art)



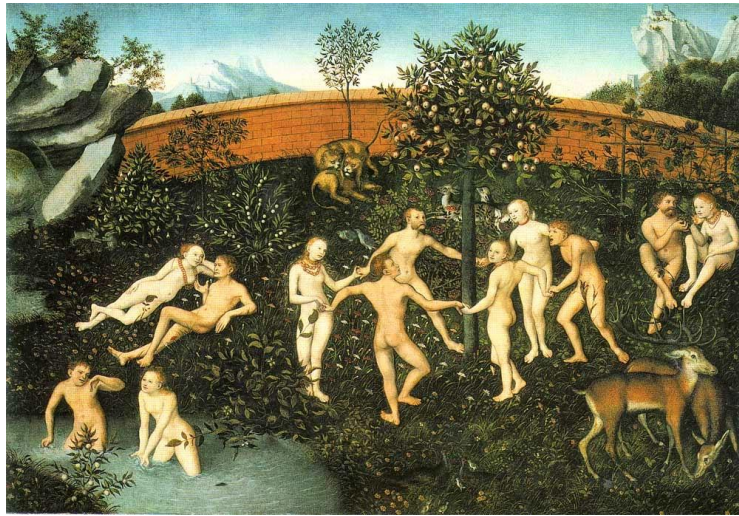
Kaynak: (www.commonswikimedia.org)

Resim 2.1.3 Lucas Cranach, *Âdem ve Havva*, 1528, yağlıboya, The Courtauld Gallery, Londra



Kaynak: (www.sanatabasla.com)

Resim 2.1.4. Lucas Cranach, *Altın Çağ*, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1530, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.



Kaynak: (www.ertangil.com)

Özgürlüğün, bolluğun, doğa içinde rahat ve sade yaşamın tasfiri olan Arkadya'yı zenginlerin ve şairlerin Altın Çağı olarak değerlendirecek olursak halkın fakir ve yoksulların altın çağı Cockayne Diyarı'dır. Her türlü aşırılık ve savurganlığın hiciv içinde anlatıldığı bir orta çağ şiiri olan *Cockayne Diyarı*'nda insanlar kesinlikle çalışmaz, gün boyunca miskin miskin yatarlar. Her şey bolluk içinde el altındadır. Pişmiş tarla kuşları insanın ağızına doğru uçar. Nehirlerden şarap akar ve herkes istediği kadınla cinsel ilişkiye girebilir. Burada herkes gençtir. Çünkü bir gençlik pınarları vardır. Hollandalı ressam Pieter Bruegel (1525-1569) ünlü tablosu *Cockaigne Ülkesi*'nde pastadan çatıları, hamur tatlısından dağları, böğründe bıçağıyla dilimlenmek için hazır gezinen bir kızarmış domuzu ve bütün lezzetli şeylerin ağızına düşmesini yatarak bekleyen insanları resmetmiştir (Kumar, 2006, s,23). Arkadya'nın alçak gönüllü ve ölçülü ütaopayından farklı olan Cockaigne *aşırılıklar diyarı* olarak tanımlanabilir.

Resim 2.1.5. Pieter Bruegel, *Cockaigne Ülkesi*, Yağlı Boya, 52 x 78 cm. 1567, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.



Kaynak (www.en.wikipedia.org)

Altın Çağ'ın önemli inanışlarından biride Hıristiyan *Binyıl İnanışı*'dır. Binyıl İnanışı'na göre dünyanın sonu çok yakındadır, kötülük güçleri zafer için harekete geçmiştir fakat iyilik kazanacak ve kötülük ve acılarla dolu zaman tersine dönecek iyilik erdem eşitlik bolluk sadelik ve mütevaziliğin hüküm süreceği binyıllık altın bir zaman inşa edilecektir.

Bazı Hıristiyan Binyılcılar İsa'nın dünyaya ikinci defa geleceğine ve binyıl sürecek bir mutlu Altın Çağ'ın yaşanacağına inanırlar. Her ne kadar Efes meclisi (MS431'de) Binyılcılığı din karşıtı ilan etmişse de bu inanç yüzyıllara boyunca düşüncelere topluluklara ve yaşam şekillerine ilham kaynağı olmuştur. Binyılcılar geçmişte kaybedilen altınçağı aramakta kalmamış onu bizat hayata geçirmeye çalışmışlardır. On beşinci yüzyılda Bohemyalı Komünizan Taburlular, onaltıncı yüzyılda Almanya'da Munzer'in önderlik ettiği köylüler ve Munserli Anabaptisler, onyedinci yüzyılda İngiltere'de Diggerler (Kazıcılar) ve yirminci yüzyılda Amerika'da Shakerler ve Mormonlar ve Yirmibirinci yüzyılda Yahova Şahitleri ve Yedinci Gün Advantisleri aralarındaki farklara karşın Binyıllık yeni çağa ulaşmak için farklı yönlerden iyi yaşam örnekleri sunmuşlardır (Kumar, 2005, s. 21-22-23).

Antik döneme geri dönecek olursak önemli eserlerinden birinin de Jambulos'un *Güneş Adaları* olduğunu görürüz. Antik Çağ'ın en radikal ütopyelerinden bir olan Güneş Adaları ünlü edebiyat tarihçisi Diodorus Siculus (M.Ö.90-30) tarafından günümüze ulaşmıştır. Eserde mutlak bir kominizm öne çıkar 400 kişilik kominler halinde yaşayan adalılar özgür ve eşittir. Köleliğin olmadığı adada tüm araç gereç, toprak, atölyeler, ambarlar kısacası herşey ortaktır. İş saatleri insanı bezdirecek kadar uzun değildir. Her iş dönüşümlü olarak yapılır ve bu da işin monotonlaşmasını engeller, adada bolluk olabildiğince vardır, ama israf kesinlikle yoktur. Bireysel mülkiyetin olmadığı adada evlilik yoktur kadınlar da her şey gibi ortaktır. Burada ki amaç bireysel kıskançlığın önüne geçmektir. Çocuklar herkesindir ve tüm çocuklar eşit şevkât ve ilgi görürler. Bilime, astrolojiye ve eğitime önem veren adada suç yok denecek kadar azdır. Kolektivizmi kardeşlik ve eşitlik duygusunu bozan en ufak bir pürüz görülmez (Usta, 2015, s.140).

Antik çağın hiciv ustası denince akla gelen Aristophanes'in (M.Ö 455-385) yazdığı *Kadınlar Halk Meclisi* eserinde kadınların iktidara geldiği (ki o zaman için kadınların iktidarı tam anlamıyla bir ütopyadır) mülkiyetin hatta kadınlar ve çocukların kimseye ait olmadığı eşitlikçi, komünist diye adlandırabileceğimiz bir düzen anlatılmaktadır.

Antik çağın ütöpic eserleri arasında Platon'un (M.Ö.428 – M.Ö.348) yazmış olduğu *Devlet* (M.Ö. 380) Bir çok kaynak tarafından, ütopyanın bir tür olarak edebiyattaki başlangıç noktası olarak görülür. Eserde Platon hocası Sokrates'i konuşturur. Adından da anlaşıldığı üzere devlet ve devletin bileşenleri olan hukuk, siyaset, politika, felsefe, sosyoloji, eğitim, sanat, mutluluk, ahlak gibi kavramalar üzerinde düşünülür ve idal devletin nasıl olması gerektiği anlatılır. Birinci ve ikinci kitaplar adalet üzerine sorularla başlar, üçüncü kitapta eğitim dördüncü beşinci ve altıncı kitaplarda kenttin birey ile olan etkileşimi, sekiz ve dokuzuncu kitaplar da yönetim biçimlerinden bahsedilir ve demokrasi irdelenir. Onuncu kitapta ise siir ve sanat, felsefeyle karşılaştırılır (Civelekoğlu, 2017, s.12). Platon'un Devlet'i yazarken Sparta'nın toplumsal yapısı, devlet modelinden ve Likurgos'un yasalarından etkilendiği düşünülmektedir. Antik dönem flozofları ve tarihçileri eserlerinde sık sık Sparta'dan ve Likurgos'un yasalarından bahsederler. Likurgos'un gerçekte yaşayıp yaşamadığı tam olarak bilinmesede Sparta'nın toplumsal yaşamı bir çok esere ilham kaynağı olmuştur.

Platon'un aynı dönemde yazmış olduğu Timaeus ve Critias diyaloglarında ise Atlantis uygarlığı ve onun Atina ile olan çatışmasından bahseder. Platon öyküsünde mütiş kentleri, efsanevi madenleri, acayip yaratıkları, soylu kahramanları, zenginlik ve gelişmişliğiyle ideal bir toplumu anlatır. Ancak zamanla zenginliği ve hakimiyetiyle kibirlenen Atlantis Atina'ya hükmetmeye kalkar ve bu da onu antik Yunan kenti Atina ile çatışmaya sokar çatışma sonunda deniz tarafından yutulan Atlantis 16.yy da Francis Bacon'un ütöpic eseri Yeni Atlantis'e ilham kaynağı olacaktır. (Kumar, 2005, s.38-39.)

Bacon'un *Atlantis*'inden önce Thomas More'un günümüz ütopya kavramına isim veren edebi esri *Ütopya*'yı incelemekte fayda vardır. 1516 yılında yazılmış olan

eser bgnk topya edebiyatının başlangıcı sayılmaktadır. Yaşadığı dönemde tam bir Rönesans insanı olarak tanınan More topya'yı yazarken Rönesans'ın bireyselliği merkezde tuttuğu hümanist düşüncesi, coğrafi keşifler, sanat ve bilim dünyasındaki gelişmeler ve Platon'un Devlet eserinden oldukça etkilendiği söylenbilir.

Thomas More'un topya'sı Raphael Hythloday karakteri aracılığıyla topya adlı bir adada var olan gelişmiş bir toplumu anlatır. Burada evlerin kapısında kilit yoktur. Büyük bahçeleri olan evlerde duvar veya it de bulunmaz. Herkesin evi aynıdır ve evler 10 yılda bir kurayla değiştirilir. Ütopya'da herkesin iyiliği için çalışılır ve kendi çıkarlarını toplumun çıkarları üstünde görmek bir günah gibi algılanır. Dürüst, alışkan, nazik, sohbeti hoş, arkadaş canlısı insanların yaşadığı bu adada herkesin dini inancına saygı duyulur ve hiç kimse inancından dolayı tekileştirilmez. Yaşlılar bilge insanlardır ve deneyimlerine, bilgilerine çok saygı duyulur. Yaşlılar da gençleri dinler ve onların erdemli insanlar olabilmeleri için çaba harcar, yol gösterirler. topyalılar güzelliğe önem veririler fakat şatafattan hoşlanmazlar. Herkesin giysileri kk farklar dışında aynıdır. Altın, inci, elmas gibi değerli taşları önemsemezler. Altın hayvanların zincirlerinde ya da tuvaletlerde klozet olarak kullanılır. Bu sayede altının önemsizliği vurgulanmış olur. Materyalist değer yargılarının olmadığı topya'da her vatandaş ülke gelirinden adil bir şekilde pay alır. topyalılar için değer verilecek şeyler bilgi ve bilgeliktir. Thomas More yazmış olduğu romanıyla dünyadaki milletlerin topya Adası'nda olduğu gibi devletler kurmalarını hayal etmektedir. More'un topya'sı Modernizm'in ilham kaynaklarından olmuştur (More, s. 55-64-91).

More yazmış olduğu kitapla sadece edebi bir eser ortaya koymaz, aynı zamanda dönemin İngiltere'sine ve Avrupa'ya hiciv yoluyla eleştirel bir yaklaşım sergiler. Dönemin toplumsal, sosyal ve siyasi sıkıntlarına bir tepki amacıyla; 'bakın topyalılara nasıldı erdemli, onurlu, eşit adil bilge ve kardeşçe yaşıyorlar' demektedir. Dindar bir hıristiyan olan More eseriyle çok Tanrılı topyalıların Avrupa hıristiyanlarından daha hıristiyan yaşadıklarının vurgulamaktadır. More'un ütopyası sırdan halkı kucaklar. Dönemin avrurasında sadece soylu ve aristokratların mutlu ve zgr yaşamına karşı, ütopyada sırdan halk eşit, adil bolluk içinde Bin yıl inancı veya altın ağ söylencelerinde oduğu gibi mütevazi ve onurlu bir yaşam sürerler.

Ütopya edebiyatının bir diğerk önemli eseri de Tommaso Campanella'nın (1568-1639) yazdığı *Güneş Ülkesi*'dir (1623) Campanella'nın yaşadığı dönemde Ortaçağ gelenekleri ve Rönesans'ın yenilikçi hareketleri arasında sıkışmış olan toplumdaki sorunları ve önerilerini yazmış olduğu altın çağ adlı şiirinde dile getiri.

“Mutlu bir altın çağ olduysa eskiden
Niçin bir kez daha olmasın?
Herşey dönüp dolaşıp
Gelmiyor mu eski yerine?
Düşündüğüm, öğütlediğim gibi benim
Paylaşıydı insanlar
Yararları, mutluluğu ve ahlakı
Cennet olurdu dünya...
Uyanık, temiz sevgiler gelirdi diyorum
Azgın, kör sevgiler yerine
Yalan, dolan, bilgisizlik yerine
Gerçek bilgi gelirdi
Ve kardeşlik zorbalığın yerine” (www.antoloji.com).

Campanella Güneş Ülkesi'nde kendinden önceki ütopyalarda olduğu gibi ideal toplum düzeni yaratmaya çalışmıştır. Yarattığı toplumda More'un ütopyasında olduğu gibi özel mülkiyet yoktur. İnsanlar arasındaki kıskançlığa özel mülkiyetin neden olduğuna inanan Campanella. Ütopyasında insanlar ihtiyaç duydukları her şeyi kolektif bir biçimde ortaklaşa çalışarak üretir ortak ve eşit bir şekilde paylaşırlar. Güneş Ülkesi'ndeki her birey toplum hizmetlerinde çalışmak zorundadır. Zor bir işin olmadığı her işin kolaylıkla ve istekle yapıldığı bu toplumda insanlar günde sadece dört saat çalışırlar. Rahip yöneticilerin hükmettiği güneş ülkesi doğa, ahlak, bilgelik ve felsefeyle yönetilir. Toplumun en iyi eğitim almış olan bireyleri yönetici olurlar. Bilgelik ve sevgiyle yönetilen ülkede evlilik kavramı yoktur. Çocuklar tüm toplumdur ve eşit sevgi görürler. küçük yaştan itibaren her çocuk eğitim almaya başlar üç yaşında okumayı öğrenmiş olan çocuklar, doğa bilimleri ve yeteneklerine göre zanaatlar öğrenirler. Kamu işlerinde ve çiftliklerde de çalıştırılan çocuklar bu sayede hem öğrendiklerini pekiştirir hem de sorumluluk sahibi iyi yurttaşlar olabilirler. Ütopyaların genelinde ideal bir kent yapısı tasarlamıştır. Campenella

ütopyasında 7 çemberin iç içe geçmesinden oluşan bir kent tasarlar her bir çember adlarını yedi gezegenden alır şehre dört caddeden ve dünyanın dört köşesine bakan dört kapıdan girilir. Merkezde büyük bir tapınak olan şehir ele geçirmek neredeyse imkansızdır (Campanella, 2007, s. 20-53-61-33). Campanella'nın ideal devlet anlayışını yansıttığı Güneş Ülkesi yazıldığından neredeyse 200 yıl sonar ortaya çıkan sosyalist düşünceye ilham kaynaklarındandır.

More ve Campanella İdeal devletlerinin merkezine sosyal yaşam ve ekonomi gibi sorunların çözümünü yerleştirmişlerdir. Francis Bacon (1561-1626) More ve Campanella'dan farklı olarak bilimsel keşiflerin merkezi olan bir ideal devlet tasarlar. Bacon'un *Yeni Atlantis*'i (1624) Fırtınada sürüklenen denizcilerin bir adaya ulaşmasıyla başlar. Dost canlısı yardımsever yüksek ahlaklı ve dindar insanların yaşadığı bu yer Bensalem Adası'dır. Hıristiyan olan Bensalemliler (Bacon'da dindar bir hıristiyandır) geleneklerine bağlı ataerki bir toplumdur. Adalılar dış dünya tarafından pek tanınmaz fakat onlar dünyadaki tüm gelişmeleri takip ederler her biri dünyada geçerli dilleri konuşabilir. Üstün ahlaklı rahip bilim adamları tarafından yönetilen ada halkı kendi ülkelerini dünyadaki en gelişmiş toplumu olarak görürler. Bu gelişmişliğin nedeni ülkelerinin kurucusu ve ilk kiralı tarafından kurulmuş olan Salomon Evi'dir. Tarım, mimari, tıp, makine, yemek, içki dahil her türlü araştırmanın yapıldığı labartuvar vari alanların olduğu salomon evi sayesinde her alanda inanılmaz bir gelişmişliğe ulaşmış bir ülkedir Yeni Atlantis. Bacon ütopyasında var olan bilim merkezinin dünyayı deney gözlem ve ilerlemci bir yaklaşımla ideal bir toplum anlayışına kavuşacağına inanmaktadır. Günümüzde bilimsel ütopyadan bahsedildiğinde akla gelen ilk kişi Bacon'dur. More'den sonraki yüzyılda ütopyaya bilim ekleyerek günümüz modern toplumuna ilham kaynağı olmuştur (Bacon 2007 s. 15-39-81).

Ütopyaların eşit adil ve mutlu toplum yaratma hayali Plato'nun ideal devletiyle yola çıkmış More ve Campanella'nın eşit adaletli kollektif yaşam formuyla devam etmiştir. Bacon bilimsel ilerlemeyi ideal devletin merkezine oturtarak More ve Campanella'dan farklı bir ütopya anlayışı izlemiştir. Rönesans'ın etkisiyle bilim, sanat, siyaset ve felsefe alanında ki gelişmeler sanayi devrimi ile birlikte yeni bir toplum meydana getirmiştir Yeni düzende küçük zengin ayrıcalıklı bir zümre boluk ve

zenginlik içinde yaşamakta geri kalan çoğunluğun ise zor şartlarda uzun saatler çalışarak zar zor karnını doyurmaktadır. Sosyalist ütopya bu sorunlara çözümler üreten teoriler olarak ortaya çıkar (Kavas 2019 s.43). Henri Saint Simon, Caharles Fourier, Aguste Comte, Herbert Spencer ve Karl Marx düşüncelerini sosyalist teoriler olarak ortaya koyarlar. Bu düşüncelere ütopya demekten kaçınan Marx ve bir çoğu her ne kadar ütopyayı hayal ürünü kendilerinin fikirlerini ise bilimsel ve pozitivist bulsalarda Marx ve Engels'in gelecekteki sosyalist yada kominist sistemin maddi bolluk içinde yabancılaşmaya ve sömürüye son verilmiş. Tüm kadın ve erkeklerin bir biri ve doğayla, sanatçının eseriyle kurduğu gibi ilişki kuracağı bir toplum söylemleri, böyle bir düşünceyi en temel noktalarıyla ütopyacı yapmaktadır (Kumar, 2005, s.98).

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru edebi ütopyaya örnek olarak Edward Bellamy'nin (1850- 1898) *Geçmişe Bakış* (1888) adlı eserinden bahsetmek gerekir. Kapitalizmin yaratmış olduğu sorunlara değinen Bellamy artan üretimin işçilere eşit bir şekilde yansımadığından bahseder. Köylerden kente göçen işçi sınıfı güvencesiz ve yalnızlaşmıştır. Edward Bellamy eserinde sorunu tekelleşmeyle çözülebileceğini anlatır. Ulusun yapacağı tekelleşme üretimi aksatmayacağı gibi adaletsiz paylaşımında ortadan kaldıracaktır. Sosyalist ütopyanın önemli eserlerinden bir olan *Geçmişe Bakış* sosyalist topluluklara ilham vermiştir (Kavas 2019 s.43).

Ütopyalar günümüz modernizminin ilham kaynaklarından olmuştur. Modernitenin derinlemesine analizini yapan ünlü filozof Jürgen Habermas Latince kökenli **modernus** kavramının ilk telaffuzunun 5.yy. sonlarında, “*şimdiyi geçmişten ayırmak, şimdinin Hıristiyan halini geçmişin Romalı ve pagan halinden farklılaştırmak amacıyla ortaya konduğunun belirtir*” (Tütüncü, 2017, s118). Habermas'a göre antik dönemin modernizm üstündeki büyüğü ilk kez Fransız aydınlanma idealleriyle birlikte kaybolmaya başlamıştır (a.g.e, s.118). Geleneksel olanla arasındaki tüm bağlardan kurtulan modernizmin Rasyonel düşünce ve bilimsel bakış açısını benimsemiştir.

“Yaşamı açık ve akılcı bir temele oturtmaya çalışır. Hayatın bir amacı olduğunu ve bu amaca objektif bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini savunur. İnsanoğlunun bilim ve akıl yoluyla ilerleyip, gelişebileceğini ve geçmişe dair geleneksel olanın değil, bilimsel olanın günümüz insanına fayda sağlayacağına inanır. İyimser bir bakış açısına sahip olan modernistler, etik

değerlerle uyumlu bir yaşam sürülmesi gerektiğini düşünürler” (www.1000kitap.com).

Modernizm sayesinde insanlar gelişip medenileşecek diğer toplumlardaki insanlardan daha güçlü, daha bilgili, daha özgür, daha zengin ve mükemmele ulaşmış olacaklardır. Bu bağlamda modernizmin bir ütopya olduğunun söylemek mümkündür.

Ütopya antik dönemden beri geleceğe yönelik ideal toplum teorileri yaratmaktadır, ütopyanın değeri güncel uygulanabilirlikten gelmez o olası gelecekle ilişkilidir. Şimdiki gerçekliği geçerek gelecekteki hayal diyebileceğimiz bir olasılığa odaklanır. Bu hayal sayesinde kendi zamanının sınırlarını zorlar ve geleceğe yönelik planlar ortaya koyar.

2.2. Distopya

Dünya üzerinde var olmuş her topluluk kendi ütopyalarını oluşturmuş ve ideal yaşam ideal toplum düzenine ulaşma çabası içine girmiştir bu bağlamda yapılan tüm çalışmalar insanlığı bir çok alanda ileri götürmüş umudu ve iyimserliği beslemiştir. Ancak 20 Yüzyıl'a gelindiğinde savaşlar, ekonomik krizler, çevre felaketleri, baskıcı totaliter rejimler, soykırımlar, açlık ve benzeri olaylar ütopyanın tekrar sorgulanmasına neden olmuştur. Ütopya görüşü naif olarak değerlendirilmiş daha karamsar toplum düzenleri konuşulmaya başlanmıştır.

Distopya kelimesinin bir çok kaynak tarafından ilk defa İngiliz filozof ve ekonomist John Stuart Mill tarafından 1868 yılında Avam Kamarası'nda (British House of Commons) hükümetin İrlanda'daki toprak politikalarını eleştirmek amacıyla yaptığı konuşmada kullanıldığı düşünülmektedir. John Stuart Mill Konuşmasında.

“Onlara ütopyacı demek belki de fazla övgü niteliğinde olur; Daha ziyade, distopyacı ya da kaktopyacı demeliyiz. Ütopyacılık genel olarak pratiğe dökmek için fazla iyi olanı işarte eder, fakat onların onaylar gözüktüğü şey pratiğe geçirmek için fazla kötü” (Civelekoğlu, 2017, s.18).

der. Böylece distopya ütopyanın zıddı olarak kullanılmış olur. Fakat İrlanda'nın Cork Üniversitesi sosyoloji bölümü öğretim üyesi Deirdre Ni Chuanacha'in yapmış olduğu son araştırmalarda kelimenin ilk olarak 1747 yılında Henry Lewis Younge'nin *Ütopya Ya Da Apollo'nun Altın Günleri* (“Utopia or Apollon's Golden Days”) adlı şiirinde

kullanıldığını vurgulamaktadır. (Atasoy, 2017, s.60).

“Distopya, (anti-ütopya Yunanca dystopia) çoğunlukla ütopyik bir toplum anlayışının anti-tezini tanımlamak için kullanılır. Distopik bir toplum otoriter – totaliter bir devlet modeli ya da benzer bir başka baskıcı sistem altında karakterize edilir” (tr.wikipedia.org).

Distopya'nın kelime olarak hayatımızda daha fazla yer alması 20. Yüzyıl'a denk gelir. 20. yy'da yaşanan I. ve II. Dünya Savaşları, Stalin Dönemi (1928-1953), 1917 Bolşevik İhtilali (Rus devrimi yada Ekim devrimi), 1929 Dünya ekonomik krizi (Büyük Buhranı), Nazi Almanya'sı (Adolf Hitler Almanya'sı 1933-1945), Antisemitizm, Holokost (Nazi Soykırımı, Yahudi Soykırımı), Benito Mussolini İtalya'sı ya da İtalyan Faşizmi (1922-1945), Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları (1945), Vietnam Savaşı (1955-1975), İspanya iç Savaşı Franco diktatörlüğü (1939-1975), Fransa'daki 1968 Mayıs olayları, Kamboçya soykırımı (1975-1979), Çernobil nükleer kazası, Soğuk savaş dönemi (1947-1991), Körfez Savaşı (1990-1991), Ruanda soykırımı (1994) (Atasoy, 2017,s.61) gibi olaylar bu yüzyılın felaketlerle dolu olduğunu göstermektedir. Artık ütopyanın kusurları kabul edilmeye başlanmış ve distopik eserler daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. 20 Yüzyıl'da distopik anlatının sıkça görülmesi Tom Moylan tarafından şöyle açıklanmaktadır:

“Sömürü, baskı, devlet şiddeti, savaş, soykırım, hastalık, kıtlık, ekolojik tahribat, buhran ve borç ile dolu bu yüzyıl ütopyik tasavvurun karanlık tarafı olan distopik anlatının ortaya çıkması için gerekli zemini fazlasıyla sağlamıştır”. (Scraps,11'den Aktaran, Atasoy, 2017, s.61)

15. Yüzyıl'dan itibaren meydana gelmeye başlayan coğrafi keşifler, sanat ve bilim dünyasındaki gelişmeler, insanı merkeze koyan hümanist düşünce, Ortaçağ'ın sonunu getirmiş aklın uygulama araçları olarak deney ve gözlemi belirlemiştir. Aydınlanma çağı olarak adlandırılan bu dönemin dinamikleri tümünden değişmiş yeni ekonomik ve toplumsal gelişmeler sonucunda dünyayı farklı şekilde algılayan yeni bir kültür anlayışı olan modern yaşamın filizleri yeşermeye başlamıştır.

18 ve 19.Yüzyıl'da yapılan yeni icatlar ve buluşlar makineleşmede olumlu gelişmeler yaratmış bu etkiyle Birleşik Krallıkta ortaya çıkan Sanayi Devrimi beraberinde büyük değişiklikler getirmiştir. Bu değişim toplumun her alanına yayılmıştır. Teknolojinin yaygınlaşması, ekonomik refah gibi kimi gelişmeler toplumu olumlu yönden etkilerken, kimi gelişmelerse olumsuz etkiler yaratmıştır. Hızlı nüfus

artışı, kırsaldan şehirlere göçler, çevre kirliliği, toplum içinde belirginleşen sınıf ayrımı gibi bu durum yeni bir zengin sınıf yaratmıştır. Kapitale sahip olan bu sınıf daha fazlasını istemektedir. Kapitalizm her geçen gün yeni icatlar ve yeni ürünler piyasaya çıkmakta buna bağlı olarak hammadde ihtiyacı ya da farklı pazarlar aranmaktadır. Bu nedenle sanayi toplumları az gelişmiş toplumların kaynaklarının kullanmak ve ürettiklerini buralara satmak amacıyla sömürgeleştirmişlerdir. Modernizm bazı ülkelere umut vadederken bazılarının kabusu olmuştur.

Ünlü filozof Jürgen Habermas latince kökenli modernus kavramının ilk defa 5. Yüzyıl'ın sonlarında şimdinin hıristiyan halini geçmişin pagan halinden ayırmak amacıyla kullanıldığını belirtir. Modern kavramı antik dönem ile ilişkilendirilse de eskiden esinlenerek yeniye doğru bir dönüşümü vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Modernite bilim, ahlaki değerler, eşitlik, adalet ve Fransız aydınlanma idealleri ile antik dönem etkisinden kurtulma imkânı bulmuş ve giderek radikalleşmiş bir modern bilinç ortaya çıkmıştır (Tütüncü ve Tütüncü, 201, s.117). Modern öncesindeki baskıcı, adil olmayan, eşitlikten uzak toplumsal yaşam Fransız aydınlanma idealleri ve modernizmle evrensel ahlak, adalet, özerk sanat ve objektif bilimin sayesinde tüm toplumda ilerleme, eşitlik ve adil bir toplum kurmayı hedeflemiştir. (Tütüncü ve Tütüncü, 2017, s.118) 20

Modernite aydınlanma amacıyla geleneksel olan yerine bilime ve evrensel doğrulara bağlı bir ilerlemeyi hedefler. Bu doğrultuda doğayı şekillendirmekten dahi kaçınmaz, her şeyi mükemmel bir düzen içerisinde sınıflandırarak toplumu kaostan ve kontrol edilemeyenden korumayı hedefleyen modernizm, rasyonel araştırmanın dışında kalanları akıldışı olarak tanımlar. *“Her şeyi tekçiliğe indirgeyen bu ussallık, tek din, tek ulus, tek dil, tek bayrak istemiyle farklılıklara savaş açmıştır.”* (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997'den aktaran, Favoro, 2017, s. 203) Bu farklılıklar örneklerle artırılabilir. Baskı toplumu olarak adlandırılabilen bu durum savaşlar, ekonomik krizler, çevre felaketleri, militarizm, nükleer felaketler, katliamlarla insanları özgürleştirmek adına ütopya vadederken geldiği noktada tam anlamıyla bir distopya yaratmıştır.

Bauman modernliği bir ütopya olarak görür. Günümüz dünyasını “*niyetleri itibariyle modern, sonuçları itibariyle postmodern*” olarak tanımlar (Bauman ,2000:140, naklen, Hazır ve Dereci, 2017, s.95). Modernizm bir toplum mühendisliği çalışmasıdır ve hedefledikleri mükemmel bir toplumu resmetmekse de yaratmış olduğu düzen tam anlamıyla distopyayı tanımlar niteliktedir. Tasarımcı ütopyaların iyi niyetlerle oluşturmaya çalıştığı düzen sonuçta kâbus bir ülke ya da toplum meydana getirmiştir.

Ütopyalar iyi niyetli mutluluk hayallerinden ortaya çıkarlar zaman içerisinde totaliter bir yapıya dönüşerek distopyayı oluştururlar. Distopya mutlu toplum hayalinden geriye kalan gerçektir. Hemen hemen hiçbir ütopya demokratik ve çoğulcu değildir. Çokluk ve heterojen belirsiz olan karşısında sertleşir ve kendi sınırlarını daha belirgin hale getirir. Bu sınırların dışında kalanlar yani ötekileştirilenler kısa zamanda düşman olarak tanımlanırlar. Distopya ütopyanın zıttı, karşıtı gibi algılansa da aslında distopya modernizmin ya da ütopyanın karşıtı değildir. Distopyalarda ütopyalar gibi bir toplum düzeni yaratma çabasıdır aksi taktirde distopyalara kaosun hâkim olması gerekir fakat tam tersi olarak baskıcı bir düzen yaratan distopya gelecek güzel günler umuduyla insanları gözetleyerek, kısıtlayarak, korkutarak ya da algı operasyonlarıyla kontrol altında tutar. Distopya bu yönetim şeklini ütopyadan farklı olarak planlamadan uygulamaya başlar. Distopya ütopyanın ürettiği bir sonuçtur (Hazır ve Dereci, 2017, s.95). Ütopyaların hedefinde mükemmmel toplum vardır ve bütün toplumu mükkemleştirmeyi hedeflerken belirlediği nomlara tam ve koşulsuz uyum isteyerek bireyselliği göz ardı eder. Oysaki toplumu bireyler oluşturur ve her biri birbirinden farklı olan insanlar ütopyaların belirlediği normlara uymayı rededebilir bu durum farklı ve mualif bakış açısını, bireyselliği, değişik kültürleri en başından dışarıda tutan ütopyanın zaman içinde distopyaya evrilmesine neden olur. Ütopyaların yerini distopyalara bırakmasının nedenlerinden biri de teknolojik gelişmelerdir. 20. Yüzyıl’da doğa bilimleri alanındaki gelişmelere, aydınlanma felsefesine ve sanayi devrimine olan inanç, sarsılmaya başlamıştır. Bilmsel gelişmelerin insanları daha konforlu bir geleceğe götüreceği fikri I. Dünya Savaşı’nda Japonya’nın Hiroşima ve Nagazaki şehirlerine atılan atom bombasının yüzbinlerce insanı toplu bir şekilde katletmesiyle değişmeye başlamıştır. İnsanlığın hizmetinde olması gereken bilim ve teknolojinin

pekâlâ insanları yönetmek, baskılamak hatta yok etmek içinde kullanılabileceği görülmüş bu durum ütopyalara olan inancın sarsılmasına neden olmuştur (Metin Toprak ve Güvenç Şar,2019, s.17).

Distopya ütopyanın amaçlarına ulaşmak için artırdığı baskının sonucunda ortaya çıkan olumsuz durum değerlendirmesidir. Ütopyada olduğu gibi bir amaç veya hedefi yoktur ve bir sonuca ulaşma kaygısı da. Distopyada toplum kendisini bir baskı sisteminin içinde bulmuştur ama halen hayallerinde ideal yaşam vardır ve içinde bulunduğu durumun fakına varamaz üzerindeki baskı sürekli artar ama istikrarın devamı ve gelecek güzel günler için özgürlüklerden ödün vermeye devam eder. Bu paradoks içinde sıkışan toplum zamanla umursamaz tepkisiz bir hal alır olaylar karşısında içine kapanan nötr bir toplum ortaya çıkar (Hazır ve Dereci, 201, s.97).

Budrillard postmodernlik toplumsalın sonudur der

“Sokağa dökülen kitleler değil, sessiz yığınlardır. Öyle ki kendilerine yapılan çağrılar birer ışık demetine dönüştürüp dalga dalga yaymaya kalkmazlar. Tam tersine tarih, devlet, kültür ve anlamın çevresinde oluşturulmuş ışık demetlerini emerek ortadan kaldırırlar. Onlar tepkisizliktir; tepkisizliğin nötr olanın gücüdür” (Budrillard, 2006’dan aktaran, Hazır ve Dereci, 2017, s.108).

Wrayt Mills’a göre

“Bizim çağımız huzursuzluk ve aldırışsızlık çağıdır ona göre değerler ve tehditler temelinde tanımlanmış sıkıntılar yerine belirsiz bir huzursuzluğun sancısı; belirgin sorunlar yerine yalnızca bir şeylerin yolunda gitmediğine dair tükenmişlik hissi kaplamıştır insanı” (Hazır ve Dereci, 2017,s.101).

İşte bu tükenmişlik hissi yapılan yanlışların, yolsuzlukların, baskıların, ihlallerin toplum tarafından normal karşılanmasına neden olur. Artık toplum ütopyaları uğruna tüm özgürlüklerinden vazgeçebilir haldedir ve her şey olağan karşılanır. İktidar her yerededir. Sizin güvenliğinizi adına sizi gözetler. Sürekli bir takip hali mevcuttur. Güvenliğinizi için sorgusuz bir şekilde aranabilirsiniz çünkü düşman her yerededir ve sıklıkla değişir. Bugünün dostu en ufak bir çıkar çatışmasıyla yarının düşmanı ilan edilir ve toplum bu durumu hemen kabullenir. Distopyalar modernitenin biçimlendirme çabasından arta kalandır.

“Modernlik önünde bulduğu yabancı toplumla verdiği ütopyik savaşla var olurken, bir biçerdöverin arkasında kustuğu sap yığınları gibi, geriye distopik bir atık toplum bırakır” (Hazır ve Dereci, 2017, s.97).

Ütopya hayal edilen ideal yaşamdır, distopya ise yaşamın kendisi. Birçok düşünür modernizmi ütopya olarak görür Bauman “Modernlik imkânsız görevdir” der. “İmkânsız bir ödev belirlemek geleceğe değer katmak değil bugünü değersizleştirmektir” (Bauman ,2003:22, Naklen, Hazır ve Dereci, 2017, s.97). Bir ütopya olarak modernlik olmasaydı postmodern bir distopya da var olmazdı.

2.2.1. Edebiyat ve Resim Sanatından Örneklerle Distopik Anlatı

Distopik anlatım örneklerine ilk olarak edebiyat alanında rastlanmaktadır. Bu anlamda aşağıdaki eserlere değinmek gerekir: 1984–George Orwell, *Cesur Yeni Dünya*–Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*–Ray Bradbury, *Biz*–Yevgeni İvanoviç Zamyatin, *Damızlık Kızın Öyküsü*–Margaret Atwood, *Körlük*–José Saramago, *Kuralsız*–Veronica Roth. Edebiyat alanındaki bu örneklerin plastik sanatlar alanındaki distopik anlatılara da esin kaynağı olduğu söylenebilir.

Distopyalar baskı rejimine dönüşmüş ütopyaların anlatımıdır. Ütopyalar iyi niyetli mutluluk hayallerinden doğar, zamanla totaliter bir yapıya dönüşerek özgürlüklerin ve bireysel yaşam hakkının olmadığı kabus bir ülkeyi resmeder. Distopik anlatılar ekonomik, politik, sosyolojik, ekolojik kısacası yaşamın her alanında oluşmuş ya da oluşabilecek toplumsal felaketler karşısında sanatçı öngörüsü ve duyarlılığıyla toplumu uyarma çabasıdır. Distopik anlatının toplumun yaşamakta olduğu sıkıntıları farketmesini sağladığı, yaşanan sorunları eleştirdiği, sorunların düzeltilmemesi durumunda sonuçlarının neler olacağını eleştirel bakışıyla topluma göstermeye çalıştığı kabul edilmektedir (Atasoy, 2017, s.61).

Distopik anlatıyı inceleyecek olursak genellikle totaliter bir devlet yapısını öne çıkararak, kapitalizm, faşizm, sosyalizm hatta demokratik bir yapının bile zamanla baskıcı totaliter bir sisteme dönüşebileceğini vurgular. Bu anlatılarda genelde yöneticiler ütopyik gelecek vadinin dışına çıkarak baskıcı bir idare yöntemine geçerler. Eleştirel anlatının merkezinde paranoyak bir iktidar vardır. Sürekli yüceltilen ve çok

güçlü olarak gösterilen iktidar vatandaşından korkar halkın bilinçli olması iktidarın devamlılığına engel olarak görülür ve bu yüzden de halkın bireysel özgürlükleri kısıtlanır. Düşünce ve duygu durumları kontrol altına alınmaya çalışılır, bu şekilde her hangi bir isyanın önü kesilmiş olacaktır.

2.2.1.1. '1984' George Orwell

Totalitarizm; *“bireysel özgürlüklerin tamamen kısıtlandığı, devlete itaatin şart olduğu, tüm yetkilerin merkezileştirildiği bir yönetim şeklidir”* (www.tr.instela.com).

Tüm toplumsal faaliyetlerin ekonomi, siyaset, bilim, sanat gibi tek bir merkez tarafından yönetildiği insanların korkuyla sürekli baskı altında tutulduğu fişleme ve gözetlemenin hayatın normali olduğu bu yönetim şekline en iyi örnek George Orwell'in 1984 romanıdır. Romanda dünya büyük savaş sonrasında üç ülkeye ayrılmıştır. Bu üç ülke Avrasya Doğu Asya ve Okyanusyadır. Roman Okyanusya'da geçer. Ülke her şeye hakim tek bir parti tarafından yönetilmektedir. İç Parti ve Dış Parti olarak ikiye ayrılan yönetim Büyük Birader adındaki yaşayıp yaşamadığı belli olmayan bir başkan tarafından yönetilmektedir. Büyük Birader bir çift göz olarak simgelenir ve bu gözler her yerededir. İç parti dört bakanlık aracılığıyla ülkeyi yönetir (Gerçek Bakanlığı, Sevgi Bakanlığı, Varlık Bakanlığı ve Barış Bakanlığı) ülkede hiçbir farklı politik görüş kabul edilmez. Sevgi Bakanlığı ki bu isim ironik olarak tercih edilmiştir. Siyasi suçluların işkenceye maruz kaldığı bir hapishaneden ibarettir. Bu bakanlığın en önemli görevi tüm toplumu izlemektir. Evlerin içinde bulunan tele ekranlar bir yandan vatandaşların neler yapması gerektiğini dikte ederken, diğer yandan interaktif şekilde herkesi gözetlerler. İçlerinde hem alıcı hem vericinin bulunduğu ekranlar fısıltı dışındaki tüm sesleri algılar ve evin büyük bölümünü de görüntüleyebilirler. Bu sayede ne zaman izlendiğinden emin olamayan vatandaşlar topluma aykırı bir davranışta bulunmayı hayal dahi edemez, sürekli izlendiklerini düşünürler. İnsanları robotlaştıran sistem sayesinde kimse partinin kontrolü dışında bir davranış sergilemeyi düşünemez, ara sıra farklı düşünceleri olan anarşistler çıkabilir. Bu durumda devreye düşünce polisi girmektedir. Düşünce polisinin en büyük destekçisi yine vatandaşlardır. Vatandaş hem potansiyel suçlu hem de bir ajan ve

düşünce polisinin bir üyesi gibidir. İç parti ve dış partinin bileşkeninden oluşan sistem yönetsel işleyiş ve baskı rejimini toplumun tüm bireylerinin katılımıyla mümkün kılar sistem toplumun koşulsuz şartsız inancı ve katılımıyla ayakta kalır ve vatandaş adına bir kısır döngü yaratır. Gelecek güzel günler vadiyle sistemin yanında olup hizmet etmek toplum üzerindeki baskıyı azaltmak yerine artırmaktadır. Artan baskı ise sisteme çok daha fazla hizmeti gerektirmektedir. Bu açmaz arasında kalan vatandaş zaman zaman kendinden dahi şüphe duymaktadır ve yaşadığı hayatın kötü olduğunun düşünmeye başladığında kendini vatan hainliği veya anarşist olmakla suçlar. Sistemin en büyük yardımcısı tele ekranlardır. Tele ekranlar ile gözetleme ilk defa 1785 yılında İngiliz filozof ve hukukçu Jeremy Bentham tarafından tasarlanan Panoptikon hapisane inşaat modelini anımsatmaktadır. Daire şeklinde birkaç katlı yapı, tek kişilik hücrelerden oluşmaktadır. Her hücrenin küçük camları vardır ve yapının ortasında bulunan gözetleme kulesi sayesinde mahkumların her hareketi görülebilmektedir. Ne zaman izlendiğini bilemeyen mahkumlar sürekli izleniyormuş hissiyle baskı altına alınır ve kontrol altında tutulmaya çalışılırlar (Kaptan, 2019, s 222, 229). 1984 romanında tele ekranlar sayesinde yapılmak istenen tam olarak budur. Romandaki gözetleme bununla sınırlı değildir. Kitapta bahsedilen Büyük Birader'in gözleri her yerdedir ve sürekli seni izler

“Büyük Birader'in gözleri paranın üstünden bile seni izliyordu. Paraların, pulların, kitap kapaklarının, bayrakların, posterlerin, sigara paketlerinin üstünden... her yerden. Hep size izleyen o gözler ve sizi sarıp kuşatan o ses. Uykuda ya da uyanık, çalışırken ya da yemek yerken, içeride yada dışarıda, banyoda ya da yatakta kaçış yoktu. Kafanızın içindeki birkaç santimetre küp dışında, hiç bir şey sizin değildi” (Orwell, 2017, s37).

Fransız tarih bilimci ve filozof Michel Foucault iktidar ve şiddet konusunda farklı kuramlara sahip bir düşünürdür. Michel Foucault 20. Yüzyıl'da iktidar ile ilgili temel sorunun iktidar aşırılığı olduğunu söyler. 19. Yüzyıl'da iktidarın temel bakış açısının ekonomi ve sınıflar üzerinde kurulan baskı olduğundan bahseden Foucault “20. Yüzyıl'da iktidar her yerdedir” der. Fişlemede, yasaklamada, baskıda, denetlemede, gözetlemede, yönetmede bu şekilde insanları itaatkâr birer makineye dönüştüren iktidar distopik anlatılara ilham olmuştur (Foucault 2003'den aktaran, Üretmen, 2017, s.151).

“Feodal tipteki bir toplumda siyasi iktidar esas olarak yoksulların senyöre ve zaten zengin insanlara vergi ödediği, aynı zamanda onlar için askerlik hizmeti yaptığı bir iktidardır. Fakat kişilerin ne yaptığıyla hiç ilgilenilmiyordu, siyasi iktidar buna, sonuç itibarıyla, ilgisizdi. Bir senyörün gözünde varolan şey, toprak, köyü, köyünde oturanlardı, ailelerdi, fakat bireyler, somut olarak, iktidarın gözüne gözüküyordu. Bir an geldi ki, herkesin iktidarın gözü tarafından fiilen algılanması gerekli oldu, kapitalist türde bir toplum olsun istendi, yani mümkün olduğunda yaygınlaştırılmış, mümkün olduğunca verimli bir üretimle birlikte; işbölümünde kimilerinin şu işi, kimilerinin bu işi yapmasına ihtiyaç olduğunda, halkın direniş hareketlerinin, ataletin ya da isyanın, doğmakta olan tüm bu kapitalist düzeni altüst etmesinden korkulduğunda, o zaman, her bireyin somut ve keskin gözetlenmesi gerekli oldu...” (Foucault, 1992, Naklen, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Özdel, 2012, s.25)

Yaratılan bu baskı sistemi sayesinde sürekli izlenen ya da izlendiğine inanan toplum kendini Jeremy Bentham’ın Panoptikon Hapsanesi’ni andıran küçük hücrelerde bulmuştur. Yönetimin belirlediği kuralların dışına çıkmayı hayal dahi edememektedir. Foucault’un ‘iktidarın gözü’ olarak adlandırdığı bir bilinmeyen tarafından sürekli olarak gözetlenme durumu resim sanatında kontrol eden “dev göz” imgesi olarak yer almaktadır. “İktidar olan gücün denetleyicisi” olarak göz imgesinin kullanımı çok eski dönemlere dayanır hali hazırda bir göz tarafından izlenmek onun koruyuculuğu ya da denetimi günümüz dinlerinde dahi yer almaktadır. (Özdel, 2012, s25)

“Mısır uygarlığında önemli bir karakter olan Horos’un gözü insanın iç dünyasını her davranışını gözden kaçırmayan bir tür yargıç olarak betimlenir. 24 saat kapanmayan hep açık olan Horos’un gözü güneşin ve ayın gözü olarak adlandırılır. Nöbetleşe olarak sürekli bir takip halinde olan güneş ve aydan kaçış mümkün değildir” (Özdel, 2012, s25).

Resim 2.2.1.1. 1. Horos’un Gözü



Kaynak: (www.dunyadinleri.com)

Resim sanatında iktidar tarafından gözetlenme durumuna verilecek örneklerden bir diğeri de Pablo Picasso'nun 1937 yılında yaptığı "Guernica" resmidir. Resim bir çok distopik anlatım ögesi barındırır. İspanya iç savaşı döneminde İtalyan milliyetçileri ve Almanya tarafından bombalanan Guernica kasabasında yaşanan dramı anlatan Picasso Guernica tablosu için;

"Üzerinde çalıştığım ve Guernica ismini vereceğim resimde ve son zamanlardaki tüm eserlerimde, İspanya'yı acı ve ölüm okyanusuna batıran askeri sınıfa duyduğum nefreti açıkça göstermekteyim." der ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)))

Resim 2.2.1.1.2. Pablo Picasso, Guernica, TÜYB, 3493×7766 cm. 1937, Museo Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya



Kaynak: (www.en.wikipedia.org)

Yaklaşık 3,5 metre yükseklik ve 7,8 metre genişlikte olan tablo tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle siyah ve beyaz tonlarında yapılmıştır. Resmin siyah ve beyaz oluşu savaşın yaratmış olduğu yıkıma bir gönderme olabilir. Resim bir savaş kompozisyonudur ve kompozisyonun tamamına hâkim olan kaos gözden kaçmaz. Resmin sol tarafına bakıldığında izleyicinin gözlerine birşeyler anlatmak istercesine bakan bir boğa figürü görülmektedir. Boğanın kuyruğu alevler içerisindedir ki; Guernika ağır bombardıman sonrasında günlerce yanmıştır. Boğa figürünün hemen altında kucağında cansız bir çocuk taşıyan kadın figürü izleyiciyi karşılar. Çıplıklar içerisindeki kadın bombardımanda ölen kadın ve çocukları ifade eder (savaşmak için erkeklerin büyük kısmı kasaba dışındadır bu nedenle Guernika'da ölenlerin çoğunluğu

kadınlar ve çocuklar olmuştur) resmin merkezinde bulunan at vücuduna saplanmış mızrak yüzünden acı çekmektedir. Resmin altında boylu boyunca yatan parçalanmış bir erkek durur. Sağ tarafta elinde gaz lambası tutan kadın gördükleri karşısında çaresiz ve şaşkındır. Sol üst kısımda bulunan abajur şeklinde yapılmış obje gözü andırır. Birçok distopya anlatımında olduğu üzere bütün olanları gören ve planlayan üst akıl, güç odağı ya da iktidarın gücünü simgeleyen göz adeta George Orwell'in 1984 isimli romanındaki büyük biraderin gözleri gibi tüm olan biteni izlemektedir.

1984 romanında distopya anlatımın örnek olabilecek bir diğer konu ise tarihin kontrolü ya da değiştirilerek yazılmasıdır. Gerçek Bakanlığı tarihi ya da gündemdeki olayları partinin çıkarları doğrultusunda düzenlemekle sorumludur. Romanın baş kahramanı Winston Smith Gerçek Bakanlığında çalışmaktadır ve haberleri değiştirerek, montajlayarak ya da sıfırdan hayali yalan haberler yapar. Gerecekleri bildiğinden dolayı sürekli göz önünde tutulan Smith kendiyle yaptığı bir konuşmada bu durumdan şöyle bahseder. (Kaptan, 2019, s 224)

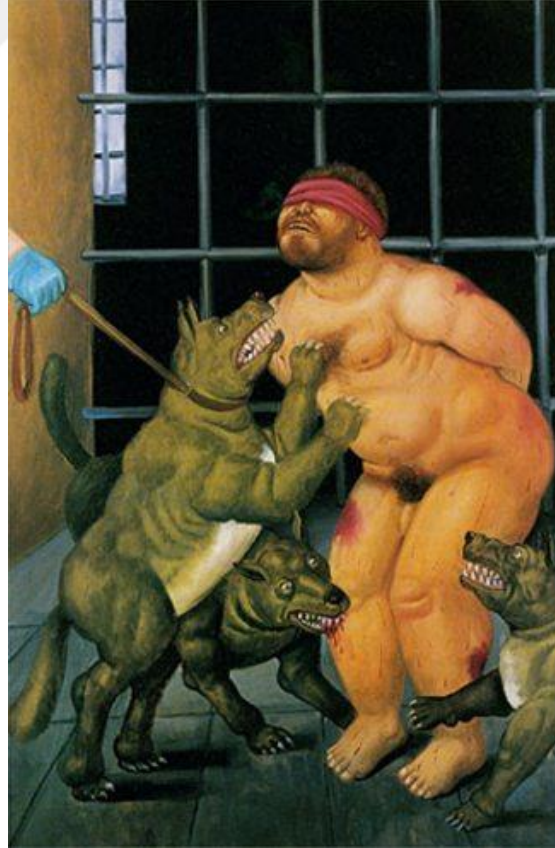
“Parti, Okyanusya'nın Avrasya'yla hiçbir zaman bağlaşmaya girmedğini söylüyordu. Ama o, Winston Smith olarak, Okyanusya'nın daha dört yıl önce Avrsaya'yla bağlaşma içinde olduğunun biliyordu. Peki bu bilgi nerdeydi? Yalnızca kafasının içinde, oda pek yakında yok olup gidecekti nasıl olsa. Ve eğer başka herkes Parti'nin dayattığı yalanı kabulleniyorsa, eğer bütün kayıtlar aynı masalı söylüyorsa, o zaman yalan tarihe geçecek ve gerçek olacaktı” (Orewel 1984 s.28 aktaran, Kaptan, 2019, s 224).

Kitapta var olan bir diğer distopik anlatım bedenler üzerindeki baskıdır. İktidarın bedenler üzerindeki tahakkümü vücudun fiziksel yapısına uygulanan baskı yada zihnine düşüncelerine yönelik baskı ile düşüncelerin belirlenmesi şeklinde olabilir. Bin Dokuz Yüz Seksen Dört'te iktidar her şeyin sahibidir. Tüm kuralları o belirler insanlar tele ekranlarla sürekli gözetim altında tutulur. Cinsel ilişkinin yasak olduğu kitapta, insanların zihinleri dahi düşünce polisinin denetimindedir iktidar vatandaşın ne düşüneceğini dikte eder yalnız düşüncelere sahip vatandaş ise işkenceye maruz kalır. Kitabın kahramanı Winston'un düşünce polisi tarafından uğradığı işkence sonucunda iktidara karşı olan fikirlerinden gerçekten inanarak vazgeçmesi sağlanır. Daha önce günlüğüne yazdığı “özgürlük iki kere iki dört diyebilmektir” sözüne karşı

Winston uğradığı işkence sonunda artık iki kere iki 5 demektedir. (Üretmen,2017, s154)

Distopyalarda siyasi erk gücünü sıklıkla insan bedeni üzerinde göstermektedir. Totaliter iktidarlar insanın birey olarak kabul etmez onlar sadece bedenden ibarettir ve çalışıp vergi verip, itaat edip, düzeni sağlamakla görevli rakamlardır. (Üretmen, 2017, s.153) Maalesef bu durumun örneklerine geçmiş yüzyılda çok defa tanık olmuşuzdur. Stalin dönemi Rusya'sında zorla göç ettirilen insanların maruz kaldığı baskı ve işkenceler ya da Nazi Almanya'sında ari ırk yaratmak adına yapılan katliamlar ve deneyler tüm dünyada siyasi erk tarafından yaptırılan sistemli işkenceler, hatta Kapitalizmin kadınlar için belirlediği normların (0 beden ve benzeri) tamamı bir toplum mühendisliği olarak değerlendirilebilir. Tüm bunlar distopik anlatılara ilham kaynağı olmuştur.

Resim 2.2.1.1.3. Fernando Botero, *Abu Gharib*, TÜYB, 179 x 121cm. 2005,



Kaynak: Sanatçının atölyesi Düşünce Sanat Kültür Seçkisi 1 s. 58

Fernondo Botero'nun 2004 yılında Irak'ın Ebu Graip Hapshanesi'nde Amerikan askerleri tarafından Iraklı savaş esirlerine yapılan işkenceleri anlatan resimleri distopik anlatıyı tam anlamıyla izleyiciye sunar. Siyasi erkin sisteme uymayanları yıldırma, psikolojik açıdan çökertme ve kontrol altına alma çabası olarak görebileceğimiz işkençe olgusu Botero'nun fügüratif resimlerinde kendi üslubuyla izleyiciyi sarsmaktadır. 1932 Yılında Kolombiya'da doğan sanatçı kendi ülkesi ve Latin Amerika'nın genelinde yaşanan insanlık suçlarına çokta yabancı sayılmaz. Genelde daha neşeli eğlenceli konuları resmeden sanatçı Ebu Graip serisinde belkide yaşadığı topraklardan gelen bilinciyle tamamen farklı resimler yapmıştır. Amerikan askerlerinin anı olması amacıyla çekmiş olduğu düşünülen fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerde üslubuna uygun olarak şişman, yuvarlak hatlı çıplak bedenler bulunmaktadır fakat bu sefer bedenler mutlu kadın fügürleri yerine acı ile çığlık atan ya çıplak ya da kadın iç çamaşırları giydirilerek aşağılanmış erkek bedenleridir. Kimi resimlerde üst üste yığılmış bedenlere askerler ya da köpekler tarafından işkence uygulanmaktadır. Yunus Tonkuş'un bir söyleşide belirttiği üzere Botero Almanya'daki sergi kataloğuna şu ifadeleri yazdırmıştır.

“Bu resimler tek tek şahısların olmasın; bir müzeye konulsun ve insanlık bunlardan ibret alsın. Sadece Amerika değil tüm kötü insanlığın ne için, ne yapabileceklerini, ne kadar aşağılık olabileceklerini, insanlık dışı davranabileceklerini görsün. Bu resimler tek tek sergilenmesin hepsi bir arada sergilenin” (Sanatçının atölyesi Düşünce Sanat Kültür Seçkisi 1 s. 60)

2.2.1.2. 'Biz' Yevgeni İvanoviç Zamyatin

Yevgeni İvanoviç Zamyatin 1920 yılında yazdığı *Biz* isimli roman, İkiyüz Yıl Savaşları adında bir savaşın sonrasında Gelecekte geçen ve herşeyin mantık ve matematiksel bir düzen içerisinde planlandığı tek devlet adındaki totaliter yapıyı anlatır. Biz'in baş kahramanı D-503 kod adlı matematik mühendisidir. Tek devlete, devletin kolluk gücü diyebileceğimiz iyilikçiye ve tek devlet öğretilerine sorgusuz bir şekilde bağlı olan D-503'un I-330 ile tanışıp aşık olmasıyla tek devleti ve sistemi sorgulamaya başlar. Totaliter bir yapı olan tek devlette kişiler yoktur her vatandaş matematiksel yapı içerisinde bir numaradan ibarettir tüm numaraların yapacakları bir zaman tablosuyla belirlenmiştir. Taylorizme atıfta bulunan romanda her numara gün içinde yapacaklarının harfiyen bilmekte ve uygulamaktadır.

“Her sabah milyonlarca kişi mutlaka aynı saatte ve aynı anda tek bir beden gibi uyanırız. milyonlarca kişi aynı anda işe başlar, gine milyonlarca kişi aynı uyum içinde işi bitiririz. Tek bir bedene takılmış milyonlarca el milyonlarca kafa, zaman tablosunun düzenlediği biçimde, aynı anda kaşıklarımızı ağzımıza götürürüz. Aynı anda yürüyüşe çıkar aynı anda Taylor egzersizleri salonuna yada uyumaya gideriz” (Zamyatin, 2011, s.26).

Herşey tek devlet tarafından planlanmıştır. Cinsel ilişki dahil herşey belli bir plan çerçevesinde olmalıdır. İstenilen saatte isediğin kadar yapılacak seks kontrol dışı bilimselikten uzak vahşi hayvanlara özgü bir davranıştır. Kıskançlığı ortadan kaldırmayı amaçlayan tek devlet her numaranın belli gün ve saatlerde alabilecekleri pembe bilet sayesinde cinsel ilişkiye girme hakkı tanır. Tamamen camdan yapılmış evlerinde yaşayan vatandaşlar sadece izin verilen seks satlerinde perdelerini kapatabilirler

“Her sayı Cinsellik Dairesi’nde dikkatle mayene edilir, cinsel hormonları tam tamına belirlenir ve cinsel birleşme günleri saptanır. Bundan sonar söz konusu sayı cinsel birleşme günlerini kiminle geçirmek istediğini bildirir ve pembe kuponu alır. Hepsi bu” (Zamyatin, 2011, s.33).

Yaşam alanları yeşil bir duvarla çevrili olan tek devlette duvarın dışında kuşlar, ağaçlar, vahşi hayvanlar ve özgür insanlar vardır. Bütün bunlar tek devlet vatandaşları için kaos ve vahşi yaşam demektir. Yeşil duvarın içinde bireysellik ve özgürlükten uzak tek devletin sunduğu düzen ve güven mevcuttur (Üremen, s.145). D-503 başka gezegenlere kendi mükemmel gelişmişlik düzenlerini götürecekleri bir uzay gemisi tasarlamaktadır. İntegral adındaki bu makinenin işleyişini hayranlıkla izleyen D-503 makinenin parçalarının belli düzen içinde yaptığı hareketleri mükemmel bir baleye benzetir D-503 bu dansın neden güzel olduğunu şöyle açıklar

“Çünkü özgür olmayan bir hareket, çünkü dansın tüm anlamı mutlak ve estetik boyun eğişte, ideal özgürsüzlükte yatıyor. Eğer atalarımızın yaşamlarının en yüce anlarında dans ettikleri doğruysa, insanda çok eski zamandan beri organik olarak yaşayan özgürsüzlük içgüdü, katılım yoluyla kuşaktan kuşağa geçmiş olmalı, bizlerse, bu gün yalnızca bilinçli...” (Zamyatin, 2011, s.20).

Bireyselliğin ve özgürlüğün kaos olarak görüldüğü romanda hayal gücü bir çeşit hastalık olarak tanımlanır. Tek devlet hayal gücünü kurduğu düzen için tehtid olarak görür çünkü hayal etmek bireysel bir beceridir ve totaliter yapının öğretti ve ideallerine karşı gelir yani kişiyi biz durumundan ben durumuna getirir. Bu nedenle tek devlet tarafından hastalık olarak görülür. Sistem kendini korumak amacıyla tüm

vatandaşları fantazektomi adındaki bir operasyonla hayal güçlerinden kurtarmayı hedefler (Şeker, 2019, s179).

“Düş gücü

O, beyninizi kemirerek alnınızda siyah çizgiler oluşturan bir solucandır. Size uzaklara kaçmaya zorlayan bir ateştir, bu uzaklık mutluluğun bittiği yerde başlasa bile. Düş gücü mutluluğa giden yolun son engelidir.

Ve şimdi,

SEVİNİN!

Bu engel havaya uçuruldu!

Yol açık.

Tek Devlet’te bilimin son buluşu, düş gücü merkezi bölgesidir. Bu merkez, beynin Varoli bölgesinde bulunan sefil bir düğümdür. Bu bölgenin röntgen ışınlarıyla dağlanmasıyla düş gücünüz tedavi edilecektir DAİMA!” (Zamyatin, 2011, s.159).

Yevgeni İvanoviç Zamyatin Biz kitabı edebiyat alanındaki distopik anlatılara verilebilecek en iyi örneklerdendir. Kitaptaki totaliter yapı, özgürlüğün ve kişisel olan her şeyin vahşilikle eşit görülmesi, insanların isim yerine numaralarla kodlanması makineler gibi çalışmalarını adeta robotlaşmaları, yaşadıkları cam evler sayesinde sürekli gözetim altında tutulma, hayal gücünün bir hastalık olarak görülmesi gibi temalar kitaptaki distopik anlatım öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zamyatin 1920 yılından geleceğe ayna tutarak makineleşmenin ve modernizmin doğurabileceği sorunlardan ironik bir şekilde bahseder teknolojik anlamda modernleşme, kapitalist düzen fabrikaları, kolektivizmi ve yeni bir tür köleliği getirmiştir. Patronların ve kapital sahibinin cebi dolarken işçi sınıfı fabrikalarda karın tokluğuna çalışmaktadır taylorizm ideolojisi patronları zengin ederken işçileri bir tür robot misali modern köleler haline getirmiştir. (Şeker, s.171)

Japon sanatçı Tetsuya İshida (1973-2005) çalışmalarında kapitalizmin çalışma hayatında yaratmış olduğu olumsuz durumu distopik bir şekilde anlatmaktadır. Kendi yaşamı üzerinden bir sistem eleştirisi olarak görebileceğimiz çalışmalarda kendine benzeyen figürler resmeder makinelerle içi içe geçmiş adeta robotlaşmış genelde mutsuz ve yalnız kişileri surrealist bir tavırla resmeden İshida modern toplumunun bireyi baskılayarak yalnız ve mutsuz kılmasını resminde vurgular (KAVAS 2019 s154-155)

İshida'nın süper market resminde gördüğümüz figür ressamın otoportresini andırır resimde bir çeşit otomata benzetilen figürün kolları otomatik işleyen robot bantlardan surrealist bir şekilde resmedilmiştir figür amaçsız ve mutsuz bir ifadeye sahip bir şekilde yalnızca kapitalizmin onun için belirlediği işi yapmaktadır. Zamyatin'in Biz romanında olduğu gibi insani duygulardan uzak sadece sistemin işleyişi için çalışan numaralardan pek de farkı yoktur.

Resim 2.2.1.2.1. Tetsuya İshida, *Supermarket*, Ahşap Üzeri Akrilik, 103 x 146 cm. 1999, Shizuoka Shizuoka Prefectural Museum of Art, Japonya.



Kaynak: (www.wikiart.org)

2.2.1.3. 'Cesur Yeni Dünya' Aldous Huxley

Aldous Huxley'in 1931 yılında kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya* romanında ileri teknolojiye sahip bir dünyayı anlatılır. Herkesin Mutlu ve uyum içinde yaşadığı bu düzen (Dünya Devleti) yüzeysel bir bakışla ileri teknoloji sayesinde insanların çok az çalışıp rahat yaşadığı, psikolojik teknik ve uygulamalarla hep mutlu hissettikleri, savaşın ve baskının olmadığı bir devlet yönetimini anlatır. Adeta bir ütopyayı

tanımlayan bu anlatım daha derinlemesine incelendiğinde, İktidarın kurduğu düzeni devam ettirebilmek adına bilim ve teknolojiyi kullanarak sürekli sahte bir mutluluk halinde olan hiç düşünmeyen sorgulamayan sadece itat eden duygusuz robotlaşmış insanların yaşadığı bir distopyaya dönüştüğü fark edilir. Kitap teknolojinin kötü amaçlar doğrultusunda kullanıldığında ne denli kötü sonuçlar doğurabileceğini okuyucuya ironik bir şekilde anlatmaktadır. Huxley 1962 yılına bir röportajında kitabında yarattığı gerçeküstü dünyayı eleştirerek gelecek kuşaklara bir uyarı yapma çabasının şu şekilde ifade eder.

“Teknoloji İnsanları homojen bir kalıba sokabilir, eğer genetic geçmişleriyle oynayabilirsiniz...Eğer yeterince ahlaksız bir devletiniz varsa hiç şüpheye bunu başarabilirsiniz...Bu tür şeylerin olası olacağı zamanlar giderek yaklaşıyoruz. Bunun farkında olmak ve bu durumlar meydana gelmesin diye gerekli önlemleri almak çok önemlidir.” (Hearold bloom, Aldous Huxley’s Brave New World, s13.’den aktaran Sena Teber Aldous Huxley’in Sahte Ütopyası; Cesur Yeni Dünya, 2019, s.188)

Gelecek nesile bir uyarı çabası olarak görebileceğimiz kitapta bulunan distopik anlatım öğesinin başında bedenlere müdahale gelmektedir Kitapta dünya devleti olarak tanımlanan iktidar kurduğu düzeni sürdürebilmek adına bedenler müdahale etmekten kaçınmaz Cesur yeni dünyada insanlar doğum yapmaz. Gebelik ve doğum devletin yapmış olduğu algı operasyonları ve beyin yıkama teknikleriyle aşağılayıcı ve ilkel bulunur hatta büyük bir günah işlenmiş gibi davranılır. Çocuklar laboratuar ortamında ihtiyaç doğrultusunda bir sanayi ürünüymiş gibi üretilirler. Döllenme odasında yumurta ve sperm bir araya getirilip yapay rahimleri andıran tüplerde uygun ortam yaratılarak yetiştirilirler. Bu üretim esnasında uygulanan yöntemlerle çocukların zeka, kişilik ve fiziksel özellikleri belirlenir üretim esnasında fazla beslenen ve iyi bakılan Alfa ve Betalar en zekilerdir. Onlar daha üst düzey nitelikli işerde çalıştırılmak amacıyla üretilirler. Gama, Delta ve Epsilonlar seri üretilirler ve fiziksel ve zihinsel olarak yetersizdirler. Gelecekte iyi bir eğitim almadan işçi olarak çalışacaklardır. Epsilolar en alt sınıftır ve yapabilecekleri iş kimsenin yapmayı tercih etmeyeceği işler olacaktır. Yinede yaratılan sahte mutluluk hissi, zevk üzerine kurulmuş bir düzen ve bebeklikten itibaren şartlandırılmış beyinler sayesinde herkes bulunduğu konumdan menundur ve hiç kimse isyan etmez romanda ileri teknoloji sayesinde diğer distopyalardan farklı olarak şiddet kullanılmadan itatkar bedenler var edilir. Hiç sorgulamayan, düzenin güvencesi olan bireyler hemde. (Teber S, 2019, s187).

Huxley Amerika'ya yaptığı bir ziyaret sonrasında makineleşmenin toplumun refahının artırdığını, daha rahat bir hayat sürme imkanı sağladığını, iletişim ulaşım gibi alanlarda kolaylıklar sağladığını fark etmiştir. Ancak makineleşmenin doğurabileceği sorunları da öngörebilmiş ve romanı aracılığıyla gelecekte teknolojinin kötü kullanılması halinde her şeyin kullan at olduğu popüler kültürün sosyal hayatın merkezine oturduğu, materyalizmin maneviyatın önüne geçtiği, insanı insan yapan değerlerin tümünden uzak sığ bir dünyanın bizi bekleyebileceğini ifade etmektedir (Teber S, 2019, s188).

Resim 2.2.1.3.1. Richard Hamilton, *Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?*, Kağıt Üzerine Kolaj, 25x22,5 cm. 1956



Kaynak:(www.sanatile.blogspot.com)

1921 yılında londrada doğmuş olan Rihard Hamilton'ın 'Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?' adlı kolajını dönemin tüketim toplumunun tüm öğelerini barındırır. İdeal yaşamın nasıl olması gerektiğini dönemin değerleri açısından yansıtan resim kolaj tekniğiyle yapılmıştır. Resimde ilk göze çarpan kaslı ve mükemmel vücuduyla elinde pop yazan kocaman bir lolipop şeker tutan nü erkek figürüdür. Hemen yanında yine mükemmel bir fiziğe sahip evin kadının nü olarak kanepe üzerinde yer alır. Evde dönemin popüler kültür simgelerinin tamamı bulunmaktadır. Her türlü iletişim aracı televizyon, radyo, telefon vb. Güzel halılar, posterler, teknolojinin ve modernizmin simgesi Ford'un ambleminin bulunduğu bir

abajur.. Popüler kültürün tüm öğelerini barındıran resim izleyeciye adeta ideal yaşam budur demektedir (Muraz, 2009 s.18).

Distopik anlatın diğer bir konusu da bilgilerin yeniden üretilmesi ya da yokedilmesidir. Foucault'a göre;

“Siyasi erk bir kavram hakkında neyin doğru ya da neyin yanlış olduğuyla ilgili bilgiler üretir. Bu açıdan bakıldığında bilgi bir iktidar olgusudur. İktidarı destekleyerek ona katkıda bulunur. Bilim adamları tarihçiler ya da gazeteci ve yazarlar bu konuda iktidarın destekçisidir” (Foucault 2003'den aktaran, Üretmen, 2017, s155).

Distopik iktidarlarda siyasi erk iktidarını sağlamlaştırmak amacıyla halkı bilgisiz ve cahil bırakmayı yeğleyebilmektedir.

2.2.1.4. 'Fahrenheit 451' Ruy Bradbery

Amerikalı yazar Ruy Bradbery'nin *Fahrenheit 451* (1953) isimli romanı tam da bu durumu anlatır. Romanda iktidar yerini sağlamlaştırabilmek amacıyla halkı bilgiden yoksun bırakmaya çalışmaktadır. Bu amaçla kitapların çağ dışı ve gereksiz olduğu halka empoze edilir. Kitap insanın aklını karıştıran, boşa zaman harcatan, gereksiz çağdışı kalmış bir olgudur. Bu nedenle evde kitap bulundurmak yasaktır. Bulunan kitapların derhal itfaiye birimlerine haber verilerek imhası sağlanmalıdır. Kitapta itfaiye ironik bir şekilde yangın söndürmek yerine kitap yakmakla görevlidir. Romanda insanlar sürekli televizyon seyretmeye yönlendirilir. Televizyon aracılığıyla halk manüple edilerek doğru bilgiye ulaşması engelenmiş olur ve iktidarın devamlılığı sağlanır.

“Kendini farklılıklardan koruma refleksi içinde bulunan sistem kendi adına olumlu faydalı bilgiyi destekler, olumsuz olduğunu düşündüğü bilgileri değiştirmeyi veya yok etmeyi kendinde bir hak olarak görür. Naziler'in Berlin'de 20.000'e yakın kitabı yakması gibi” (Atasoy, 2017, S.64).

Resim 2.2.1.4.1. 1933 Yılında Naziler'in Yüksek Okul Öğrencileriyle Kitapları Yaktığı Bir Fotoğraf



Kaynakça: (www.dw.com/tr6)

Distopyalarda sıkça karşılaşılan diğer bir durum ise olağanüstü haldir. Toplumsal kaos, ekonomik krizler, terörizm, savaş hali yada doğal afet dönemlerinde iktidarın düzeni sağlamak amacıyla yürürlüğe koyduğu kendine has yasalarla yaratılan kuralsız bir dönemi tanımlar. Olağanüstü hal döneminde hukuk tamamen ortadan kalkmaz, sadece askıya alınır. Çünkü iktidar varlığını meşrulaştırmak için hukuka ihtiyaç duyar. Kuralları ve adaleti iktidar tek başına sağlamaktadır ve askıya alınan genel hukuk yerine kararnameler aracılığıyla yerel bir hukuk oluşturulur. Bu durum iktidarı hem meşru kılar, hem de her istediğini yapma ayrıcalığı sunar. Hukuk ile kuralsızlık arasındaki bu durum distopik eserlerde sıkça işlenir (Üretmen,2017, s160).

**Resim 2.2.1.4.2. Leon Golub: Sorgu II, Tuval üzerine Akrilik, 305 cm x 427 cm
1981 Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonundan.**



Kaynak: (www.artic.edu)

1922 yılında amerikada doğan sanatçı Leon Golup dünyanın bir çok yerinde meydana gelen savaşlar, darbeler, insanlık suçları, iktidarlar ya da güç sahipleri tarafından yapılan şiddet olayları, işkenceler, katliamlar, ayrımcılık, baskı ve benzeri olayları resimlerinde konu edinmiştir. Golup 1980li yıllarda Güney Afrika, Guetamala, El Salvador ve benzeri yerlerdeki savaş ve darbelerde yapılan insanlık suçları ve işkencelerin gazetelere yansıyan fotoğraflarından etkilenerek bir dizi resim yapmıştır. Bu resimlerden biri olan Sorgu II resminde kim oldukları hangi milleti oldukları belli olmayan bir takım insanlar tarafından sorgulanan çıplak figür bağlı bir şekilde sandalyede oturmaktadır. Kafasına geçirilmiş çuval sayesinde yüzünü göremediğimiz figürün şidet karşısındaki dik ve dirençli duruşu izleyiciye umut vermektedir. Sivil görünümlü fügürler işkence anında gayet rahat tavırlı ve yaptıkları işten menun görünmektedirler. Figürlerden birinin belindeki silah işkencecilerin gizli polis olabileceği izlenimini vermektedir (Yavuz, 2009, S.92).

1900'lü yıllarda teknolojik gelişmeler toplum tarafından coşuyla karşılanmaktaydı zenginliğin ve gelişmişliğin simgesi olan teknoloji I. Dünya Savaşı'yla toplumlar üzerinde endişe yaratmaya başladı hemen ardından gelen II. Dünya Savaşı'nda kullanılan atom bombaları teknolojik gelişmeler ile ilgili kuşku ve korkuların haklılığının onaylar nitelikteydi artık. Teknolojiye duyulan hayranlık *Teknofili* yerini teknolojiye karşı duyulan kaygıya ve korkuya bıraktı *Teknofobi*. Sanatçıların gözünden kaçmayan bu durum bir çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Özellikle sinema ve edebiyatta kendine yer edinen teknofobi ya da teknolojik gelişmelerin dünyanın sonunun getirecek felaketlere neden olacağına düşünen siberpunk kültür bir çok yazar ve sinema yönetmeni tarafından konu edinilmiştir (Aksoy, 2011, s.34). Distopik anlatının önemli öğelerinden olan teknofobi ve siberpunk resim ve heykel alanında da sanatçıların ilgisini çekmektedir.

“Siberpunkta gelecek, bir felaket gibi hazırlıksız bir zamanda gelmiş ve bastırılmış izlenimi verir. Zaman işgal altındaymış gibidir. Ani değişiklikler yaşanmış, dünya sanki yıkıntıların arasında yeniden kurulmuş, fakat tamamlanamadan öylece bırakılmıştır. Tuhaf bir gelecek dünyası bir tür distopik dünyadır. Teknoloji baskın bir ikinci doğa ortaya çıkarmıştır. Yüksek teknolojinin olanakları hayatın her noktasında kendini göstermektedir, ancak bu durum sefil bir hayatla iç içe gerçekleşir. Kaos, kargaşa, karışıklık, çöküş ve çürüme hem fizik hem de sosyal çevreye yayılmıştır” (Ersümer, 2006: 66 -67 naklen Aksoy, 2011 s.25).

“Giger'in sancılı ve karabasanlı dünyası cinselliğin, cinsel çağrışımların kol gezdiği bir karabasanlar dünyasıdır. Ama bu karabasanlar temelde yarının dünyasından başka bir şey değildir. Kökenleri Bosch'un Bruegel'in resimlerinden gelen böyle bir dünyanın çizgileri içinde sanatçının yerleştiği her “yaratık”, “alien” bir “yabancı” değildir. Yarı nesneleşmiş, yarı makineleşmiş insana benzer o canavarlar ve canavarcıklar bizleriz kabul etmek istemesek bile! – cenin olarak, larva olarak ve nesne olarak 0 Kurduğumuz ve geleceğe taşıdığımız bir sistemin içinde “değişik” bir gelişime kapılan, hatta bu gelişimi şekillendirip karabasana dönüştüren yine bizleriz” (Giovanni, T.Y: 145,146, Naklen Aksoy, 2011 s.32).

Resim 2.2.1.4.3. H.R. Giger, *Cthulhu (Genius) III*, H.R. Giger Müzesi, 1967



Kaynak: (www.bbc.com)

19. Yüzyıl Sanyı Devrimi sonucunda gelişen Sanyı üretimi doğal kaynakların hızlı kullanımına ve plansız gelişme sonucunda büyük oranda çevre kirliliğine neden olmuştur bilim insanların yaptığı uyarılar karbondioksit salınımı sonucunda oluşan ozon tabakasındaki yıpranmadan dolayı okyanus sularının normalden fazla ısınmasına neden olmaktadır. Küresel ısınma olarak adlandırılan bu çevre sorunu bilim insanları tarafından dünyanın en büyük sorunlarından biri olarak görülmektedir (Kavas, 2019, s.167). Distopyalar kontrol altına alıp düzenleyerek ütopyalar yaratmaya çalıştığımız doğayı da konu edinir. Kirlenen veya yok edilen doğanın sonucunda gelecekte ya da günümüzde ortaya çıkan sorunların resmedildiği distopik anlatılar da sanatçıların konusu olmaktadır.

Resim 2.2.1.4.4. Banksy, *I Don't Believe Global Warming*, 2009, Graffiti, Londra, İngiltere.



Kaynak: (www.milliyet.com.tr)

Kimliği bilinmeyen fakat toplumsal olaylara grafiti¹ santıyla tepkisini gösteren Banksy küresel ısınmaya dikkat çekmek amacıyla Londra'da Regent kanlında bulunan bir duvarın kanalla keşiştiği yere 'I Don' Believe Global Warming'² yazmıştır. Kanaldaki suyun yükselmesi sonucunda yazının bir kısmı sular altın kalarak kaybolmaktadır. Sanatçı yapmış olduğu ironi sayesinde siz inanmasanız da küresel ısınma gerçektir demektedir (Kavas, 2019 s.168).

¹ 1970 lerde New York'ta ortaya çıkmış toplumun alt kesimlerinden çıkıp gettoya yayılmış genelde metro istasyonları , trenler resmi bina duvarları üzerine spreyci boyayla yapılan sokak sanatı

² küresel ısınmaya inanmıyorum

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK RESMİNDE DİSTOPİK ANLATIM ÖGELERİ

3.1. Altan Gürman (1935-1976)

Altan Gürman 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümün'den mezun olmuştur. 1963–1966 yıllarında Paris'te resim ve özgün baskı alanında çalışmalar yapan Gürman 1967 yılında Türkiye'ye dönüş yapmıştır. Pariste eğitim gördüğü zaman içerisinde farklı malzemelerle tanışan Gürman geleneksel teknik ve malzemeleri sorgulayarak, geçmişte kullanmış olduğu fırça, tuval, yağlı boya ve akrilik boya yerine o dönem Türkiye için sıra dışı sayılacak endüstriyel selülozik boyalar, dikenli teller, kalın kartonlar ve ahşap malzemeler kullanmaya başlamıştır. Kesip biçerek, oyup çıkararak, çakarak, boyayı püskürterek yaptığı çalışmaya son dönemlerinde hazır objelerde dahil olur (www.arter.org.tr).

Gürman'ın sanatında öne çıkan distopik öge militarizmdir. Asker kökenli bir toplum olmamız, sürekli yaşanan askeri darbeler, II. Dünya savaşının etkileri ki bu durum Gürman'ın Pariste yaşadığı dönemde savaşın sanatta ve toplumda yarttığı etkileri daha fazla gözlemlemesine imkân tanımıştır. Böylece militarizm sanatının başlıca konusu haline getirmiştir. (Özayten, 1992, s. 60)

Resim 3.1.1. Altan Gürman, *Montaj 1*, Tahta, Karton, Üzerine Selülozik Boya, Triptik, 123 x 218 cm. 1967



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/montaj-> (01.02.2021)

Gürman'ın M1 isimli çalışması birçok militarist öge içerir. İsmiyle bir silaha gönderme yaptığı M1 triptik olarak yapılmıştır. 1. bölümde asker kamuflajını andıran yeşil gökyüzü ve kamuflaj arasına sıkışmış bulutlar göze çarpar. Kırmızı beyaz şeritlerle izleyiciye yasaklı ve tehlikeli bir bölgeyi ifade etmektedir. Triptiğin ortasında yer alan resimde zıhlı bir arcın kaportasını andıran düz bir zemin yer alır. Son parçada yine askeri renkler tüm yeryüzünü sarmış gökyüzü ise sıkışmış bir haldedir. Santçının yapıtlarında polygon, asker suretleri, dikenli teller, askeri renkler, kırmızı beyaz şeritler sıkça yer alır. 1960 Darbesi'nde asker olan Gürman'ın eserlerinde militarist eleştiri oldukça belirgindir.

Resim 3.1.2. Altan Gürman, *Kapitone*, Selülozik Boya, Yapay Deri, 120x123 cm. 1976



Kaynak: https://www.artter.org.tr/altan_gurman

Gürman'ın 1976 Yılında yaptığı “Kapitone” adlı çalışmasında askeri öğeler yer almaz, Kapitone de brokrasi eleştirilmektedir. Ahşap oyma yüzey üzerine yapay deri ve selozik boyayla yapılan çalışmada, her an emirler verebileceği masasında telefonu hazır bir şekilde bekleyen figür bir bürokrati simgelemektedir.

“Gürman daha önceki çalışmalarında askeri zavallı, çaresizmişcesine gösterirken sorumluluğu onun üzerinden alarak onu tüm olaylara karar veren mekanizmanın bir nesnesi, savaşın ve ölümün bir nesnesi durumuna indirgenmiştir. Gürman'ın hedef aldığı; başkalarınca yönetilen insanlar olan bu nesnelere değil, onları yöneten otorite ve mekanizmalardır” (Özayten, a.g.e., s. 64).

3.2. Nur Koçak (1941)

1941 Yılında İstanbul'da doğan santaçlı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sırasıyla Adanan Çoker, Cemal Tollu ve Neşet gunal atölyelerinde eğitim görmüştür. 1968 yılında akademiden mezun olan Koçak, 1970 yılında Milli

Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanmış yüksek eğitim amacıyla Paris'e gönderilmiştir.

“Nur Koçak Fetiş Nesnelere / Nesne kadınlar”serisinde kadınlara ait fetiş nesnelere foto gerçekçi bir üslupla ele alır. Kadın dergileri veya medya organlarının kadını metalaştıran reklamlarından esinlenen santi popüler kültür ögeleri üzerinden kapitalizmin kadına biçtiği rolü eleştirir” (Yıldırım, 2018, s 23).

Nur Koçak, Chanel Rujlar veya Ruj Mihrabı, 1987, tuval üzerine akrilik, 130x195 cm.

Resim 3.2.1. Nur Koçak, *Ruj Mihrabı*, Tuval zerine Akrilik Boya,130x195 cm. 1988,



Kaynak: <http://minesanat.com/sanaticilar/nur-kocak/> 15.01.2021

Kapitalizm her şartta kazanmayı hedefler, bu amla her yolu kullanır. Sermaye ve iktidar sahibi olan erk, kadını iyi bir tüketicisi aynı zamanda da reklam nesnesi olarak görür ve kadın vücudunu her türlü ürünün pazarlanmasında bir tüketicisi olarak kullanılmaktan ekinmez (Fidan, 2000, s.124-125).

Foto gerçekçi tarzda yapılmış olan resimde görmüş olduğumuz rujlar sistem tarafından kadına dayatılan ideal güzellik algısını sorgular niteliktedir. Kadın dergileri ve medya aracılığıyla topluma empoze edilen kadının zayıf (0 beden), alımlı, cinsel açıdan çekici olması gerekliliği fetiş nesnelere sorgulanmaktadır. Koçak'ın “Ruj Mihrabı” resmi

“Özellikle çalışan kentli kadın ve ev içi emeğe hapsedilmiş kadınların değer görme, arzulanma gibi parametreler etrafında şekillenmiş; dayatılan ‘ideal güzellik’ algısının toplumsal ve ekonomik bağlamda altyapısını sorgulatan bir araç haline gelmiştir” (Dede, 2014, s.27 naklen Yıldırım,2018, s 24).

Distopyaların bedenler üzerinde kurmuş oldu tahakküm gözle görülür bir şekilde şiddet içermek zorunda değildir. Her şeyi kendi çıkarları doğrultusunda kontrol etme çabasında olan sistem kadına biçtiği rolü çeşitli araçlarla benimsetir, medya kadın, dergileri, reklamlar bunun için biçilmiş kaftandır.

Resim 3.2.2. Nur Koçak, *Siyah File*, Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem, 23 x 27.6 cm. 1979,



Kaynak: (www.t24.com.tr)

Resimde siyah file iç çamşırı giymiş iki kadın vücudu görülmektedir. Kameralara poz veren iki modeli anımsatan resimde kadınların vücutlarının ve duruşlarının birbirine benzerliği dikkat çekicidir. Ancak asıl merak uyandıran nokta resimde bulunan figürlerin neden kafaları yoktur? Sanatçı bu durumu şu şekilde açıklamaktadır.

“Kadınların kafalarını kesmiştim o dizide, çünkü önemli olan kafaları değil, bedenlerinin belli bölümleriydi. İzleyicinin ilgisi oraya odaklansın istedim. Tüm bedenler bir örnek pozlarda, peş peşe sıralanmıştı. Bununla vurgulamak istediğim de kadının kimliksizleştirilmesi, aynılaştırılması olgusuydu.” (Muraz, 2009., s:112’den naklen Yıldırım, 2018, s.26)

3.3. Cihat Aral (1943)

Çağdaş figüratif resmin öncülerinden olan Aral sanat serüvenine 1964 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde başlamıştır. 1970 yılında devlet bursuyla ihtisas yapmak üzere Fransa'ya gönderilen sanatçı, 1974 yılında yurda dönmüş ve İDGSA'da öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

“Merkez insan olunca; figürü temel tutan resim anlayışı bütünüyle sosyal hayatın politik, ekonomik, sosyolojik değerlerinin özünü taşır. Resim dipdiri bir başkaldırı, bir protesto alanıdır ve iyi resim unutulmaz” (www.cumhuriyet.com.tr).

Cihat Aral sanat anlayışını bu cümlelerle özetlemektedir.

Aral'ın *Çöp İnsanları* serisi açık bir kapitalizm eleştirisi içermektedir. Kahve rengi, sarı ve koyu tonların hakim olduğu resimde birilerinin çöp olarak gördüğü bir diğerinin geçim kaynağı olmuştur. Yüzleri ve ifadeleri belli belirsiz olan resimde sarı rengin vermiş olduğu hüznün içinde aynı ülkenin eşit olmayan yurttaşlarını görürüz.

Resim 3.3.1. Cihat Aral, *Çöp İnsanları*, TÜYB, 150x100 cm, 1998



Kaynak: www.turkishpaintings.com

Resim 3.3.2. Cihat Aral, *Hücrede*, TÜYB, 115X146 cm, 1991



Kaynak: www.turkishpaintings.com

Aral 12 Eylül askeri darbesinde tutuklanmış ve işkence görmüştür. Hapsanede geçirdiği günleri tuvaline işkence resimleri olarak yansıtır. Kemal İskender o resimleri şöyle yorumlamaktadır.

“Kendi deneyimlerinin süzgecinden geçirerek kendine özgü bir duyarlılıkla biçime döktüğü, acı çeken, ezilen, hakkını arayan, aşağılanan, işkence gören ve dahası katledilen insanın gerçeğini yansıtır.” (İskender, 2013, s. 6’dan naklen Kaptan, 2013, s.78)

3.4. Resul Aytemür (1951)

1951 Yılında Malatya’da doğan Resul Aytemür İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi’nden 1978 yılında mezun olmuştur. Resimlerinde parlak çarpıcı renkler kullanan sanatçının kendine has bir anlatım şekli vardır. Resimlerinde yaşadığı şehir olan İstanbul’a oldukça yer veren sanatçının konularının kimi zaman parklar, plajlar, otobüs durakları, sokaklar,

öpüler oluşturuken kimi zamanda toplumsal olaylar, sokak atışmaları, 1 Mayıs gösterileri, Gezi Parkı direnişi ya da otoritenin g gösterilerinin sahneleri oluşturmaktadır

Resim 3.4.1. Resul Aytemür, *Denizde Variller*, TÜYB, 130x170cm, 1991



Kaynak: <https://humakabakci.com/tr/collection/aytemur-resul/> (05.06.2021)

19. Yüzyıl Sany Devrimi sonucunda gelişen sanayi üretimi doğal kaynakların hızlı kullanımına ve plansız gelişme sonucunda büyük oranda evre kirliliğine neden olmuştur. Bir topya olarak başlayan Sany Devrimi yarttığı evre felaketleriyle distopyaya evrilmiştir. Sanatçıların sıklıkla dikkat eektiği evre felaketleri ve evre sorunları Resul Aytemür'n de konuları içindedir. *Denizde Variller* resminde yeşili ve mavisi kirlilikten neredeyse görünmez olmuş bir deniz içinde yüzen variller karşılar bizi varillerden dökülmüş kimyasallar denizi zehirlemektedir. 1991 yılında yapılış olan resim ki o dönemde denizde variller ya da tanker kazaları sık sık gündeme gelmekteydi, tüm canlıların yaşam hakkını tehdit eden evre kirliliğine dikkat çekmeyi hedeflemektedir.

Resim 3.4.2. Resul Aytemür, *Kargaşa*, TÜYB, 45x60 cm, 2006



Kaynak: (www.resulaytemur.com)

Aytemür'ün 'Kargaşa' adlı resminde bir sokak gösterisi sonunda tutuklanan gösterici ve tutuklayan polis görünmektedir. Arkada yeşil mavi tonlarda yanan bir ateş ve karanlık bir fon bulunmaktadır. Sokak gösterileri, toplumsal olaylar toplumun içinde bulunduğu baskı sonucunda patlak veren sorunlar, distopik anlatılarda sık sık işlenen konulardandır.

3.5. Aydın Ayan (1953)

1952 Trabzon doğumlu olan Aydın Ayan 1977 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezunudur. 1986-1987 Yılları arasında British Council'in bursu ile Londra Üniversitesi Goldsmiths College gitmiş ve sanat çalışmalarına Londra'da devam etmiştir. Yurda döndükten sonra sırasıyla 1988 yılında Öğretim Görevlisi, 1990 yılında Doçent, 1998 yılında ise Profesör ünvanını alan Aydın Ayan 2019 Aralık ayına kadar çalıştığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesin'den emekli olmuştur. (www.biyografya.com)

Distopik anlatının eserlerine yansıdığı sanatçılardan biri olan Aydın Ayan'ın sanatı toplumsal bir bilinç biçimi olarak düşünülmektedir, ancak resminin diğer toplumsal gerçekçi resimlerden farklı olduğu açıktır. Bunu August Wiedman şöyle ifade eder:

“Aydın Ayan'ın resmi diğer toplumsal gerçekçilerden kullandığı zengin ve anlamlı simgelerle farklılık taşır. Onun sanatı baştan aşağı simgeseldir. Kullandığı zengin simgeler yoluyla salt toplumsal gerçekçi olarak tanımlanamaz. Onun resimlerinde dışavurum ve yer yer gerçek ötesi unsurlar ile birlikte görülen bir eleştirelilik söz konusudur” (Wiedmann, 2017, s.40).

Sanatçının 1970'lerin ortalarında gerçekleştirdiği figüratif çalışmaları gibi 1980'li yıllara tarihlenen simgesel resimlerinde de Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi atmosferin etkisi büyüktür. Yapılmış olan darbe özgürlükleri askıya almış, yüzlerce insan sürgün edilmiş, fişlenmiş, işkence görmüş ve oluşturulan baskı ve korku ortamı ile toplum kendisini hayal edilen gelişmiş toplum düzeni ütopya yerine, karşı ütopya yani distopyanın içinde bulmuştur. Bu nedenle Aydın Ayan'ın 1970-1990 yılları arasında yapmış olduğu resimlerde distopik anlatıya sıkça rastlamak mümkündür.

Aydın Ayan'ın 1978 tarihli *Patron ve Elektrik İşkencesi* resimleri distopik anlatıya iyi birer örnek olacaktır. Aslında tek bir resmi oluşturan tuvaler 12 Mart 1971 darbesinden yedi yıl sonra 12 Mart rejiminin baskısının görece azaldığı yıllarda yapılmıştır. Ayan bu iki resminde dönemin ve belki de sonrasının siyasi iktidar ve sermaye arasındaki karmaşık ilişkilerini en yetkin şekilde betimler. Tek bir resmi oluşturan bu iki tuvalin sol taraftakinde patron ayaklarını uzatmış bir şekilde koltukta oturmaktadır. Kucağında yer alan obje patronun midesine benzetilmektedir. İktidar ve sermaye arasında her zaman karmaşık ilişkiler olmuştur ve belki de patronun kucağında mideye benzeyen bu obje sermayenin doymayan iştahını temsil etmektedir.

Resim 3.5.1. Aydın Ayan, *Patron*, TÜYB, 160x100 cm, 1978, (Sol Parça)

Resim 3.5.2. Aydın Ayan, *Elektrik İşkencesi*, TÜYB, 160x100 cm, 1978, (Sağ Parça)



Kaynak: (Ayan, A. Sır ve Büyülü Gerçek)

Sağ tuvalde bulunan elleri arkadan bağlı figür Prometheuscu bir imge oluşturur. İşkence edilenin gövdesi gerilmiştir, izleyici figürün kaslarındaki acıyı ve direnci tüm gerçekliğiyle duyumsayabilir. Sağ alt tarafta kırmızı eldivenli el öykünün görünmeyen merkezi uygulayıcısını ima eder. Birçok distopik anlatıda uygulayıcı (Büyük Patron) görünmez, siyasi erkin toplum üzerinde oluşturmak istediği baskıdan dolayı yaratılmış bir güç odağıdır ve her şeyi bilen, gören, kontrol eden, uygulatan kırmızı eldivenli bir el olarak imgenmiş olabilir. Elin hemen üstünde yer alan telefon çifte işleve sahiptir. Hem işkence, hem de iletişim aracıdır. Patrondan gelecek haberle elektrik kablosuna bağlı telefon işkence aletine dönebilir. İşkenceyi durduracak telefon da odur, işkenceyi ölümle sonuçlandırabilecek olan alet de.

Resim 3.5.3. Aydın Ayan, *Yakılan Kitaplar*, TÜYB, 50x35 cm, 1980



Kaynak: (Ayan, A. Sır ve Büyülü Gerçek)

Aydın Ayan'ın *Yakılan Kitaplar* adlı resmi adından da anlaşılacağı gibi sadece yanan kitaplardan ibarettir. Fakat bu kitaplar yangın veya bir kaza ile yanmaz. Kitaplar yakılmaktadır, çünkü siyasi erk kendi iktidarını sıkıntıya sokacak olan bilgiyi yasaklama ya da yok etme refleksi içindedir. Bu durum distopik romanlara da sıklıkla karşımıza çıkar. Bu romanlardan biri olan George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı romanında bilginin ve gerçeğin iktidar tarafından yeniden şekillendirilmesinin yaratabileceği uç noktalar bir kurgu olarak karşımıza çıkar. Kitapta 'gerçeklik bakanlığı' diye bir kurum vardır ve bu kurum sadece güncel haberleri değil geçmişteki haberleri bile kurgular ve iktidarın amaçlarına uygun hale getirir. Bu haber kaynağı dışında halkın haber alabileceği başka kaynak bulunmamaktadır ve iktidar hedefine sadece kendi belirlediği haberleri yayınlayarak ulaşmaktadır. Amerikalı yazar Ruy Bradbury'nin *Fahrenheit 451* (1953) eserinde ise iktidarın bilgi üzerindeki yaptırımını kitapları yok etmek olarak görülür. Romanda televizyonun mükemmelliği övülmekte kitaplarsa uzak durulması gereken tehlikeli

şeyler olarak lanse edilmektedir. Çözümse kitapları yakmaktır. Bu görev ironik bir şekilde itfaiyecilere verilmiştir. Nerede bir kitap bulsalar hemen yakıp yok etmekle görevlidirler. Kitap Naziler'in Berlin'de 20.000'e yakın kitabı yakmasına eleştirel bir gönderme olarak yazılmış bir kurgudur. Aydın Ayan'ın *Yakılan Kitaplar* resmi de darbe döneminin baskıcı rejimine yapılan bir eleştirel göndermedir. Resimde kitapları kimin yaktığı görülmez fakat dönemin iktidarının birçok kitabı yasakladığı bilinmektedir. Bu kitapları bulundurmanın ciddi bir suç olduğu düşünülürse kitaplar belki de sahipleri tarafından yakılıp yok edilmek zorunda kalmıştır.

3.6. Serdar Şencan (1960)

1960 Yılında İstanbul'da doğan sanatçı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 1983 yılında mezun olmuştur. Şencan'ın resimleri küreselleşme, tüketim çılgınlığı, iktidar çabaları, adalet yoksunluğu gibi distopik öğeler içermektedir. Konularını hicivli bir dille ele alan sanatçı *“Küreselleşmeyi, sonsuz bir tüketim çılgınlığı ile üzerinde yaşadığı canlıyı yok etmeye odaklanmış asalak bir mikroorganizmaya benzetmektedir”* (www.haberturk.com).

Şencan'ın *Yalan Dünya* adlı resminde, tüketim çılgınlığının geldiği boyut hicivli bir şekilde anlatılmaktadır. Resmin merkezinde bir kredi kartı antı ve etrafında ona tapan insanlar görülür. Bu insanlar sermayenin emrinde her türlü tüketime hazır, yönetenlerin tam istediği gibi sorgulamadan itaat eden adeta beyinleri yıkanmış kişilerdir. Sağ alt köşede ise bir cenaze alayı resme girer. Ölen kişinin herşeyi paylaşılmıştır. Arkasından ağlayıp üzülen tek varlıksa köpeğidir. Sol tarafta kan bank yazan tabelanın altında kan veren insanlar görürüz. Hemen üstlerinde jakuziyi andıran kan dolu bir havuz içinde kadehlerindeki kanları içen iki kişi resmedilmiştir. Silah tücarları, küresel sermaye sahipleri ya da emperyalist ülkelerin başlattığı savaşlar sonucunda ölen masum insanların kanları üzerinden kazandıkları zenginlikle nasıl şatafat içinde yaşadıklarını eleştiren resmin her santiminde distopyaya rastlamak mümkündür. (www.haberturk.com)

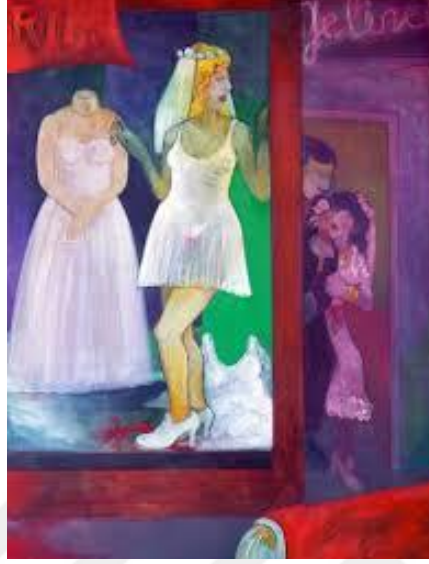
Resim 3.6.1. Serdar Şencan, *Yalan Dünya*, TÜYB 150x170cm, 2006



Kaynak(www.artmajeur.com)

Şencan'ın *Satılık Gelinler* resminde sistemin kadına biçtiği rol eleştirilmektedir. Kadını alınıp satılan bir eşya gibi gösteren resim, toplumumuzda var olan başlık parası ve kadına yüklenen misyonu elştirir. Vitrinde gelinlikler ve gelinler birlikte satılmak üzere sergilenirken resmedilmiştir. Hemen sağ tarfta ise bir ticaret sonlandırılmış ve erkek gelinini satın almış olarak görülmektedir.

Resim 3.6.2. Serdar Şencan, *Satılık Gelinler*, TÜYB, 126x95 cm, 1998



Kaynak: (www.artmajeur.com)

3.7. Arzu Başaran (1963)

1985 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden mezun olan Başaran 1989 yılında İtalyan hükümetinden aldığı bursla Roma'ya gitmiş ve Roma Modern Sanatlar Müzesi'nde araştırmalar yapmıştır. Çalışmalarında el yapımı kağıtları sıkça kullanan sanatçı oluşturduğu leke ve dokularla kadın kimliği, bellek, bedenin nesneleştirilmesi, kimliksizleştirilme, soykırım, göç gibi toplumsal konuları tuvalerine yansıtmaktadır.

Açtığı "İhlal" adlı kişisel sergisinde gazetelerin üçüncü sayfa haberlerine konu olan çocukları resimlemiş ve çocukların bu haberlerde nesneleştirildiği, kimliksizleştirildiği düşüncesinden yola çıkarak çocuk portrelerini çerçevesiz, boş alanlar üzerine, çizgiyle anlatılabilecek bir biçimde çizerek yan yana yerleştirmiş ve bu sergisinde de bedenin nesneleşmesi sorunu üzerine yoğunlaşmıştır" (www.sergirehberi.com).

Resim 3.7.1. Arzu Başaran, *İhlal*, Kağıt Üzerine Sulu Boya Mürekkep, 260x400 cm, , 2005



Kaynak: (www.kristinas75.files.wordpress.com)

Resim 3.7.2. Arzu Başaran, *İsimsiz*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2017



Kaynak:(www.agos.com.tr)

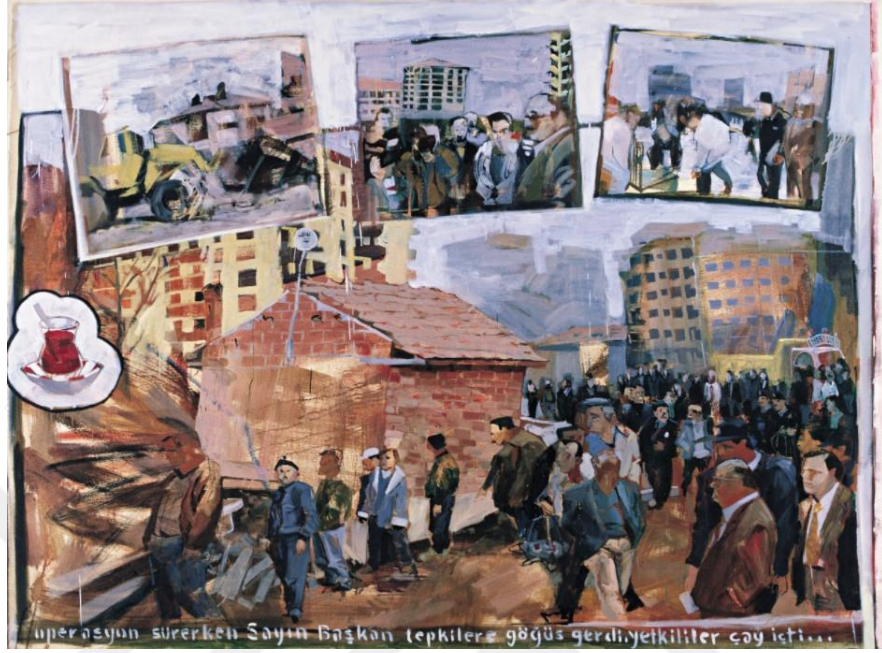
Başaran'ın konuları dahilinde olan 'zorla göç ettirilme' ya da 'göç' *Hala Orada* sergisinde işlenen ana temayı oluşturur. İsimsiz başlıklı resminde de konu zorunlu göçtür. Distopyalar kendine benzemeyeni, farklı olanı kabullenmez, bu farklılık kültürel, dinsel ya da ırksal olabilir. Bu durumda istenmeyen olarak belirlenen topluluk hakim olanlar tarafından dışlanır, baskıya ve şiddete maruz kalır, hatta doğduğu topraklardan istemeyerek göç etmek zorunda kalabilirler. Anadolu'da yaşayan Ermeniler'in, Bulgaristan'da ve Yunanistan'da yaşayan Türkler'in, Suriye'deki iç savaştan kaçmak zorunda kalan Ezidiler'in ya da Suriyeliler'in zaman içerisinde yaşadıkları zorunlu göçler Başaran'ın resimlerinde gözlemlenmektedir. *Hala Orada* sergisi 1915 yılında Anadolu Ermenileri'nin yaşadığı göçü konu edinmektedir. Beyaz fon üzerinde lekesele olarak yapılmış dağlar ve yamaçlar karlar atında olma hissi uyandırır. Bölgenin sert ve zorlu doğa şartlarının gözlemlenebildiği resimde lekeler halinde insan silüetleri göze çarpar. Kimi daha yakın, kimi daha uzak, kimi zorlu şartlara direnemeyip düşmüş insan bedenleri resimdeki acıyı izleyiciye aktarmaktadır.

3.8. Hakan Gürsoytrak (1963)

Hakan Gürsoytrak 1990 Yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Yüksek lisansının 1993 yılında İngiltere Redaing Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde tamamlayan sanatçı, 2012 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü'nde Profesör Öğretim Üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Güncel bellek, siyasi olaylar, sokak, toplumsal olaylar ve gündelik yaşam sahnelerini özgün renk ve biçim anlayışıyla hicivli bir şekilde resmeder. Beral Madra Gürsoytrak'ın sanat anlayışının şu şekile yorumlar.

“Gürsoytrak son derece tanıdık bir kavram olan imge üzerine çalışıyor. Konusu açık: birey, toplum ve devlet arasındaki çekişme. Çalışmaları bu mücadelelerin ötesindeki rahatsız edici bir dünyanın işaretleri olarak işliyor. Bu içeriğin birçok tanımını ima ediyor ve kendilerini bütünüyle görünür kılıyorlar. Gürsoytrak, gazete fotoğrafçılığını ivme olarak kullanarak resmedilen sahnenin yumuşak dış çizgilerini çizer ve akabinde kendini imgeyi resmetmenin iç taleplerinin rehberliğine bırakır. Yüksek bir ressamlık ölçütü hedeflediği açıktır ama aynı zamanda serbest formlar, ifade dolu benekler ve biriken tekrarlar arası bir karşılıklı oyun da hedefler” (www.gursoytrak.com).

Resim 3.8.1. Hakan Gürsoytrak, *Operasyon*, TÜYB, 148x200 cm, 1999-2006



Kaynak:(www.kolekta.com.tr)

Gürsoytrak'ın *Operasyon* adlı resmi televizyon haberlerini andıran bir kopoziyon şeklinde kurgulanmıştır. Resmin sol üst köşesinde ve arka planında var olan iş makinası ve hafriyat kamyonundan anlaşılacağı üzere operasyon bir gece kondu yıkımıdır. Topluluk umarsız bir şekilde olayı izler, resmin sağ alt köşesinde bulunan takım elbiseli insanlar belli ki önemli kişilerdir. Resmin altında haber bültenlerinde haberi anlatan yazılardan biri geçmektedir, yazıda “operasyon sürerken sayın başkan tepkilere göğüs gerdi. Yetkililer çay içti” yazmaktadır. İçilen çayı resimde sol tarafta görmekteyiz. Yıkılan evler, sokakta kalan insanlar değil de yetkililerin içtiği çayın haber olduğu distopik toplumlar, medya tarafından manüple edilirler. Neyi ne kadar bilmek gerektiğine hangi olayın ne kadar önemli olduğuna siyasi erkin medyası karar verir.

Resim 3.8.1. Hakan Gürsoytrak, *Kamu Görevi*, TÜYB, 150x200cm



Kaynak: (www.gursoytrak.com)

Gürsoytrak'ın *Kamu Görevi* isimli resminde kendinden daha büyük ve önemli olan kamu görevlisini karşılamak amacıyla sıraya geçmiş kalabalık görülmektedir. 'Karşılanan kişi neden bu kadar kalabalık bir karşılamaya ihtiyaç duyar?' sorusunu akla getiren resimde, karşılamak amacıyla toplanan kalabalığın takım elbiselerinden önemli kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Bir diğer soruysa 'Bu kadar önemli kişinin en önemli işi karşılama görevimidir?' Resmin ortasında bulunan boş alan yapılan işin gereksizliğini vurgular şekilde boş bırakılmıştır. Bu tür olaylar distopyalarda siyasi erkin toplum üzerinde oluşturduğu güç gösterileri olarak karşımıza çıkar. Yüzlerce önemli kişi bir tane en önemli kişiyi saatlerce ayakta beklemektedir. Toplum alması gereken mesajı subliminal olarak alır.

3.9. Beyza Boynudelik (1975)

1975 İstanbul doğumlu olan Beyza Boynudelik 1999 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümün'den mezun olmuştur. 2003 yılında aynı üniversitenin yüksek lisans programını tamamlayan Boynudelik yurtiçinde ve yurtdışında bir çok sergi, sanat fuarı ve çalışmaya katılmıştır. Çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde devam eden sanatçı eserlerinde modern yaşamın belirlediği

idealler üzerinden metropol insanı, duygusuz, yalnız, beleksiz adeta makineleşen toplum, yok edilen doğa, gözetlenme, takip edilme gibi konulara yer vermektedir. Kendisiyle yapılan bir röportajında çalışmalarını hakkında şunları söyler:

“Ana ekseninde temas, iletişim, günlük rutinler, bu çağın gerçekleri olan gözetleme ve gözetlenme olguları ile beraber bugünün kentli bireyinin beton, fauna ve flora ile ilişkisini düşünerek ürettiğim işler. Kendini sosyal medya üzerinden avatarlar ile tanımlamaya soyunan, toplumsal normlar açısından ideal ve onaylanmış olmaya çabalayan, farkında olmadan kontrol altında tutulan ve değerleri, beğenileri dahi belirlenmiş olan kısa hafızalı bireyin kent ve toplum içindeki psikolojik ve fiziksel varlığı üzerine düşündüğümü söyleyebilirim” (www.aysegulayhakyemez.com).

Resim 3.9.1. Beyza Boynudelik, *Nükleer Çocuklar*, Tuval Üzeri Akrilik Boya, 192x 162 cm, 2016



Kaynak: (www.kolekta.com.tr)

Boynudelik'in *Nükleer Çocuklar* resminde, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları sonucunda oluşan siyah dumanlara benzeyen bir kimyasal bulut, fonu kaplamaktadır. 19 yy ile birlikte meydana gelen bilimsel gelişmeler insanoğlunda

heyecan yaratmıştır. Ancak insan hayatını kolaylaştırmak amacıyla geliştirilen teknolojilerin, dünyayı yönetme, herşeye hükmetme isteği içerisinde giren, kimi ülkeler tarafından istenildiğinde nasıl felaketlere yol açabileceği, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan bombalarla görülmüştür. Distopik anlatılarda sıkça rastlanan nükleer felaketler Boynudelik'in resminde siyah dumanlar arasından iki yavru domuzu kurtaran figür olarak karşımıza çıkar. Sarı tulumlu figür, kucağında yavru domuzlarla olay mahallinden uzaklaşmaktadır. Figürün taktığı maske Boynudelik'in son dönem işlerinde sıkça gördüğümüz bir imgedir. Sanatçı maskeyle Jung'un, 'persona-masks'ne gönderme yapmaktadır.

“Jung'un psikolojik teorisinde, persona, sosyalleşme, kültürleşme ve deneyim sayesinde bilinçli olarak oluşturulmuş kişiliktir. Persona, benlik rolü yapan bir maskedir. Hatta bu, iyi oynanmış bir rolden daha fazlası olmasa bile kişi ve diğerleri o kişiliğe inanır. Persona kelimesi oynanan bireysel rolleri ifade ederek, Latince'de hem "kişilik" hem de Romalı oyuncular tarafından giyilen maske anlamını taşır” (www.mku.edu.tr).

Boynudelik figürlerine giydirdiği maskelerle sistemin bizler için belirlediği rollere gönderme yapar. Sanatçı resimlerinde kullandığı maskelerle 'rollerimize ve maskelerimize öylesine inanmışız ki sistemin bizim için belirlediği rolleri, kendi tecihlerimiz sanmaktayız ve her birimiz görünmez maskelerle dolaşmaktayız' demektedir.

Resmin üst kısmında gördüğümüz üç yuvarlak simge gözetleme dürbünüdür. Sanatçı çağımızın en büyük distopik kaygılarından olan gözetlenme ve gözetleme olgusuna gönderme yapmaktadır. George Orwell'in 1984 kitabında olduğu gibi büyük biraderin gözleri üzerimizdedir. İnternet ve sosyal medya, akıllı telefonlar, yapay zeka tüm bu gelişmeler bizleri daha ulaşılabilir ve kontrol edilir yapmaktadır.

Resim 3.9.2. Beyza Boynudelik, *Habitat I*, Asitsiz Kâğıt Üzeri Akrilik Boya ve Çini Mürekkebi, 180 x 150 cm, 2019



Kaynak: (www.kolekta.com.tr)

Boynudelik'in *Habitat I* resminde *Nükleer Çocuklar* resmine benzer bir kompozisyon vardır. Sanatçının kullandığı simgeleri bu resimde de görmek mümkündür. Figür merkezde ve yine hayvanları savunur kurtarır şekilde resmedilmiştir. Figürün maskesi sistemin belirlediği rolle yaptığı eylem arsında sıkışmışlığı simgeler. Sanatçının konuları içinde olan yokedilen habitat fonda resme dahil olan kurumuş ağaç dalları ile vurgulanır. Siyah, beyaz, gri tonlarda olan resim yine sistemin daha fazla para için katlettiği doğaya dikkat çekmektedir.

3.10. Burçin Erdi (1977)

1977 Münih doğumlu olan Burçin Erdi 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterliliğini aynı üniversitenin resim bölümünde tamamlayan Erdi Sanatta Yeterlilik tez aşamasında çalışmalarını İspanya'nın Sevilla şehrinde yapmıştır. Birçok yarışmada

önemli derecelerin sahibi olan sanatçı yurt içinde ve yurt dışındabirçok kişisel ve karma sergi açmış, bianel, sanat fuarı ve sempozyumlara katılmıştır.

Erdi resimlerinde bireysel aryışlar, toplumun ve bireyin dönüşümü, sistemin belirlediği ideal olana ulaşma çabası, acı, dönüşüm, doğa gibi konuları kendi bakış açısıyla sorugulayarak yine kendi geliştirdiği teknikle tuvale yansıtmaktadır (www.sanatokur.com).

Resim 3.10.1. Burçin Erdi, *Predator*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140,5 x 381 cm, 2018



Kaynak: (www.kolekta.com.tr)

Resimlerinde modern yaşamın insanoğluna yüklediği sorunlar arasında sıkışıp kalan bireyin çelişkilerini konu edinen santçı, köpek yarışları üzerinden modern insanın kaygılarının irdeler. Erdi köpek yarışları ve modern insan arsında kurduğu benzerliği şöyle ifade eder.

“Bu serginin öncesinde başladığım savaş ve göç resimlerindeki duygu durumu da ölüm ve hırslarla içiçeydi. Bu durum zamanla, birbirinden tamamen farklı duyguların beden üzerinde bıraktığı ifadelerin ve izlerin benzerliklerini keşfetmeye başladığım bir serüvene dönüştü. Ölüm acısı çeken bir insanın yüzünden okunan ifade ve beden dili ile yarış çizgisini başarıyla geçmiş bir atletin yüzündeki ifade ve beden dilinin birbirine çok benzediğini fark ettim. İfadesinde başarı olan figürleri, acı çağrışımlar yapan kompozisyonlar içinde betimledim. Hırslarının ve hedeflerinin peşinde koşan modern insanların bunlar uğruna, ölümden bile korkmadıklarını gördüm. İnsan doğasından kafamı çevirip doğadaki diğer canlılara baktığımda benzer durum devam etmekteydi. Hatırı sayılır ölçüde dünyada pay edinmiş köpek yarışlarında, önlerinde gerçek veya temsili bir tavşan figürü arkasında koşan köpeklerin ifadeleri de tüyler ürpertiyordu” (www.aysegulayhakyemez.com).

Resim 3.10.2. Burçin Erdi, *Predator II*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 130 x 95 cm, 2018



Kaynak: (www.bluerhino.art)

Resimde izleyiciye doğru koşan köpekler bireyin iş dünyasında, eğitim hayatında, sosyal yaşamda sürekli bir şekilde yarışır halde olmasına gönderme olarak algılanabilir. Ütopyanın vadettiği mutlu, rahat yaşam günümüz dünyasında eğitimden, iş hayatına kadar her alanda sürekli bir şekilde sınıyan ve sıradan bir yaşam için köle gibi çalışan modern insan için adeta bir distopya yaratmıştır. Koyu tonların hakim olduğu resimde köpeklerin ifadeleri vahşi ve serttir, her an birbirilerine saldıracak gibidirler, günümüz iş hayatından pek de farklı olmayan bu durum köpek yarışları üzerinden vahşi kapitalizme bir eleştiri olarak algılanabilir.

3.11. Ansen ATILLA (1978)

1978 Kayseri doğumlu olan Ansen Atilla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümün'den mezun olmuştur. Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden olan Atilla günümüze kadar 10 kişisel sergi açmış, birçok karma sergiye, yurt içinde ve yurt dışında önemli sanat organizasyonları ve fuarlara

katılmıştır. Sanatçının yapıtları Emma ve Joseph Cherian, Khaled Samawi gibi birçok uluslararası koleksiyonun yanı sıra Papko Sanat, Odunpazarı Modern Müze, Eczacıbaşı, Lichtenstein Müzesi ve İstanbul Modern Sanat Müzesi kalıcı koleksiyonu gibi önemli Türk koleksiyonlarında da yer almaktadır (www.artxist.com).

Yapıtlarını genel olarak dijital ortamda kendine özgü yöntemlerle hazırlayan sanatçı aynı zamanda temalarına uygun olan çok farklı malzemeler de kullanmaktadır. Konuları içinde bir çok distopik öge barındıran Atilla, militarizm, güç, iktidar, toplumsal bellek, tarihin oluşumu, biat gibi konuları kendi özgün diliyle mizah ve ironiyi kullanarak işlemektedir.

Resim 3.11.1. Ansen Atilla, *Total Annihilation (Respect to Ray Bradbury, Dijital Mono Baskı, Diasec, 105 x250 cm, 2013*



Kaynak: (www.artxist.com)

Ansen Atilla'nın *Total Annihilation* adlı eseri distopyalarda sıkça karşılaştığımız bilginin yöneten, iktidar, erk tarafından kontrol altına alınma çabası anlatılmaktadır. Farklı şekillerde bilginin kontrol altına alınması ya da değiştirilerek iktidarların çıkarları doğrultusunda düzenlenerek topluma sunulması tarih sahnesinde sıkça karşılaşılan bir olgu olmuştur. Amerikalı yazar Ruy Bradbury'nin *Fahrenheit 451* (1953) Romanına atıfta bulunan resim günümüzün de gerçeklerinden biri olan bilginin gizlenmesi ya da toplumların gerçek bilgiye ulaşabilmelerinin engellenmesini anlatmaktadır. Resimde kitaptada da işlenmiş olan ironi göze çarpar, kocaman

kazanlarda yakılan kitapları yakma işi asıl görevleri yangın söndürmek olan itfayecilere verilmiştir. İtfaye merkez binasının andıran mekanda bütün itfayeciler bilgileri yok etmek için canla başla çalışmakta ve kitapları kocaman kazanlara atmaktadırlar. İçlerinden biri kitapların ya da gerçeğin büyümesine kapılarak kitapları yakmak yerine okumaya başlamıştır. Belki de sonun başlangıcı olacak adımı atan kişi o itfayecidir.

Resim 3.11.2. Ansen Atilla, *The Intersection Set*, C- Print, 100 cm, 2020



Kaynak: (www.artxist.com)

Ansen Atilla'nın 10. Kişisel sergisi *Reunion*'da sergilediği *The Intersection Set* adlı eseri kendi ifadesiyle “*Cennetten kovuluş sahnesinin güncel versiyonu*” olarak tanımlar (www.artxist.com). Atilla röportajında bu resme dair şunları söylemektedir.

“O iki kişi Adem ve Havvayı temsil ediyor. Düşükleri de aslında dünya yüzeyi. Peki, nerden düşüyorlar? Aslında kendi oluşturdukları yapay cennetten kendilerini kovduruyorlar ve tabiri caizse popo ustı çakılıyorlar. O kovuldukları ütopya artık distopya olmuş. Sanayi Devrimi'nin yaşandığı dünyada, bisikletleriyle yolun kenarında yeşillığe düşüp oturup kalıyorlar. Bu hal bir anlamda bizim şu andaki durumumuzu sembolize ediyor. Çarklar

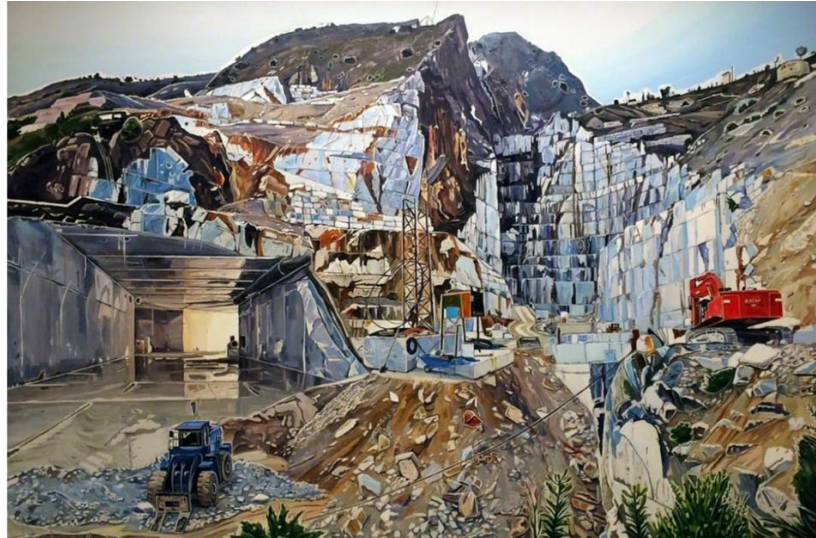
döndükçe ortada kesişenler beliriyor. Tazı sürüsü bir ceylan var. Eninde sonunda bir tazı ceylanı yakalıyor o döngüde. Doğa her zaman bildiği üstünlüğünü koruyor ve kuruyor üzerimizde” (www.artxist.com).

3.12. Burcu PERÇİN (1979)

1979 Ankara doğumlu olan Burcu Perçin 2002 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümün’den mezun olmuştur. İşlev, Foto Kolaj, Kayıp Mekan, Yer Yok, Duvar İktidar, Gizli Saklı, Dağların Sahibi Yoktu, Yeşili Doldurmak isimli kişisel sergileri dışında bir çok sanat fuarı ve karma sergilere de katılmıştır. İlk dönem resimlerinde endüstriyel gelişmenin geride bıraktığı izler, fabrikalar, depolar, yıkıntılar yer alırken yakın dönemde insanoğlunun müdahaleleri sonucunda bozulmuş değişime uğramış çevreler, dağlar kar uğruna yok ettiğimiz yeşil alanlar konularını oluşturmaktadır. Burcu Perçin verdiği bir röportajda terkedilmiş edistüriyel mekanların konularına dahil olmasını şu şekilde ifade edetmektedir.

“Endüstriyel yapılar ya da nesnelere hep bende merak uyandırdı. Son birkaç yılda bu yerlerin iç mekânları işledim. Terk edilmiş, ıssız, tahrip edilmiş mekânları seçerek umursanmayı göz önüne getirmek istedim. Ortak özellikleri olan bu yerlerle belki bir karakter yaratıyorum. Nasıl daha önceki işlerimde endüstriyel mekânlar varsa, şimdi de doğanın içindeki endüstrileşmeye odaklandım. Sosyo-politik olarak üretimin sonu işsizlik ve çevre sorunlarına işaret ediyorum. Tarihsel, kültürel olarak da değerlendirmeler var” (www.artfulliving.com.tr).

Resim 3.12.1. Burcu Perçin, *Dıştaki Hareket İçteki Boşluk*, TÜYB, 160x240 cm, 2016



Kaynak: (www.artsy.net)

Perçin'in resminde kocaman mermer bloklardan oluşan maden ocağı iş makinaları tarafından küçük parçalara ayrılmakta insanoğlunun doymak bilmeyen iştahı koca bir dağı bile küçücük parçalar halinde yok etmekte *Dağların Sahibi Yoktu* serisinden olan bu çalışmada tüm halkın olan, dağ sınırlı zengin bir zümrenin banyolarını, mutfaklarını süslemek için yok edilmektedir. Dağın gerçek sahiplerine ise yok olan otlaklar, çorak arazi, kaybolan yeraltı suları sınırlı bir yaşam alanından başka bir şey bırakılmamaktadır.

Resimlerinde terkedilmiş sanayi tesislerine sıkça yer veren Perçin bu terkedilmiş yapılar üzerinden sistem ve toplum eleştirisi yapar. Kazanç üzerine kurulmuş bu sistemin kendisi dahil tüm değerleri hızla tükettiğini toplumsal hafızada kayıt altına almaya çalışan Perçin'in yukarıdaki resminde yıkılmış harabeye dönüşmüş bir yapı görülmektedir. Terkedilmiş yapı duvarlarındaki grafitilerle kendini ifade edecek mecra bulamayınların, sistem tarafından reddedilen istenmeyenlerin uğrak yeri olmuştur.

Resim 3.12.2. Burcu Perçin, *İsimsiz*, TÜYB, 170x260 cm, 2012



Kaynak: (www.burcupercin.net)

3.13. Ekin SAÇLIOĞLU (1979)

1979 İzmir doğumlu olan Ekin Saçlıoğlu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. 2005 yılında aynı üniversitenin yüksek lisans programının tamamlayan Saçlıoğlu Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde Sanatta Yeterlilik Programına devam etmektedir. Biraz Daha Yakından, Hikayeci Bellek, Tavşan Uykusu, Şoktayım Ama Şaşırmadım, Çukur, Bunlar Fabl Değil Çocuklar, İçeriye/içeriye Bakmak isimli kişisel sergilerinin yanı sıra yurtdışında da birçok karma sergi, sanat fuarı ve çalıştaya katılmış olan sanatçının konularını yaşadığı çevreden esinlenerek belirlemekte, doğa, hayvanlar, bitkiler, fosiller, hafıza, toplumun maruz kaldığı ve fakında dahi olmadığı yönlendirmeler, baskılar oluşturmaktadır. Ekin Saçlıoğlu kendine has dolaylı anlatımı ve farklı malzemeler kullanarak yaptığı çalışmalarına kişisel atölyesinde devam etmektedir. (www.artxist.com)

Resim 3.13.1. Ekin Saçlıoğlu, *Taş Böcek*, Kağıt Üzerine Mürekkep, 50x70 cm, 2018



Kaynak: (www.medium.com)

Resimde faklı taş katmanları arasında kamufle olmuş bir böcek görmekteyiz. Saçlıoğlu'nun 'Kamufraj' serisinden olan resim hayvanların kendilerini avcılardan korumak amacıyla geliştirdikleri kamufraj tekniği üzerinden sosyal hayatta ya da herhangi bir toplulukta görünmez olmaya çalışmayı veya buna mecbur bırakılmayı hayvanlar aracılığıyla anlatmaktadır. Distopyalarda göze batmak, görünür olmak, göz önünde olmak tehlike içerir yönetenlerin dayattığı sistemden faklı davranışlar sizi kolayca istenmeyen tehikeli kötü insan sınıfın sokabilir. Yaşadığımız toplumda da karşılaştığımız olumsuz durumlara tepki vermek, eleştirmek, yalnız olduğunu söylemek istesek bile maruz kalabileceğimiz olumsuz durumlardan korkarak sesiz kalmayı adeta kamufle olmayı tercih etmek zorunda kalabilmekteyiz. Saçlıoğlu Kamufraj sergisi ile verdiği bir röportajda konuyla ilgili şunları söyler:

“Sosyal hayatta baskı altındaki insanın nasıl görünmez olabileceğini kendime sordum. Sessiz kalma, sivrilmeme, göze batmama da bizim sosyal dünyamızda birer kamufraj yöntemi olabilirdi. Özellikle ifade özgürlüğümüzün çeşitli baskılar ve korkular nedeniyle azaldığı bir toplumsal düzende kendimizi kamufle ettiğimizi düşündüm. Desenlerde ise bu kamufle olma becerisi olan kimi hayvanların atmosferlerini kısmen bozdu, habitatlarına onları biraz yabancılaştırdım. Görünürlük ve görünmezlikleriyle oynadım” (www.medium.com).

Resim 3.13.2. Ekin Saçlıoğlu, *Leopar ve Çocuklar*, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem, 39x101 cm, 2017



Kaynak: (www.bantmag.com)

Leopar ve Çocuklar Saçlıoğlu'nun Bunlar Fabl Değil Çocuklar sergisinden bir çalışma, sergide

“Milyonlarca yıl dünyada yaşamış ancak günümüzde soyu tükenmiş ya da tükenmeye yüz tutmuş canlılara, nesli tükendi zannedilse de halen varoluş mücadelesi veren hayvan türlerine ve yaşayan fosil bitkiler gibi daha nicelerinin hikayelerine yer veriyor” (www.galatarumokulu.blogspot.com).

İnsanoğlu topyalar yaratmak amacıyla doğayı ve yabanıl hayatı sürekli bir şeklide kontrol altına almaya çalışmıştır. Mdahalelerimiz sonucunda bir çok tür yok olmuş ya da varoluş mücadelesi vermektedir. İnsanlarla hayvanlar ve bitkilerin benzer sorunlara maruz kaldığını düşünen sanatçı kabuklu bir bitkinin Avrupa'dan g yoluyla Anadolu'ya gelmesinden etkilenererek istilacı türler, soyu tkenenler, göç etmek zorunda kalanlar, bulunduğu ortamı değiştiren bitki ve hayvanlarla bulunduğu ülkede baskı altında olan, özgürlükleri sınırlandırılmış, sürekli takip edilen, gözetlenen, farklılıklarından dolayı istenmeyen, öteki ilan edilen, gelecek kaygısı yaşayan insanları maruz kaldıklarından dolayı bir birine benzetmektedir. İnsanoğlu korktuğu, çekindiği her şeyi kontrol altına alma çabası içindedir. Bu kimi zaman doğa kimi zaman hayvanlar ya da kendine benzetmeye çalıştığı insanlar olabilir. Bu yüzden birçok hayvanın ve bitkinin soyunu kurutan insanoğlu aynı şeyi kendi ırkı için de yapmaktan çekinmez ve çekinmemiştir Saçlıoğlu'nun Bunlar Fabl Değil Çocuklar sergisini açtığı meknın Kadıköy Eski Rum Okulu olması bir raslantı değildir. Avrupa'dan Türkiye'ye göç eden kabuklu bitki gibi bu topraklardan da birçok Gayrı muslim, Rum, Ermeni, Yahudi başka memleketlere göç etmek zorunda kalmıştır. Resimde gördüğümüz leopar da Andolu'da yaşamış ve bu coğrafyada yaşam alanı bulamamıştır. Leparın benekleri bulaşıcı bir hastalık gibi etrafında poz verenlerin her yerine yavaş yavaş bulaşmaktadır. Belki son leoparı avlayanlar, belki de sesiz kalıp vahşete göz yumanlar leoparın kaderine benzer bir sonla buldukları topraklarda yaşam alanı bulamayacak veya g edecek ya da yok olacaklardır

3.14. Ali Elmacı (1979)

1979 Sinop doğumlu olan Ali Elmacı 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Yurt içinde ve yurt dışında bir çok kişisel sergisi olan sanatçı çeşitli sanat fuarı ve organizasyonlarına da katılmıştır. Resimlerinde popüler kültür, toplumsal kalıplar, iktidar, g ve medya kısacası

çağımızın güncel sorunlarını kendi hicivli diliyle tuvallerine yansıtan Elmacı tuval resmi yanında video art ve yaptığı heykeller aracılığıyla da iktidar olgusunu oldukça renkli ve çarpıcı bir anlatım diliyle sorgulamaktadır.

Distopik anlatılarda sıkça karşımıza çıkan izlenme, gözetlenme olguları Ali Elmacı'nın da konu edindiği meselelerdir ve bu konu hakkında bir röportajında şunları söylemektedir:

“Ben bütün figürlerimin gözlerini izleyicinin gözüne dikiyorum. Gözlerinin içine baktırmak için özellikle uğraşıyorum. Bunun sebebi tamamen izlenmenin verdiği rahatsızlığı hissettirmek. Çünkü biz böyle bir zamanda yaşıyoruz. Her yer kameralarla dolu. Doğal bir ortamda yaşamıyoruz. Bir kurgunun içindeyiz ve sürekli gözetleniyoruz. Ve izlenmek her zaman rahatsız eder, rahatsızlık versin istiyorum ben de. Bütün amacım bu. Şurada konuşurken bile sürekli gözünün içine baktığımı düşün, ne kadar durabilirsin? Bir süre sonra gözünü kaçırmak durumunda kalırsın. Ben de bu durumu biraz “big brother” üzerinden anlatmak istedim. İlk yola çıktığım yer gözlenmek, gözetlenmek, izlenmek oldu. Bu da bir iktidar tekniği çünkü” (www.artfulliving.com.tr).

İktidar gücünü baskı unsuru olarak toplum üzerinde çeşitli araçlar aracılığıyla gösterir. Gözetleme de iktidarın kullandığı yöntemlerden biridir. Gücünü sürekli olarak toplum üzerinde hissterimek isteyen yöneten toplumun güvenliği hikayesiyle kendine karşı oluşabilecek her şeyden haberdar olmak adına sürekli olarak takip halindedir.

Ali Elmacı'nın *Silahlar Çekilince Gölgeler Büyür IV* Resmine baktığımızda ilk olarak elinde değerli taşlarla bezenmiş bir kalaşnikof tutan genç fügür dikkatimizi çekmektedir. Figürün giydiği tişört, ayakabı ve neredeyse herşey popüler kültürün moda unsurlarıdır. Öyle ki Ruslar'ın piyade tüfeği olarak ürettiği bir silah olan kalaşnikof (AK-47) üzerindeki değerli taşlarla adeta bir moda aksesuarını andırmaktadır. Genç figür gücün sahibi olduğunu belirtircesine bir timsahın üstünde resmedilmiştir. Silahını doğrulttuğu canlının doğurganlığı, doğa anayı andırmaktadır. Genç figür iktidar, güç sahibi, silah onda fakat çağımızın iktidarları gibi, doğaya, insana, hayvana her şeye hükmetmek istiyor. Ancak bunu yaparken söylemler hep dolaylı, aba altından sopa gösteriyor, “silahım var” diyor “ama bak ne kadar sevimli pırıl pırıl”. Yine çağımızın iktidarlarının dolaylı olarak uyguladığı bir baskı yöntemi olan, toplumun güvenliğini bahane edilerek her yere konan, özünde ise toplumu denetim altında tutmayı hedefleyen güvenlik kameraları, Elmacı'nın resmine

figürlerin tamamının izleyicinin direk gözlerinin içine bakması olarak yansımakta. Aslında toplum tam bir distopya içinde yaşamakta fakat iktidarların toplumu inandırdıkları ütopya; “kameralar senin iyiliğin için silahsa pırıl pırıl taşlarla kaplı”. Gerçek olansa; pırıl pırıl taşlarla kaplı da olsa silah öldürür ve silah iktidar sahibinde.

Resim 3.14.1. Ali Elmacı, *Silahlar Çekilince Gölgeler Büyür IV*, TÜYB, 200 x 160 cm, 2015



Kaynak: (www.alielmaci.com)

Resim 3.14.2. Ali Elmacı, *Yaralarımınla Yaşıyorum IV*, TÜYB, 180x200 cm, 2019



Kaynak: (www.t24.com.tr)

Elmacı'nın *Yaralarımınla Yaşıyorum* serisinden bir resim görmekteyiz. İlk bakışta izleyicinin dikkatini yediği yumrukla savrulan kanguru figürü çekmekte, Elmacı bir röportajında resmi yaparken İngilizler'in Avustralya'ya gitiklerinde ilk defa karşılaştıkları kangurulardan bazılarını İngiltereye getirerek ringe çıkartıp dövüşler düzenlemelerinden etkilendiğini söylemektedir. Kanguru neden orada olduğunun farkında değil, fakat ilk yumruğu yedikten sonra o da karşılık vermekte ve bilmediği bir düşmanla savaşmaktadır. Kavga kendi kavgası değil, düşman da düşmanı değil

ama yaşama refleksiyle savaşa dahil oluyor. Elmacı resimdeki kanguru figürü için şunları söylemektedir.

“Bilmediğim bir düşmanım var, iktidarların her zaman mücadele ettiği birileri var. Fakat onların adına hep bizim savaşmamızı hep bizim ölmemizi istiyorlar. Boks yapan kanguru gibi bilinmeyen, dayatılan, birebir şahit olmadığımız bir düşmana karşı hep bir mücadele var. Asla eşit şartlarda değil. Ve bu bir dövüş de değil” (www.artfulliving.com.tr).

Distopyalarda yöneten sürekli bir düşmana ihtiyaç duyar bu sayede toplum bilinmeyen düşmana karşı kenetlenir ve içinde bulunduğu kötü şartları sorgulamaz, arada sırada sorgulayan muallifler çıkarsa da düşmana yardım eden, terörist, vatan haini olarak kolayca suçlanır ve iktidar hiçbir zaman sorgulanmaz, çünkü her yerde düşmanlar vardır. Resimdeki kanguru iktidar tarafından ringe konmuştur. Halinden menun izleyiciler ise, içinde bulunduğu sistemi sorgulamadan kabul eden toplum olabilir. Boksör iktidarı simgeliyor, vücudunda ki boşluklar ise, sistemi ve halkı korumak adına düşmanlarla dövüşürken aldığı yaraları. Gerçekte olan ise ne savaş, ne de düşman, herşey iktidarını daim kılmak için kendi kendine oynanan bir tiyatrodan ibarettir.

3.15. Fatma Deniz KORKMAZ (1980)

1980 Bursa doğumlu olan Korkmaz, 2003 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Yüksek Lisans eğitimini yine aynı üniversitede 2006 yılında tamamlayan Korkmaz, 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Programı'ndan mezun olmuştur. Sanatsal ve akademik çalışmalarına Osman Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde profesör öğretim üyesi olarak devam eden sanatçı, resimlerinde figürü ön planda tutar, bunun yanında arka fonlarda kullandığı soyut dışavurumcu renk alanlarıyla resmine dinamizm katmaktadır. Figüratif resimleri birçok sembolik öge barındıran sanatçı, kadının toplumdaki yerini, medyanın, iktidarların, toplumsal, ekonomik ve siyasi yaşamın özelde kadını, genelde tüm insanları sokmak istediği kalıpları, dayatmaları ve baskıları resimlerine konu edinmiştir.

Resim 3.15.1. F. Deniz Korkmaz, *Sandalyeler ve İnsanlar No:3*, TÜYB, 140x190 cm. 2012



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Sandalyeler ve İnsanlar Serisi'nden olan bu resim (Resim 3.15.1) bir iktidar eleştirisidir. Burada bahsedilen mikrodan makroya her türlü iktidar olgusudur. Kadının en yakınında bulunan babası, kocası ya da abisi bulunduğu duruma göre onun için iktidar olgusunu yaratabilmektedir ya da daha makro olarak bakacak olursak ülkeleri yönetenler, bakanlar, devlet başkanları, başbakanlar vs.

Kendi deneyimlerinden yola çıkarak yapmış olduğu bu eleştiride sanatçı iktidarın insanları, bilhassa kadınları nasıl gördüğüne odaklanır. Her birimizin iktidarlar tarafından birer sayı, birer rakam olarak görüldüğümüzü vurgulayan sanatçı, bu düzenin kadını kapladığı sandalye ve sandalyenin türü ile sınıflandırdığını ifade etmektedir.

Resim 3.15.2. F. Deniz Korkmaz, *Maskeliler*, TÜYB, 120x150 cm. 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Korkmaz'ın sorunsallarını kadın cinsiyeti üzerindeki erkek hegemonyası, cinsiyet rollerinin toplumdaki dağılımı, kadının sosyal, ekonomik ve siyasi yaşamdaki söz hakkı gibi konular oluşturmaktadır. Bu konuları kendi oluşturduğu ikonografisi ve semboller aracılığıyla ele alan sanatçının, en çok kullandığı simgelerden biri olan sandalye, insanın toplumdaki yerini, konumunu, titrini simgelemektedir. Kullandığı diğer bir simge olan maskeler ise insana toplum tarafından yüklenen kimlikler doğrultusunda oynadığı rolü simgeler. Bu maskeler hepimizin gizlediği ya da gizlemek zorunda hissettiği benliklerimizi yansıtmaktadır.

3.16. Nur GÜREL (1980)

1980 İstanbul doğumlu olan Nur Gürel 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümün'den mezun olmuştur. 2007 Yılında aynı üniversite ve aynı bölümde Yüksek Lisans'ını tamamlayan sanatçı açmış olduğu kişisel sergilerin dışında bir çok karma sergiye ve sanat fuarlarına katılmıştır.

Çalışmalarına İstanbul'daki atölyesinde devam eden Gürel, toplumu tüketmeye zorlayan sistem ve onun dayatmalarına kendi sanat diliyle cevap vermektedir. Malzeme kullanımında oldukça zengin olan Gürel dekorasyon malzemeleri, duvar kağıtları, dijital baskılar, dergiler, bilbordlar, fotoğraflar ve daha birçok farklı malzemeyi pirimitif bir duyarlılıkla yaptığı müdahaleler ile özgün sanat eserlerine çevirmeyi başarır. Kendi sanatını görsel imaj üzerinde manipulasyon olarak tanımlayan Gürel kent-orman, iç-dış, zayıf-şişman, baskı-pentür gibi zıtlıklar oluşturarak konularını manüple etmek istediği şekilde dönüştürür.

Resim 3.16.1. Nur Gürel, *Toy with Proportions 05*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2017



Kaynak: http://nurgurel.com/?page_id=1731

Nur Gürel yapmış olduğu resimlerle sistemin kendi amaçları doğrultusunda kullandığı manüplasyon olgusunu sisteme karşı kullanmaktadır. İçinde bulunduğumuz erkek egemen system, kadına yaşam tarzı, bedeni, davranışları gibi konularda normlar belirlemektedir. Kadının çekiçi, alımlı, zarif ve zayıf olması gibi normlar medya,

dergiler, diziler, bilbordlar ve benzeri birçok araçla insanlara benimsetilmektedir. Dergilerde reklamlarda dizilerde bilbortlarda sürekli olarak gördüğümüz seksi ve zayıf kadınlar sistemin insanların algılarında oluşturmak istedikleri normlar için yaptıkları manüplasyonlardır. Nur Gürel *Toy with Proportions 05* adlı eserinde ve serinin tamamında sistemin yapmış olduğu manüplasyonu, manüple ederek sisteme karşı kullanmaktadır. Dergi, bilbord reklam ve afişlerinden bulduğu fotoğraflardaki kadınların yağlı boya ya da farklı malzemelerle proporsiyonlarıyla oynayan Gürel sistemin kadınları sıkıştırdığı kalıplara tepkisini göstermektedir.

Resim 3.16.2. Nur Gürel, *Momentomori Bush*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2016



Kaynak: <https://engramarchive.com/2018/11/28/nur-gurel/#jp-carousel-954>

Manüplasyon distopyalarda toplumları yönetmek için kullanılan en önemli enstrümanlardandır. Bu tür sistemlerde halk soyal, yazılı ve görsel medya aracılığıyla

sürekli olarak yönlendirilmektedir. Otoritenin emrindeki medya yaptığı yalan ve yanlış yayımlarla toplumu sürekli olarak manüple etmektedir.

Gürel'in Momentomori serisinden *Bush* isimli resminde eski ABD başkanlarından George Bush'un bir portesi üzerine yağlı boya ile giydirilmiş derisi yüzülmüş bir koyun başı görmekteyiz. Gürel yapmış olduğu bu manüplasyonla adeta ABD ve Bush'un dünyanın bir çok yerindeki vahşetin ve savaşların nedeni olduğunu vurgular.

3.17. Enis Malik DURAN (1984)

1984 Ayvalık doğumlu olan Enis Malik Duran 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümün'den mezun olmuştur. 2005 Yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Yüksek Lisansını tamamlayan sanatçı, 2018 yılında aynı üniversitede sanatta yeterlilik programına kabul edilmiştir. Yurtiçinde ve yurtdışında bir çok sergi, sanat fuarı ve çalışmaya katılmış olan Duran, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Enis Malik Duran 2014 yılında açtığı 'Sınır' başlıklı sergisinde sınır kavramı üzerinden günümüz toplumlarının yaşamakta olduğu çelişkileri sorgular. Sınır serisinin resimlerinin çoğu o dönem askerliğini yaptığı Tunceli'de tasarlanmıştır. Duran'ın konuları arasında olan sınıra distopik anlatılarda da sıkça rastlanır. Sınırın dışı tekinsizdir, vahşidir, orada hiç birşey yoktur. Sınırlar dışarıdakini içeri almamak için yapılmış olsa da içerdekinin de dışarı çıkmasını da engeller. Duran'ın konuları arasında var olan bir diğer distopik öge de çok uluslu şirketlerin iktidarlar arcılığıyla katlettiği doğadır. Modern dünyanın daha fazla kazanç ve güç arzusuyla yok etikleri doğayı peyzajlarına yansıtan Duran dikenli tellerin, mayın tarlalarının, çitlerin arasında kalan insan eliyle yakılarak karartılmış, verimzileştirilmiş manzaralar üzerinden iktidar ve emperyalizm eleştirisi yapar (Duran, 2015, s.75).

EnisMalikDuran-TezBölüm-21YüzyılResmindeDoğaKavramı s. 75

Resim 3.17.1. Enis Malik Duran, *Aporia II*, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 170 x240 cm, 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Duran'ın *Aporia II* resminde çorak, yanmış, verimsiz, adeta çöleşmiş arazinin ortasında sarmal bir çukur görülmektedir. Duran'ın başka resimlerinde de kullandığı bir imge olan 'çukur' yer yüzünde insan müdahalesi sonucu oluşan bir yapıyı andırmaktadır. Belki bir maden sahası ya da yeraltı sularının bilinçsiz kullanımı sonucu oluşan bir obruk. Belki de kendini her şeyin üstünde gören insan oğlunun daha fazla kazanmak uğruna kendisi için kazdığı bir kuyu.

Resim 3.17.2. Enis Malik Duran, *Hiç*, TÜYB, 80x12 cm, 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Duran'ın peyzajlarında huzurlu bir manzara göremeyiz, aksine tedirgin ve rahatsız edici unsurlar barındırırlar. Resimlerinde kullandığı renkler ve boyanın oluşturduğu dokular adeta insanların doğada oluşturduğu tahribatı ifade eder. *Hiç* adlı resimde gördüğümüz insanın ardından geride kalan 'hiç'ten başka birşey değildir. Duran peyzajında, modernizim adı altında küresel sermaye ve ona hizmet eden iktidarlar tarafından, daha fazla kazanç adına hiçbir canlıya saygısı olmayan, plansız bir şekilde gelişen sanayiye, daha çok yere ulaşarak oraları da talan etmek için yapılan ulaşım ağlarını, kapitalist büyümenin sonucunda topluma miras kalan 'hiç'i göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1. Öner Kâmil GÖKKAYA'nın Resimlerinde Distopik Anlatı

Yaşadığımız çağ adeta bir tüketim çılgınlığı dönemidir. Sanayi Devrimi ve makineleşmeyle başlayan bu çılgınlık günümüzde en yüksek düzeylere ulaşmıştır. Üreticiler sistemin devamı için sürekli olarak yeni ürünler geliştirmekte ve bu ürünleri pazarlamak için her türlü tekniği kullanmaktadır. Reklamlar, medya, subliminal mesajlar ve internet aracılığıyla sürekli olarak yeni çıkan ürünleri yeni sahipleri ile buluşturma çabasıdır ve toplum sistem tarafından sürekli olarak tüketime teşvik edilmektedir. TDK tarafından *“Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentsiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik”* (sozluk.gov.tr) olarak tanımlanan moda günümüzde her türlü ürün gamında yüksek bir hızla değişiklik göstermektedir, bugünün modası yarın için demode olmaktadır. Birçok santçi gibi Öner Kâmil Gökkaya'nın da sorunsalından biri tüketim toplumdur. Resimlerinde yer verdiği eski halılar, terkedilmiş mekanlar, eskimiş bisikletler birçok insan için çöp olarak adlanılabilecek yığınlar sanatçının kendini ve sorunsalını ifade edebileceği simgeler olmuştur.

Resim 4.1.1. Öner Kâmil Gökkaya, *Yığın I*, TÜYB, 90x130 cm. 2018



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Sanatçının “Yığın I” isimli eserinde görüldüğü üzere başka amaçlarla üretilmiş, fakat serüvenlerinin sonunda, farklı alanlarda, farklı şekillerde kullanılan ya da tamamen kullanılmaz halde bırakılmış ürünler görülmektedir. Kimi detayların oldukça gerçekçi yapıldığı resimde, izleyiciyi kasalardan, halılardan, ağlardan, beton bloklar ve âtıl bir buzolabından oluşan bir yığın karşılar. Tüm bu ürünler çağımızdaki her şey gibi hızlıca kullanılmış ve tüketilmişlerdir. Sanatçının başta gelen sorunsallarından biri olan tüketim toplumu içinde bulunduğumuz sistemin sürekli canlı tutmaya çalıştığı, ihtiyaç duyduğu bir yapı taşıdır. Sistem sürekli olarak yeni ürünler üretir ve insanların bunlara ihtiyaçları olduğu hissi yaratarak her şeyin çabucak tüketildiği, kullanıp atıldığı bir toplum meydana getirir. Bu sistemin kazananları sermeye sahipleri ve iktidarlardır. Kaybedenlerse sürekli olarak yeni ürünlere sahip olmak amacıyla çalışan, modern köleler diyebileceğimiz halktan insanlar. Resmin sağ tarafında bulunan halılara dikkat edildiğinde desenlerinin Anadolu desenleri olduğu farkedilir. Fakat bu halıların üstünde beton bir blok yer almaktadır. Sanatçı kültürel öğelerin üzerine koyduğu beton blokla çağın kültür anlayışının geçmiş kültürleri baskılayan durumuna vurgu yapmaktadır.

Resim 4.1.2. Öner Kâmil Gökkaya, *Yığın II*, TÜYB, 90x130cm. 2018



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Yukarıda Gökkaya'nın Yığın serisinden diğer bir resimi görmekteyiz. Benzer objelerin yer aldığı resimde karmaşa halinde üst üste atılmış kasalar ve tekstil ürünleri birçok kişi için bir çöp yığınının andırırsa da sanatçı plastiğin dilini kullanarak objeleri resme çevirmeyi başarmıştır.

Resim 4.1.3. Öner Kâmil Gökkaya, *Kalanlar II*, TÜYB, 90x120cm. 2017



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Gökkaya'nın resimlerine konu olan terkedilmiş binalar, boya dökülmüş duvarlar, harabeler, yıkıntılar toplumsal hafızaya bir eleştiri olarak yer almaktadır. Sanatçıya göre çağımızın en önemli sorunlarından biri unutkanlıktır. Suni gündemler ve sublüminal mesajlarla sürekli olarak manüple edilen toplum, adeta hafızasını kaybetmiştir. Eski terkedilmiş binalar, yıkıntılar, boyası dökülmüş harabeler, zamana tanıklık etmiş şehrin hafızasının oluşturan yapılarıdır. Popüler kültürün, sosyal hayatın merkezinde olduğu çağımızda materyalizm insanın tüm değerlerinin önünde gelmektedir. Tüm yaşanmışlıklarıyla şehrin anıtları sayılması gereken bu mekanlar günümüzde sistem tarafından kabul görmemiş, istenmeyen, öteki olarak dışlananlara ya da emperyalizmin çıkarları uğruna yarattığı savaşlardan kaçan göçmenlere ev sahipliği

yapmaktadır. Resimde yıpranmış boyası dökülmüş duvarlar yaşanmışlıkları toplumsal hafızayı simgelerken duvar yazıları şu anda civarda yaşayanların sisteme karşı tepkisini göstermektedir. Belki civarda yaşayanlar için kaotik ortamdan çıkmalarını, uzaklaşmalarını sağlayabilecek araç olarak simgelenen motorsiklet ise zincirle duvara bağlanmış olarak resmedilmiştir.

Resim 4.1.4. Öner Kâmil Gökkaya, *Sarıçay*, TÜYB, 50x50cm. 2019



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Gökkaya'nın *Sarıçay* adlı resminde Yığın serisine benzer öğeler yer almaktadır. Resmin merkezinde yer alan bisiklet karamsar bir atmosfer içinde resmedilmiştir. Resimde karamsar ortamdan çıkmamızı sağlayabilecek aracı simgelenen bisiklet, oldukça eskidir ve hiç kullanılmayacakmış gibi yığınların arasına bırakılmıştır. Bundan sonrası topluma kalmıştır ya bisiklete binip sistemin dışına çıkacak ya da bisikletin üstüne daha fazla yığınlar ekleyerek sistemin dayattığı yaşam devam edecekTİR.

Resim 4.1.5. Öner Kâmil Gökkaya, *Kalanlar*, TÜYB, 100 x150cm. 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.6. Öner Kâmil Gökkaya, *Kalanlar*, TÜYB, 75 x 95cm. 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Gökkaya'nın sorunsallarından bir diğeri de günümüz dünyasının hayvanlar üzerinde kurmuş olduğu hegemonyadır. Emperyalizm kazanç uğruna her türlü canlıyı

sömürmek amacıyla kurulmuş bir düzendir. Bu düzenden hayvanlar da nasibini almaktadır. Çiftliklerde insanoğlunun süt ve et ihtiyacını karşılamak amacıyla yetiştirilen hayvanların birçoğu olması gereken ortamlardan çok uzakta kötü şartlarda birer mahkûm gibi yaşamak zorunda bırakılmaktadır. Örnek verecek olursak inekler sadece yavruladıklarında süt verdiklerinden, sürekli olarak doğurmaları sağlanmakta ve yavrular doğar doğmaz mezbahaya gönderilmektedir. Bu şekilde sürekli olarak süt veren inek 4,5 yıl içinde tamamen tükenmekte ve o da yavruları gibi mezbahaya yollanmaktadır. Hayvanların da insanlar gibi bir bilince sahip oldukları ve sosyal canlılar oldukları günümüzde bilinmektedir. Buna rağmen sistemin kazanma hırsı hayvanları makinaymış gibi görmekte ve ve çıkarları uğruna çekinmeden her türlü işkenceyi yapmaktadır.

Resim 4.1.7. Öner Kâmil Gökkaya, *Olay Mahali III*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 40x60cm. 2016 (soldaki resim)

Resim 4.1.8. Öner Kâmil Gökkaya, *Olay Mahali II*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik 40x60cm. 2016 (sağdaki resim)



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.9. Öner Kâmil Gökkaya, *Olay Mahali I*, TÜYB, 100 x150cm. 2016



Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Gökkaya'nın *Olay Mahali* adlı serisinde izleyicinin gözlerinin içine bakarak adeta hesap soran keçiler resmedilmiştir. Resimlerde görmüş olduğumuz kırmızı beyaz bantlar olay yaşanan yerlerde polis tarafından güvenlik altına alınan bölgeyi simgeler. Birazdan bu yerde bir cinayet işlenecek ve bir hayvan öldürülecektir. Sanatçı günümüzde çok uluslu şirketlerin daha çok kazanç uğruna hayvanlara adeta işkence ettikleri sistemi eleştirir. Resimlerde dikkat çeken diğer bir husus da sürüdeki diğer hayvanların tepkisiz oluşlarıdır. Diğer yandan hayvanlar aracılığıyla günümüz modern insanın kendine yapılan baskılara, ihlallere, ayrıştırımlara, hukuksuzluklara, yolsuzluklara tepkisiz kalmaları eleştirilmektedir. Wrayt Mills;

“Bizim çağımız huzursuzluk ve aldırışsızlık çağıdır der ona göre değerler ve tehditler temelinde tanımlanmış sıkıntılar yerine belirsiz bir huzursuzluğun sancısı; belirgin sorunlar yerine yalnızca bir şeylerin yolunda gitmediğine dair tükenmişlik hissi kaplamıştır insanı” (Hazır ve Dereci, 2017, s.110) .

İşte bu tükenmişlik hissi, yapılan yanlışların, yolsuzlukların, baskıların, ihlallerin toplum tarafından normal karşılanmasına neden olur. Artık toplum ütopyaları uğruna tüm özgürlüklerinden vazgeçebilir haledir ve her şey olağan karşılanır. Ütopyaya ulaşmak çabasında olan toplum distopyada yaşamak zorunda kalır.

SONUÇ

Ütopya kelimesi ilk olarak Thomas More'un (1478-1535) yazdığı *Ütopya* (1516) adlı romanıyla litarütüre girmiş olsa da Antik Dönem'de insanoğlunun zevk, sefa ve bolluk içinde, yorulmadan, rahat ve eşit bir şekilde, mutlu yaşadığı, her şeyin mükemmel olduğu Altın Çağ söylencelerine rastlamak mümkündür. Bu da insanoğlunun ideal düzen arayışının çok daha eskilere dayandığı sonucuna varmamızı sağlar. Hesiod'un M.Ö. Yedinci Yüzyıla ait *İşler ve Günler*'inden ve Platon'un 380'de yazmış olduğu *Devlet* adlı eserinden insanlığın ideal düzen arayışının yüz yıllardır devam eden bir serüven olduğu anlaşılmaktadır.

İnsanoğlu ütopyalar sayesinde mağaradan çıkıp bu gün yaşadığımız şehirleri kurmuştur. Ütopya kelimesi "*olamayan bir yer*" anlamına gelmektedir, zaman içinde "*iyi yer*", "*ideal yer*" olarak da kullanılmıştır. İdeal bir yaşam, gelecek ve ideal toplum amaçlayan ütopya hepimizin içinde var olan umuttur. İnsan hayalleri ve umutlarıyla varlığını sürdürür, bu nedenle ütopyalar her zaman var olacaktır.

1800'lü yıllara gelindiğinde insanlık tarihi sanayileşme ve modernizmle bambaşka bir yöne evrilmiştir. Tarım toplumu yerini sanayi toplumuna bırakmış ve dolayısıyla toplumun ihtiyaçları ve değerleri kökten değişikliklere uğramıştır. Makineleşme insanlara daha az çalışarak daha zengin ve rahat bir yaşam vadederken bir yandan da devasa sorunlar ortaya çıkarmıştır. Bu sorunların başında işlerini makinelere kaptırma kaygısı yaşayan işçiler, hızla tükenen hammadde kaynakları, enerji ihtiyacının hızlı artışı ve çevre sorunları sayılabilir.

Ütopyaların her ne kadar mükemmel bir düzen inşa etmek amacıyla yola çıktığını bilsek de yolun sonunda var olan realiteden kaçmamız mümkün değildir. Toplum mühendisliği olarak algılayabileceğimiz tasarımcı ütopyaların distopyaya evrilmeleri kaçınılmaz gibi gözükmektedir. 20. Yüzyıl'a gelindiğinde distopya daha fazla konuşulur olmuştur. 20 Yüzyıl'da yaşanan I. ve II. Dünya Savaşları, Stalin Dönemi Nazi Almanya'sı, Hiroşima'ya atılan atom bombası ve çevre felaketleri distopyanın ne denli hayatımıza dahil olduğunun gösteren örneklerin küçük bir kısmıdır. Ütopyalar iyi niyetlidir mutluluk ve adil bir düzen vadederler ancak zaman içerisinde totaliter bir yapıya dönüşerek distopyayı oluştururlar. Distopya mutlu toplum hayalinden geriye kalan gerçektir. Ütopyalar demokrasi ve farklılıklara karşı ön yargılıdır. Farklılıklar ve belirsizlikler karşısında sert bir tutum alarak kendi

sınırlarını daha belirgin hale getirirler. Bu sınırların dışında kalanlar yani ötekileştirilenler kısa zamanda düşman olarak tanımlanırlar. Distopya ütopyanın zıttı, karşıtı gibi algılansa da aslında distopya modernizmin ya da ütopyanın karşıtı değildir. Distopya ütopyanın ürettiği bir sonuçtur. Ütopyanın amaçlarına ulaşmak için arttırdığı baskının sonucunda ortaya çıkan olumsuz durum olarak tanımlanabilir. Distopyanın ütopyada olduğu gibi bir amaç veya hedefi yoktur ve bir sonuca ulaşma kaygısı da gütmaz. Distopyada toplum kendisini bir baskı sisteminin içinde bulmuştur ama halen hayallerinde ideal yaşam vardır ve içinde bulunduğu durumun çoğu zaman fakına varamaz, üzerindeki baskı sürekli artar ama istikrarın devamı ve gelecek güzel günler için özgürlüklerden ödün vermeye devam eder. Bu paradoks içinde sıkışan toplum zamanla umursamaz, tepkisiz bir hal alır ve olaylar karşısında içine kapanan nötr bir toplum ortaya çıkar. Tüm ütopyalar içlerinde distopyaya evrilme potansiyeli barındırdıkları gibi distopyalar da içlerinde geleceğe dair umutlar ve hayaller barındırırlar.

Bir çok sanatçı ön görüşleri ve duyarlılıklarıyla gelecekte olabilecek konusunda toplumu uyarmak adına ya da içinde bulunulan durumla ilgili toplumu bilinçlendirmek çabasıyla distopik anlatımı eserlerine konu edinmiştir. Konuya Türk resim sanatı çerçevesinde bakıldığında; ülkemiz özelinde ve tüm dünyayı etkileyen distopik sorunlardan yola çıkan sanatçılar, gerek distopik gelecek kurgusu, gerekse var olan distopyanın simgesel betimlemesi yoluyla eserler üretmişlerdir. Türk resim sanatında distopik anlatımın ilk örneklerine 1900'li yılların ortalarından sonra rastlanmaktadır. Günümüze yaklaştıkça hızla artan örnekler insanların gelecek kaygılarının artması ve distopyanın daha çok konuşulur ve hissedilir olmasıyla bağlantılıdır. Dünyayla paralel olarak ülkemizde de küresel ısınma, çevre sorunları, yapay zeka ve makinalaşmanın öngörülemeyen sonuçlarının doğurduğu kaygılar, kapitalizmin sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan tüketim çılgınlığına ayak uydurma çabası içindeki bireyin robotlaşp, yalnızlaşp, yozlaşması başlıca distopik konuları oluştururken, bunların yanında coğrafyamızda iktidarların baskıcı ve totalitarizme yakın yönetim anlayışlarının doğurduğu olumsuz sonuçların çok fazla hissedildiği günümüzde göçler, ekonomik sorunlar, insan hakları, kadın hakları, hayvan hakları gibi distopik anlatılar ülkemiz sanatçılarının eserlerinde sıklıkla yer bulmaktadır. Yaşanan sıkıntıların sanat aracılığıyla paylaşılmasıyla ortak bir sinerjinin doğması ve yine sanat aracılığıyla içinde bulunulan durumun olumlu yönde evrilebilmesi için her yönüyle konuşulabilir olması dünyada sanatçıları son derece önemli bir konuma taşımaktadır. Distopyadan beslenen iktidarların sanattan ve sanatçıdan hoşlanmayan

tutumlarının ardında bu gerçek yatmaktadır.

KAYNAKÇA

Altıntop, C. (2016) Ebû Nasr El- Farabî'nin İdeal Devlet Anlayışı, *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, 2016.

Aksoy, H. (2011). *Güncel Sanatta Bir Tema Olarak Korku*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara

Atasoy, E. (2017). Ütopyacılık. Ütopya ve Distopya Üzerine Genel ve Eleştirel Bir Bakış. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:80, Şubat-Mart-Nisan

Ayan, A. (2007). *Aydın Ayan Sisyphos'un Direnci Retrospektif Sergisi 35. Sanat Yılı*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ayan, A.(2008). *MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonun'dan Bir Seçki İki Sergi: 70+70*. İstanbul Muka Matbaası

Aydın, H. (2006). Güneş Ülkesi: Eğitim Odaklı Bir Ütopya. *Bilim ve Gelecek Dergisi*, Sayı: 32, Ekim 2006

Bacon, F. (2007). *Yeni Atlantis*. (Çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul. Kabalcı Yayınevi

Bezel, N. (1984). *Yeryüzü Cennetleri Kurmak "Ütopyalar"*. İstanbul. Say Yayınları

Campanella, T (2014). *Güneş Ülkesi* (Çev. Veysel Atayman). İstanbul. Bordo-Siyah Klasik Yayınlar

Campanella, T. (2007). *Güneş Ülkesi*. (Çev. Çiğdem Dürüşken). İstanbul. Kabalcı Yayınevi

Civelekoğlu, F. (2017). Korkunçlaşan Dünyanın Teselli Noktası Olarak Distopya. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:80, Şubat-Mart-Nisan.

Dede, E. (2014) 1960 Sonrası Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2014. Cilt 3, Sayı 4

Favoro, A. (2017). Distopik Filmlerde Tektonik Evren. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:80, Şubat-Mart-Nisan

Fidan, F. (2000). Kapitalizmin Gelişme Sürecinde Kadının Çok Yönlü Konumu (Medya Örneği). *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 117-133

Göktürk., A. (1982). *Ada*. İstanbul. Adam Yayıncılık

Harari, Y. N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens, İnsan Türünün Kısa Tarihi*. (E. Genç, Çev.). İstanbul. Kolektif Kitap

Harari, Y. N. (2016), *Homo Deus: Yarının Kısa Bir Tarihi*. (Çev.Poyzan Nur Taneli). İstanbul. Kolektif Kitap.

Hesiodos, (2014). *İşler ve Günler Tanrıların Doğuşu*. (Çev. Furkan Akderin). İstanbul. Say Yayınları

Huxley, A. (2014). *Cesur Yeni Dünya*. (Çev: Ümit Tosun). İstanbul. İthaki Yayınları

İnalçık, H. (2013). *Rönesans Avrupası.Türkiye'nin Batı Medeniyetleriyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları

Kaptan G. (2019), George Orwell'in sistemi Eleştiren Çılgılığı:1984, *Ütopyada Edebiyat Edebiyatta Ütopya*, Toprak, M., Şar, G. (Editörler), İstanbul, Umuttepe Yayınları,

Kaptan, C. (2013). Acı ve Sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s78

Kavas, F. (2019). *Çağdaş Sanatta Ütopya Ve Distopya*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul

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

Kumar, K. (2006). *Modern Zamanda Ütopya ve Karşı Ütopya*, (Çev. Ali Galip). İstanbul, Kalkedon Yayınları

Kramer, S. N. (2014). *Sümer Mitolojisi*. (Çev. Hamidiye Koyukan). İstanbul. Kabalıcı Yayınevi

More, T. (1999). *Ütopya*. (Çev. Vedat Günyol). İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları

Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat Ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). T.C.

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı,
Adana

Orwell, G. (2017). *1984*. (Çev. Celal Üster). İstanbul. Can Yayınları

Özayten, N. (1992), *Batı'da Objeler Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat Ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimleri* (Doktora Tezi), Tarihli Bu Doktora Tezi Nilgün Özayten Tarafından, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul

Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği Ve ‘‘Panoptikon’’ İle ‘‘İktidarın Gözü’’ Göstergeleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication Tojdac*. January 2012, Volume 2,

Sanatçının Atölyesi. (2007). *Düşünce Sanat Kültür Seçkisi 01*. İstanbul Şimdi Yayıncılık

Şeker, Ö. (2019), *Distopya ve Posthümanizm: Zamyatin'in Biz Adlı Romanında Ben, Biz ve Ötesi, Ütopyada Edebiyat Edebiyat Ütopya*, Toprak, M., Şar, G. (Editörler), İstanbul, Umuttepe Yayınları,

Tandaçgüneş, N. (2013). *Ütopya: Antikçağ'dan Günümüze Mutluluk Vaadi*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları

Teber, S. (2019), *Aldous Huxley'in Sahte Ütopyası; Cesur Yeni Dünya, Ütopyada Edebiyat Edebiyat Ütopya*, Toprak, M., Şar, G. (Editörler), İstanbul, Umuttepe Yayınları,

Tütüncü, K. Tütüncü, F. (2017). Bir Distopya Olarak Textualité Marta Nussbaum'ın Metinsellik Diyarına Karşı Özcülül Savunusu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:80, Şubat-Mart-Nisan

Urgan, M. (2011). *Thomas More'un Yaşamı ve Utopia'nın İncelenmesi*. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Usta, S. (2005). *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları*. Ütopyalar Dizisi-4. İstanbul. Kaynak Yayınları

Usta, S. (2015). *İlkçağ Ütopyaları/Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri*. İstanbul.

Kaynak Yayınları

Üremen, K. P. (2017). Foucault'nun İktidar Kavramının ve Agamben'in Olağanüstü Hal Açılımının Distopik Anlıdaki İzdüşümü. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:80, Şubat-Mart-Nisan

Wiedmann, A. (2017) Pelvanoğlu, B. (Bölüm Yazarı) *Aydın Ayan Sır ve Büyülü Gerçek*. İstanbul. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Yavuz, N. (2009). *Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansımaları* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı İzmir–

Yavuz, N. (2009). *Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansımaları* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı İzmir–

Yıldırım, N.N. (2018). *1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur* (Yayımlanmamış Lisans Tezi). T.C. Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir

Yıldırım, N.N. (2018). *1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur* (Yayımlanmamış Lisans Tezi). T.C. Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir

Zamyatin, Y. (2011). *Biz*. (Çev: Fisun TÜLEK). İstanbul. Ayrıntı Yayınları

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Adımlar Dergisi. (2021) <http://www.adimlardergisi.com/karantina-notlari-ii/>. (Erişim Tarihi: 21.03.2021).

Altinel, C. (2021). <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/5875-serdar-sencan-artsumer-galleryde> Erişim Tarihi: (18.01.2021).

Arter. (2020). https://www.arter.org.tr/altan_gurman. (Erişim Tarihi: 03.09.2020)

Artfulliving. (2021) <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ali-elmaci-muhelif-olmak-renkli-olmayi-gerektirir-i-11275>. (Erişim Tarihi: 20.02.2021)

Artfulliving. (2021). <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/siddetin-ne-hos-ne-guzel-sefkatin-i-18121>. (Erişim Tarihi: 29.02.2021)

Artfulliving. (2021). <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/atolye-burcu-percin-i-1059>. (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Artxist. (2021). <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ekin-Saclioglu/9>. (Erişim Tarihi: 19.02.2021)

Artxist. (2021). <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Ansen-/5>. . (Erişim Tarihi: 22-04-2021)

Artxist. (2021). <https://www.artxist.com/Content/Basinda/19032021135758hurriyet-kitap-sanat.pdf>. (Erişim Tarihi: 22-04-2021)

Babil Kulesi. (2020). <https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/babil-kulesi-319> Erişim Tarihi: (03.04.2020).

Biyografya. (2021). <https://www.biyografya.com/biyografi/23928>. (Erişim Tarihi: 27.05.2021)

Cumhuriyet. (2021). <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kibela-galeri-ressam-cihat-arali-tanitiyor-26051>. (Erişim Tarihi: 08.01.2021).

Galata Rum Okulu. (2021). <http://galatarumokulu.blogspot.com/2017/03/sergi-ekin-sacloglu-bunlar-fabl-degil.html?m=0>. (Erişim Tarihi: 22-02-2021)

Hakyemez, A. (2021). <https://www.aysegulayhakyemez.com/2020/10/5887.html>. (Erişim Tarihi: 15.02.2021)

Hakyemez, A. (2021). <https://www.aysegulayhakyemez.com/2020/10/5887.html>. (Erişim Tarihi: 15.02.2021)

Hakyemez, A. (2021). <https://www.aysegulayhakyemez.com/2018/12/burcin-erdinin-doga-ana-sergisi-20-ocaka-kadar-ankara-cer-modernde.html>. (Erişim Tarihi: 08.01.2021)

İntesla. (2020). <https://tr.instela.com/totalitarizm--163671>. (Erişim Tarihi: 12.10.2020)

Madra, B. (2021). <http://www.gursoytrak.com/sosyalizm-artik-moda-degil-ama-kuresellesmenin-de-cozumlere-gereksinimi-var/#more-1374>. (Erişim Tarihi: 18.01.2021).

Medium. (2021). <https://medium.com/@burosarigedik/iceriye-icerige-bakmak-ekin-saclioglu-esra-alicavusoglu-21fe7a8347cc>. (Erişim Tarihi: 21.02.2021)

MKÜ. (2021). <http://www.mku.edu.tr/files/1024-608b9991-4d0c-4fa4-a981-05fe73c4f8ec.pdf>. (Erişim Tarihi: 15.02.2021)

Sabah. (2021). <https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2020/01/17/babil-kulesi-efsanesi-babil-kulesi-nerede-gercekte-var-mi>. (Erişim Tarihi: 12.01.2021)

Sanat Okur. (2021). <https://sanatokur.com/portfolyo-burcin-erdi/>. (Erişim Tarihi: 08.02.2021)

Sözlük. (2021). <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 02-05-2021)

TDK.(2020)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc6a302330130.81189880. (Erişim Tarihi: 18.09.2020).

Wikipedia (2020). <https://tr.wikipedia.org/wiki/ütopya>. (Erişim Tarihi: 18.03.2020).

Serghaber. (2021). http://sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?a_id=359&t_id=403&q=Arzu-Basaran&q1=-Ozgecmis (Erişim Tarihi: 07.01.2021).

1000 Kitap. (2021). <https://1000kitap.com/gunumuz-insanina-bir-bakis--159870>. (Erişim Tarihi: 02. 03. 2021)

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 2.1.1. Kaynak: <https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/02/pieter-bruegel-the-elder-the-tower-of-babel1.jpg> (Erişim Tarihi: 15. 04. 2020)

Resim 2.1.2. Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer,_Adam_and_Eve,_1504,_Engraving.jpg (Erişim Tarihi: 16.04.2020)

Resim 2.1.3 Kaynak: <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/164-Adem-ve-Havva-Adam-and-Eve-Cranach.jpg> (Erişim Tarihi: 16.04.2020)

Resim 2.1.4. Kaynak: <http://www.ertangil.com/2014/07/nostalji-utopya-ve-arzu-uzerine.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2020)

Resim 2.1.5. Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Land_of_Cockaigne_\(Bruegel\)#/media/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._037.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Land_of_Cockaigne_(Bruegel)#/media/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84._037.jpg) (Erişim Tarihi: 15.04.2020)

Resim 2.2.1.1. 1. Kaynak: https://www.dunyadinleri.com/mitoloji/mitoloji/oku_antik-misirda-horusun-gozu-mitolojisi-ve-mitolojide-goz#prettyPhoto/0/ (Erişim Tarihi: 17.04.2020)

Resim 2.2.1.1.2. Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(Picasso\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso)) (Erişim Tarihi: 09.09.2020)

Resim 2.2.1.1.3. Kaynak: Sanatçının atölyesi Düşünce Sanat Kültür Seçkisi 1 s. 58

Resim 2.2.1.2.1. Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/tetsuya-ishida/supermarket-1997> (Erişim Tarihi: 12.01.2021)

Resim 2.2.1.3.1. Kaynak: <http://sanatile.blogspot.com/2015/08/nedir-bu-pop-art-kavrami-yazma.html> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Resim 2.2.1.4.1. Kaynakça: <https://www.dw.com/tr/nazilerin-kitap-yakma-eylemi-70-ya%C5%9F%C4%B1nda/a-2524556> (Erişim Tarihi: 20.01.2021)

Resim 2.2.1.4.2. Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/100250/interrogation-ii> (Erişim Tarihi: 24.01.2021)

Resim 2.2.1.4.3. Kaynak: <https://www.bbc.com/culture/article/20161007-the-man-who-created-the-ultimate-alien> (Erişim Tarihi: 26.01.2021)

Resim 2.2.1.4.4. Kaynak: <https://www.milliyet.com.tr/iklim-degisikligi-ve-cevreye-dikkat-ceken-8-sanat-eseri-molatik-4482/> (Erişim Tarihi: 26.01.2021)

Resim 3.1.1. Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/montaj-> (Erişim Tarihi: 01.02.2021)

Resim 3.1.2. Kaynak: https://www.arter.org.tr/altan_gurman (Erişim Tarihi: 04.02.2021)

Resim 3.2.1. Kaynak: <http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Resim 3.2.2. Kaynak: <https://t24.com.tr/k24/yazi/mutluluk-resimlerimiz,2414> (Erişim Tarihi: 15.01.2021)

Resim 3.3.1. Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=217 (Erişim Tarihi:01.03.2021)

Resim 3.3.2. Kaynak: www.turkishpaintings.com (Erişim Tarihi: 05.06.2021)

Resim 3.4.1. Kaynak: <https://humakabakci.com/tr/collection/aytemur-resul/> (Erişim Tarihi: 05.06.2021)

Resim 3.4.2. Kaynak: <http://www.resulaytemur.com/index.php/works> (Erişim Tarihi: 05.06.2021)

Resim 3.5.1. Kaynak: Ayan, A. Sır ve Büyülu Gerçek, 2017, s.146

Resim 3.5.2. Kaynak: Ayan, A. Sır ve Büyülu Gerçek, 2017, s.147

Resim 3.5.3. Kaynak: Ayan, A. Sır ve Büyülu Gerçek, 2017, s.169

Resim 3.6.1. Kaynak: <https://www.artmajeur.com/serdarsencan> (Erişim Tarihi: 12.03.2021)

Resim 3.6.2. Kaynak: <https://www.artmajeur.com/serdarsencan> (Erişim Tarihi: 12.03.2021)

Resim 3.7.1. Kaynak: <https://kikasworld.com/2011/10/07/istanbul-modern-sanat-bienali/> (Erişim Tarihi: 07.03. 2021)

Resim 3.7.2. Kaynak: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/18226/arzu-basaranin-son-sergisi-soykirim-tehcir-goc> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

Resim 3.8.1. Kaynak: <https://www.kolekta.com.tr/yapit/operasyon/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)

Resim 3.8.1. Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/malum/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)

Resim 3.9.1. Kaynak: <https://www.kolekta.com.tr/yapit/nukleer-cocuklar/> (Erişim Tarihi: 08.03.2021)

Resim 3.9.2. Kaynak: <https://www.kolekta.com.tr/yapit/habitat1/> (Erişim Tarihi: 09.03.2021)

Resim 3.10.1. Kaynak: <https://bluerhino.art/product/predator/> (Erişim Tarihi: 05.03.2021)

Resim 3.10.2. Kaynak: <https://www.kolekta.com.tr/yapit/predator-2/> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

Resim 3.11.1. Kaynak: <https://www.artxist.com/Sergiler/Ittifak/46> (Erişim Tarihi: 03.04.2021)

Resim3.11.2. Kaynak: <https://www.artxist.com/Sergiler/Reunion/208> (Erişim Tarihi: 03.04.2021)

Resim 3.12.1. Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/burcu-percin-distaki-hareket-icteki-bosluk> (Erişim Tarihi: 07.03. 2021)

Resim 3.12.2. Kaynak: <https://www.burcupercin.net/al0nk44vxamqpf9fk964o7dx8790o7> (Erişim Tarihi: 08. 03. 2021)

Resim 3.13.1. Kaynak: <https://medium.com/@burosarigedik/iceriye-icerige-bakmak-ekin-saclioglu-esra-alicavusoglu-21fe7a8347cc> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

Resim 3.13.2. Kaynak: <https://bantmag.com/ekin-saclioglunun-bunlar-fabl-degil-cocuklar-sergisi-1-nisana-kadar-galata-rum-ilkokulunda/> (Erişim Tarihi: 09.03.2021)

Resim 3.14.1. Kaynak: <https://www.alielmaci.com/xx3c2zpgwbnnlkm67ohoc3ecnre5qx> (Erişim Tarihi: 28/01/2021)

Resim 3.14.2. Kaynak: <https://t24.com.tr/haber/ali-elmaci-dan-besinci-kisisel-sergi-kan-gorunce-ruya-bozultur,811299> (Erişim Tarihi: 07.03.2021)

Resim 3.15.1. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi (Erişim Tarihi: 12.01.2021)

Resim 3.15.2. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi (Erişim Tarihi: 20.02.2021)

Resim 3.16.1. Kaynak: http://nurgurel.com/?page_id=1731 (Erişim Tarihi: 20.05.2021)

Resim 3.16.2. Kaynak: <https://engramarchive.com/2018/11/28/nur-gurel/#jp-carousel-954> (Erişim Tarihi: 20.05.2021)

Resim 3.17.1. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 3.17.2. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.1. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.2. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.3. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.4. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.5. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.6. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.7. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.8. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi

Resim 4.1.9. Kaynak: Sanatçının Kişisel Arşivi