**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

# YİNELENEN BELLEK:
# HAYAL KIRIKLIĞINI İMGEYE DÖNÜŞTÜRMEK

**Sebahattin YÜCE**

**Sanatta Yeterlik**

**Ankara, 2023**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

# YİNELENEN BELLEK:
# HAYAL KIRIKLIĞINI İMGEYE DÖNÜŞTÜRMEK

Sebahattin YÜCE

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2023

# YİNELENEN BELLEK: HAYAL KIRIKLIĞINI İMGEYE DÖNÜŞTÜRMEK

**Danışman:** Prof. Hüsnü DOKAK

**Yazar:** Sebahattin YÜCE

## ÖZ

Yineleme saplantısı (Repetition compulsion), ilk olarak psikanalizin kurucusu Sigmund Freud tarafından önerilen psikolojik bir kavramdır. Freud'a göre, tekrarlama kompulsiyonu, bir kişi için duygusal olarak önemli olan davranışları veya deneyimleri, bu davranışlar veya deneyimler olumsuz veya acı verici olsa bile bilinçsiz olarak tekrarlama dürtüsüdür. Bu tekrar, travmatik bir olayı tekrarlamak veya kendine zarar verici davranışlarda bulunmak gibi çeşitli biçimler alabilir.

Zeigarnik etkisi ise, Bluma Zeigarnik tarafından tanımlanan, kişinin yarım kalan olayları, durumları tamamlanmış olanlara göre neden daha fazla hatırladığını açıklayan psikoloji fenomenidir. Bu tez çalışmasında yineleme saplantısı ve zeigarnik etkisi bağlamında, “Reminiscence” başlıklı, sanatçının kişisel belleğinde hayal kırıklığı kaynaklı olarak iz bırakmış olan deneyimlerini tekrar tekrar ziyaret etmesinden yola çıkarak oluşturduğu resim serisinin, sanat tarihinden ve günümüz sanatından biçim ya da içerik olarak yakın bulduğu sanatçılarla karşılaştırarak incelenmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, resim, yineleme saplantısı, bellek, anı.

# REPEATED MEMORY: TURNING DISAPPOINTMENT INTO IMAGE

**Supervisor:** Prof. Hüsnü DOKAK

**Author:** Sebahattin YÜCE

## ABSTRACT

Repetition compulsion is a psychological concept first proposed by Sigmund Freud, the founder of psychoanalysis. According to Freud, repetition compulsion is the unconscious urge to repeat behaviors or experiences that are emotionally significant to a person, even if those behaviors or experiences are negative or painful. This repetition can take various forms, such as repeating a traumatic event or engaging in self-harming behavior.

The Zeigarnik effect, on the other hand, is a psychological phenomenon described by Bluma Zeigarnik that explains why a person remembers unfinished events more than those whose situations are complete. In this thesis, in the context of repetition compulsion and zeigarnik effect, the painting series titled “Reminiscence”, which the artist created by revisiting his experiences that left a trace in his personal memory as a result of disappointment, was compared with the artists from art history and today's art that he finds close in form or content. intended to be examined.

**Keywords:** Art, painting, repetition compulsion, memory, reminiscence

# TEŞEKKÜR

# İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....i

ABSTRACT.....ii

TEŞEKKÜR.....iii

GÖRSEL DİZİNİ.....v

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....ix

GİRİŞ.....1

1.BÖLÜM: YİNELEME SAPLANTISI.....3

1.1. Zeigarnik Etkisi.....5

1.2. Reminiscence.....6

SONUÇ.....37

Kaynaklar.....40

Ekler.....43

# GÖRSEL DİZİNİ

**Görsel 1.** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlıyorum 1. 2022. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130 cm)...8

**Görsel 2:** Francisco de Goya. Dr. Arrieta'la Özportre. 1820. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115,6x79.1 cm) Erişim: 10.11.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_with_Dr_Arrieta#/media/File:Francisco_Goya_Self-Portrait_with_Dr_Arrieta_MIA_5214.jpg.....9

**Görsel 3:** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlıyorum 2. 2022. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)...10

**Görsel 4:** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlanıyorum. 2023. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)...10

**Görsel 5:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019,(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm)...11

**Görsel 6:** Oskar Kokoschka. Knight Errant (Self-Portrait). 1915, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.2x 180.8cm) Erişim: 09.11.2022. ...15

**Görsel 7:** Oskar Kokoschka. Bride of the Wind. 1913-1914, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181 x 220 cm) Erişim: 09.11.2022. https://sanatabasla.com/2014/06/ruzgarin-gelini-the-bride-of-the-wind-kokoschka/.....16

**Görsel 8:** Oskar Kokoschka. Alma Mahler. 1912, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61.8x55.8 cm) Erişim: 09.11.2022...19

**Görsel 9:** Sebahattin Yüce. Unutma Beni 1. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm)...21

**Görsel 10:** Sebahattin Yüce. Unutma Beni 2. 2019, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm)...22

**Görsel 11:** Livor Mortis örneği. Erişim: 10.09.2022. https://tr.wikipedia.org/wiki/Livor_mortis#/media/Dosya:%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BD%D1%8B%D0%B5.jpg.....25

**Görsel 12:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2020-2021, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm)……...26

**Görsel 13:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)……...27

**Görsel 14:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2020, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)……...28

**Görsel 15:** Egon Schiele. Çin Fener Çiçeği ile Otoportre.1912 ( Tuval Üzerine yağlı Boya, 32.2 x 39.8 cm) Erişim: 01.15.2023. https://www.artsy.net/artwork/egon-schiele-self-portrait-with-chinese-lantern-and-fruits.....29

**Görsel 16:** Egon Schiele. Sunflowers. 1908. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya). Erişim: 01.15.2023. https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/sunflower-1908.....31

**Görsel 17:** Egon Schiele. Sunflowers. 1911. (Tuval Üzerine yağlı Boya, 90x81 cm) Erişim: 01.15.2023. https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/sunflowers-1911-1.....31

**Görsel 18:** Egon Schiele. Sunflowers. 1911. https://byronsmuse.wordpress.com/2016/03/19/egon-schiele-melancholic-sunflowers/.....31

**Görsel 19:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)……...33

**Görsel 20:** Sebahattin Yüce. -Benden Şüphe etme. – Ettim Bile. 2018. (Tuval üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm……33

**Görsel 21:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)……...33

**Görsel 22:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x130 cm)……...35

**Görsel 23:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x100 cm)……...36

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz: Bakınız

# GİRİŞ

Tek bölümden oluşan bu çalışmada, hayatımın farklı dönemlerinde benzer şekilde deneyimlediğim ve benzer şekilde sonuçlanan deneyimlerimin neden tekrar etmiş olabileceği, bu tekrarların sanat anlayışıma etkisi, zihnimde o anlara tekrar tekrar dönerek oradan kurguladığım kompozisyonları oluşturan imgeler ve bu imgelerin neden tekrar ettiği Freud'un "repetition compulsion" (yineleme saplantısı) kavramı ve Bluma Zeigarnik'in "zeigarnik etkisi" fenomeni ışığında incelemeye çalıştım.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan resimlerimin çıkış noktasının öznel anılarım ve deneyimlerim olması sebebiyle seride otoportre çalışmaları ve tekrar eden imgeler –ölü çiçekler- ağırlıktadır. Söz konusu eylem, sürekli aynı yere dönmek olduğu için imge tekrarı önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, sanat tarihinden ve günümüz sanatından resimlerinde tekrar tekrar aynı, benzer imgeleri kullanan sanatçıların resimlerini inceledim ve çalışmaya konu olan serideki resimlerimle biçim ve içerik açısından karşılaştırmalarını yaptım.

Freud'un "Haz İlkesi ve Ötesinde, Ben ve İd" başlıklı çalışmasında ele aldığı "repetition compulsion" (yineleme saplantısı) kuramına göre bu tekrarlama durumu hazza ulaşmaktan çok travmatik deneyimin üstesinden gelmeye veya onunla uzlaşmaya çalışma işlevi görür. Travmatik deneyimler veya eyleme dönüşmemiş arzular, bireyin üstesinden gelebilmesi için zorlayıcı olabilir. Bu nedenle psişe, bireyi, neden oldukları duygusal acıdan korumak için bu deneyimleri bilinçdışına iter. Bununla birlikte, psişe, daha sonra bir çözüm duygusu elde etmek için bu travmatik deneyimleri aşmanın yollarını bulmaya çalışır. Bunu yapmasının bir yolu, bireyin travmatik deneyimi tekrarlamasına veya eyleme dönüşmemiş, gerçekleşmemiş arzuyu bir şekilde gerçekleştirmesine neden olacak yineleme saplantısına zorlamasıdır. Yineleme saplantısı, tekrarlayan düşünceler, davranışlar veya rüyalar gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkabilir ve sanat eseri de bireyin deneyimleri üzerinden bu durumu çözebileceği yollardan biri olarak görülebilir.  E. M. Cioran, uzun süre

intihar fikrinin zihnini meşgul ettiğinden ve bir gün intihar üzerine yazdıktan sonra o fikrin zihninde çok daha az yer kapladığından bahseder (Cioran, 2007, s. 37). Resimlerimin kavramsal yapısına uygun olduğu için seçilen “Reminiscence” (hatırlatan şey, geçmiş olayın bıraktığı iz) kelimesi başlığı altında toplanan bu resim serisinin amacı da bahsi geçen deneyimleri görsel bir dile dönüştürerek, bunlarla yüzleşmek, bunların benliğimde oluşturduğunu düşündüğüm ağırlığı azaltmak ya da yukarıda bahsedildiği gibi, mümkünse eğer, çözmeye çalışmaktır.

# 1.BÖLÜM: YİNELEME SAPLANTISI

Freud'un yineleme saplantısı kuramının çıkış noktası ölüm dürtüsüdür. Her zaman için bir önceki duruma, nihai olarak ise cansız olana geri dönüş dürtüsü, yineleme saplantısının kaynağı/başlangıcı travmatik yoldan araması olarak ifade edilebilir (Gültekin, 2021, s. 562).

Freud'a göre psişe haz ilkesi bağlamında sürekli olarak, kendisinde gerilime sebep olan etkenleri azaltmaya çalışır. Bu durumun tersi söz konusu olan durumlardan – gerilimin artması- ise kaçınmaya çalışır. Freud savaştan dönen askerlerde, yaşadıkları kötü deneyimlere tekrar tekrar dönme durumu olduğunu gözlemlemiş ve bu durumun haz ilkesine ters düştüğünü fark etmiştir.

> Freud için sorun teşkil eden esas soru şuydu: Bu hastalar beklenenin aksine neden sürekli olarak hoşnutsuzluk veren bir deneyimi durmaksızın yineliyorlardı? Bunun üzerine Freud haz ilkesinin ötesinde yatan, haz ilkesinden daha kökensel olan ve kendisini dürtüsel bir karakterde dayatan bir eğilimi ortaya koymuş ve dürtü kuramını revize etmiştir (Gültekin, 2021, s. 563).

Bu durum neticesinde Freud yineleme saplantısının tecrübe edilmesinin nevrotik kişilere özgü olmadığının ve kişi nevrotik olsun ya da olmasın saplantının farklı olmadığı sonucuna varmıştır. Kişi nevrotik belirtiler göstermiyor olsa da hayatındaki bazı durumları, olayları bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tekrar ettiğini fark edebilir.

> Her insani ilişkinin aynı sonuca çıktığı böyle kimseler vardır; birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da himayelerindekiler tarafından bir süre sonra, nankörlüğün acılarını tatmak kaderleriymiş gibi tamahkarlıkla terk edilen iyilikseverler, her dostlukları dostlarının kendilerine ihanetiyle sonuçlanan adamlar, yaşamları boyunca sayısız kez bir kimseyi kendileri üzerinde ya da kamu için bir otorite konumuna yücelten ama belli bir süre sonra onları, yerlerine başkasını getirmek için deviren kişiler, kadınlarla her ilişkileri aynı aşamalardan geçip aynı şekilde sonlanan aşıklar, vb. (Freud, 2011, s.34).

Bu tez çalışmasının konusu olan resim serisi de olaya Freud'un bahsettiği bu noktadan, insan ilişkilerindeki duygusal yaklaşımların sonucu meydana gelen ve tekrar eden hayal kırıklığı duygusu açısından yaklaşmaktadır.

Hayal kırıklığı: çok istenilen veya umulan bir şeyin gerçekleşmeyişinden duyulan üzüntü, düş kırıklığı anlamına gelmektedir (Parlatır, Gözaydın, Zülfikar, Aksu, Türkmen, Yılmaz, 1998, s.957). Resimlerimi çıkış noktasını oluşturan bu anları seçme kıstasım yalnızca bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde onlara dönüyor olmam değil, aynı zamanda yukarıda bahsi geçen duygu durumunun kuvvetli bir şekilde o anlara eşlik ediyor olmasıdır.

Peki hoşnutsuzluğu gidermeye ya da gerilimi azaltmaya değil de; yinelemeye dönük olan bu örüntü neye hizmet eder? Bir başka ifadeyle sürekli olarak yinelenen nedir ve tüm yinelemeler nihai olarak neyi hedefler (Gültekin, 2021, s.564)?

Bu noktada aklıma Susan Sontag'ın konu ile ilgili, fotoğraf medyumu açısından ele aldığı düşünceleri geliyor. Sontag, sanatın, özellikle de fotoğrafın, dünyayı ve deneyimlerimizi "dondurmanın" veya "sabitlemenin" bir yolu olarak kullanılabileceğini ve onları daha derinlemesine düşünmemizi ve anlamamızı sağladığını savunmaktadır. Bu anlamda, aynı fotoğrafı veya aynı konuyu tekrarlama eylemi, deneyime hakim olmaya veya onunla uzlaşmaya çalışmanın bir yolu olarak görülebilir (Sontag, 2008, s. 193).

Kişide hoşnutsuzluk yaratan travmalarını, anılarını benzer koşullarda tekrar ettiren yineleme saplantısı, nihayetinde bilinçaltının kişiyi iyileştirme çabasıdır. Kişi bu tekrarlarda başarısız oldukça, benzer durumlar, bilinçaltı tarafından dozu artmış bir şekilde tekrar oluşturulur. Böylece acının, hoşnutsuzluğun dozajı arttıkça iyileşme çabası, olasılığı da aynı şekilde artacaktır.

## 1.1: ZEİGARNİK ETKİSİ

Yineleme saplantısı kavramıyla ve bu çalışmaya konu olan resim serisi ile ilişkilendirebileceğim bir diğer kavram ise Zeigarnik Etkisidir.

Zeigarnik etkisi kişinin, tamamlanmamış ya da yarım kalmış olayları, görevleri tamamlananlara göre daha kolay hatırlamasını açıklayan psikolojik bir kavramdır. Bluma Wulfovna Zeigarnik tarafından, 1920'li yıllarda bir restoranda yemek yerken, garsonun siparişleri kağıda yazmak yerine aklında tuttuğunu fark etmesiyle ortaya çıkmıştır. Garson ile yaptığı konuşmada garson "siparişleri aklına yazıp, yemekleri kişilere verdikten sonra bu mental notları zihninden sildiğini" söylemiştir. Bu olay sonrasında çeşitli deneyler geliştiren Zeigarnik –boncuk dizmek, bulmaca çözmek, matematik problemini tamamlamak gibi- deneye katılan insanlardan bu görevleri tamamlamalarını istemiştir. Deneyde katılımcıların bazı görevleri tamamlamalarına izin verilirken bazılarında ise kesintiye uğratılmışlardır. Bu deney sonucunda katılımcıların, yarıda kesilen görevleri, tamamladıkları görevlere göre yaklaşık %90 daha fazla hatırladığı sonucuna ulaşılmıştır (https://bit.ly/3N9zR10).

Bu çalışma ile bağlantısı ise, yarım kaldığını düşündüğüm insan ilişkilerinin ya da bende hayal kırıklığı yaratan duyguların, anların reminiscence başlıklı resim serimin ana konusunu oluşturmasıdır. Aynı şekilde olmasa da yineleme saplantısına benzer bir şekilde zeigarnik etkisinde de zihin tekrar tekrar, tamamlayamadığını düşündüğü anlara, olaylara geri döner. Buradaki fark, zeigarnik etkisinde kişi yarım kalmış/tamamlanmamış bir olayı tamamlamaya çalışır, yineleme saplantısında ise asıl amaç iyileşmektir. Resim serisinde ise bu durum hayal kırıklığına işaret eden, tekrar eden ölü çiçek imgeleri ve yarım kalmış şeylere/anlara, kalp kırıklığı yaratan cümlelere geri dönen otoportreler ile kendisini gösterir.

## 1.2: REMİNİSCENCE

Kişisel düşünce ve duyguları ilham kaynağı olarak kullanma eğilimi, 19.yüzyılda Romantizm akımının ortaya çıkmasıyla ivme kazanmıştır. Romantik sanatçılar, kişisel sanat eserleri yaratmanın bir yolu olarak duygulardan yararlanmaya çalıştılar. Sadece dış gerçeklikten ziyade bireyin içsel hislerini ve duygularını ifade etmeye çalışmışlardır. 20.yüzyıl'da empresyonizm ve naturalizme karşı dışavurumculuk akımının ortaya çıkmasıyla birlikte kişisel düşünce ve duyguların ilham kaynağı olarak kullanılması daha da ön plana çıkmıştır. Ancak dışavurumcu tavrı her hangi bir sanat akımı ile sınırlamak doğru olmayabilir.

Eser artık dış dünyayı konusu olarak kullanmamaktadır. Dış gerçeklik sanatçının iç dünyasını ortaya koyması için bir aracı haline gelmiştir. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyunun ve şiirin ötesinde başlar (Madra, 1999, s. 9).

Yoğun bir duygu hissedilen -aslında burada "şiddetli" kelimesi de kullanılabilir -bir olaya, kişiye ya da o olay ve kişiyle bağlantılı nesneye tekrar tekrar geri dönmek, mümkün olan her olasılığı -daha farklı nasıl olabilirdi ya da neden bu şekilde olmadı?- tekrar tekrar düşünmek, bu çalışmanın konusu olan resimlerimin çıkış noktasını oluşturmaktadır. "Geçmiş, bir anlamda, içinde yaşanılan zamandan çok daha gerçektir, en azından çok daha dayanıklı, çok daha süreklidir" (Tarkovsky, 1992, s. 66).

Bir nevi kurban psikolojisi ve saplantılı bir ruh hali içerisinde olduğumu anlamam, geri döndüğüm anlara ve nesnelere tek taraflı yaklaştığımı düşündürdü. Bu tek taraflı bakış açısının Freud'un yineleme saplantısı kavramıyla uyumlu olduğunu fark etmemle birlikte konuya yaklaşımım da serinin son çalışmalarında, içerik olarak,

farklı bir perspektif kazandı. Seriyi sondan başa doğru incelersek bahsi geçen yaklaşım farkını daha iyi görebiliriz.

Resim serisine ve bu çalışmaya başlık olarak seçilen “Reminiscence” kelimesi, anı, hatırlatan şey, geçmiş olayın bıraktığı iz gibi anlamlara gelmektedir (Tureng Sözlük. Erişim: 14.12.2022. https://bit.ly/3Xsxacd).

Görsel 1’de figür, karanlık bir odada, sanki kaçmaya çalışırken yakalanmış gibi, aniden dönüp izleyiciye bakmaktadır. Resimdeki flaş etkisi bu yakalanma durumunu desteklemektedir. Figür her ne kadar bir eylem içerisinde olsa da takmış olduğu maske ve ağzını kapatan top -seks oyuncakları- figürü aynı zamanda edilgen bir pozisyona sokmaktadır. Figürü eylem halinde görüyor olmamız, pasif durumda oluşuna dair göstergelere rağmen, bir şeyin peşinde olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Arka planda bulunan kapının, dikkatli bakılırsa eğer, duvara yaslanmış olduğu ve hiçbir yere açılmadığı, dolayısıyla figürün kaçacak bir yeri olmadığı fark edilecektir.



**Görsel 1:** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlıyorum 1. 2022. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130cm)

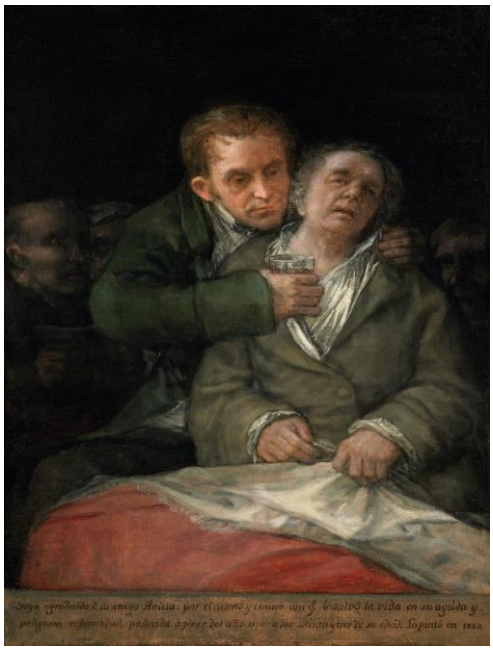
Birbiriyle ilişkili iki resimden oluşan bu kompozisyonda, Görsel 2'de gördüğümüz, figürün elinde tuttuğu ve ne olduğunu bilmediğimiz buruşmuş kağıt parçasını sanki uzun süredir üzerinde taşımaktadır ve yakalanma riskine rağmen artık onu yerine ulaştırmak istemektedir.

Görsel 3 de, Görsel 1'de olduğu gibi flaş ışığı altında gözükmekte, sanki izleyici bir suça dair kanıt toplar haline devam etmektedir. Görsel 1'de en uzak köşede bulunan kurumuş papatyaları Görsel 3'te de görmekteyiz. Çiçekler de -papatya ve unutma beni çiçekleri- otoportreler gibi bu seride en çok tekrar eden imgelerden.

Figürün elinde tuttuğu kağıtta ne yazdığını artık biliyoruz. Kağıtla birlikte bırakılmış olan, figürün ses çıkarmasını engelleyen nesne de göz önünde ve kompozisyondaki diğer renklere göre oluşturduğu kontrastla resmin ağırlık noktasını oluşturmakta. Figür, söylemek istediğini artık söylemiş ve üzerinde taşıdığı ağırlıktan kurtulmuştur.

Resimde yazının bulunması ve izleyicinin dikkatinin buraya çekilmesinin resmin plastik değerini tehlikeye soktuğu/sokacağı düşünebilir ancak Leppert bu konuya Francisco de Goya'nın "Dr. Arrieta'la Özportre" resminin incelemesinde şöyle yaklaşmıştır;

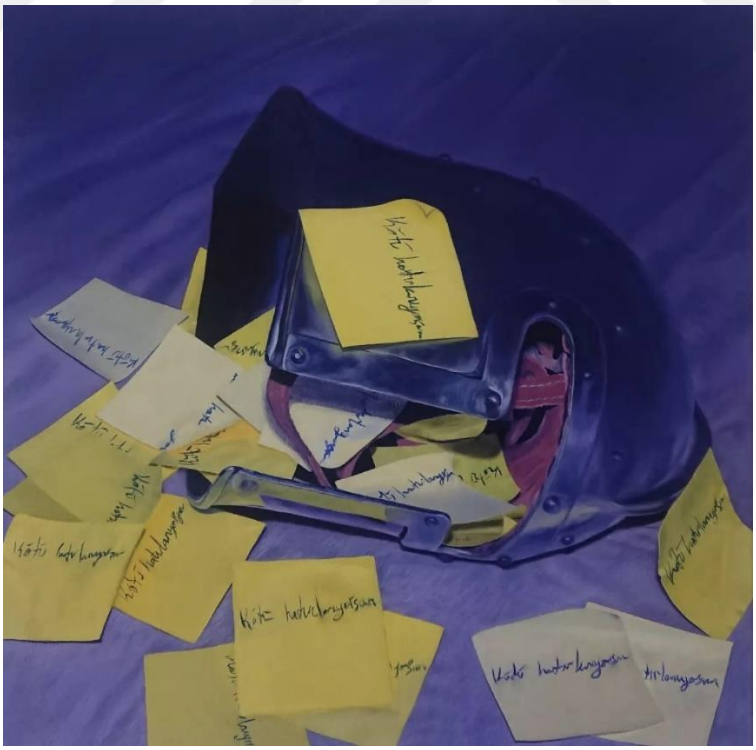
> Müzelerdeki resimlerin yanında genellikle etiketlere rastlar seyirciler. Bu etiketlerde en azından temel bilgiler verilir; fakat daha çok da imge üzerine ayrıntılar sunulur. Her iki durumda da etiket imgenin dışında bir yerdedir. Halbuki sözel metnin doğrudan doğruya bir resmin görsel alanının *üzerine* iliştirilmesi çok farklı bir meseledir. Çünkü bu durumda neredeyse seyircinin bu duruma dikkat etmesi istenmektedir. Bizzat resmin yüzeyine yazı yazmak, seyircinin iki ayrı temsil biçimi arasında gidip gelmesini gerektirir: Görsel temsil ile dilsel temsil. Bir resmin, murad edilen anlamını sağlamlaştıran şeyler olarak kelimelerle kazandığı değer, okunacak şeylerin, dikkati dağıtmasından dolayı kolaylıkla kaybedilebilir pekala. Başka bir deyişle, resme iliştirilen metnin bir de faturası vardır. Yazıyı "kişiselleştirmek" suretiyle Goya bu sorunu hafifletiyor (Leppert, 2017, s.247).



**Görsel 2:** Francisco de Goya. Dr. Arrieta'la Özportre. 1820. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115,6x79.1 cm) https://bit.ly/3HOiLCH



**Görsel 3:** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlıyorum 2. 2022. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50cm)



**Görsel 4:** Sebahattin Yüce. Kötü Hatırlanıyorum. 2023. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50cm)



**Görsel 5:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019,(Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100cm)

Seride tekrar eden imgelerin –ölü çiçekler- ve içerik açısından ortaklık kurduğu duygu durumunun -hayal kırıklığı- örneklerini şiirde de görmekteyiz. Tekrar eden imgelerin, renklerin ve çıkış noktası olan duyguların, eylemlerin şiirde bulunan ritim, uyak, ölçü ya da kelime oyunlarıyla benzerlik gösterdiği görülebilir. Şiiri bu çalışmaya alma sebebim, benim için dünya ile kurduğum ilişkiye denk gelen bir biçimi olması (Tarkovski, 1992, s. 23) ve resimlerimle biçimsel olarak karşılaştırmak mümkün olmasa da kurduğumu düşündüğüm içerik ortaklığıdır.

> Belli bir duruma ilişkin bilinçli (ve bilinçdışı) farkındalığın hiç kuşkusuz dil ile bağlantıları vardır; ancak dil, gerçekliklerini anlamlandırmaya çalışan insanların başvurdukları tek araç değil, sadece en fazla başvurulan araçtır. Nitekim, eğer böyle olmasaydı, imgelerin ya da müziğin varoluşunu açıklayabilecek pek bir neden kalmazdı ortada. Dahası, şunu görmek gerekiyor: Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şey *söylemekten* ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar -*belli bir tarzda* görünür kılmak suretiyle- önümüze koymaktadır (Leppert, 2017, s. 19).

Bu çalışmaya konu olan resimlerime bir bütün olarak baktığımızda algılanmasını umduğum şey, onların Asaf Halet Çelebi'nin "İbrahim" isimli şiirinde olduğu gibi kendi kendine ya da hayali birisiyle olan diyaloğuna -Görsel 1 ve 3'te bir başkasıyla olan etkileşimi gördük- şahit olmak durumu ya da Behçet Necatigil'in "sevgilerde" şiirinde görülen -bir diğeriyle konuşma hali bu şiirde de görülebilir- pişmanlık, hayal kırıklığı duygu durumlarıdır. Bu yaklaşımın yukarıda bahsettiğim, ortak bir anıyı ya da duyguyu paylaşan iki kişinin perspektifinden bakma haliyle ortaklık taşıdığını düşünüyorum.

İBRAHİM

İbrahim
İçimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim

güneş buzdan evimi yıktı
koca buzlar düştü
putların boyunları kırıldı
ibrahim
güneşi evime sokan kim

asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı
ibrahim
gönlümü put sanıp da kıran kim (Çelebi, 2015, s. 16)

SEVGİLERDE

Sevgileri yarınlara bıraktınız

Çekingen, tutuk, saygılı.

Bütün yakınlarınız

Sizi yanlış tanıdı.

Bitmeyen işler yüzünden

(Siz böyle olsun istemezdiniz)

Bir bakış bile yeterken anlatmaya her şeyi

Kalbinizi dolduran duygular

Kalbinizde kaldı.

Siz geniş zamanlar umuyordunuz

Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek

Yılların telaşlarda bu kadar çabuk

Geçeceği aklınıza gelmezdi.

Gizli bahçenizde

Açan çiçekler vardı,

Gecelerde ve yalnız.

Vermeye az buldunuz

Yahut vakit olmadı. ( Necatigil, 2022, s. 146)

Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin yaşamı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır. Kullanıma açık olan tek şey, canlandırılan görüntülerin derin anlamını bulup keşfetmeye yarayan şeydir. (…) Oysa ussal ve duygusal yaşam değerlerinin birbirine bağlandığı çağrışımsal bağlar, hiç şüphesiz, sanat için çok daha zengin olanaklar sağlar (Tarkovski, 1992, s. 23)

Görsel 5'te sırtı izleyiciye dönük, elinde birkaç çiçek tutan bir figür görmekteyiz. Çiçekler verilmek üzere kopartılmışlar ya da alınmışlar önemli değil. Çiçeklerin eğik başlarından, kıvrılmış yapraklarından ve figürün ellerinden anlaşıldığı üzere -sıkı bir şekilde tutuyor çiçekleri- uzun süredir figür ve çiçekler o şekilde duruyorlar. Artık ölmüşler ya da ölmek üzereler. Kompozisyona hakim olan mor renk figürde de görülüyor. Mor renk, figürün ölmüş/ölüyor olan çiçeklerle olan bağını kuvvetlendiriyor çünkü figür de ölmüş ya da ölmekte ve bu yüzden morarmış gibi. Figürün çiçekleri neden vermediği ya da veremediğine dair ip uçları, içerik bağlantılı olarak Behçet Necatigil'in "sevgilerde" şiirinde görülebilir (Bkz: s. 17).

Resim sanatında ise dışavurumcu olarak tanımlanan sanatçılarla ortaklık kurma sebebim, çoğunlukla biçimsel bir yakınlıktan değil, dışavurumcu olarak tanımlanan sanatçıların – Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Van Gogh, Egon Schiele gibi- eserlerinde nesnel bir anlatıma karşı çıkmaları ve bunun yerine öznel/içsel gerçeğin yansıtılmasını savunmaları ve resimlerinin de bu bağlamda olmasındandır.

Biçimsel bir yakınlık olmamasının sebebi; bu çalışmanın konusu olan resimlerimde renk, çizgi, düzlem ve kütleyi kompozisyon araçları olarak kullanmama rağmen dışavurumculara göre biçimde çok daha kontrollü olmam, klasik/merkezi kompozisyon anlayışına onlara göre daha bağlı kalmış olmam ve kompozisyonu oluşturan nesneleri ve figürleri biçimsel anlamda gerçekçi bir şekilde resmetmemdir. Resimlerimde dışavurumcu tavrı içerik haricinde, kullandığım renkler ile vermeye çalıştım. Ölü çiçekler, mutsuz, tepkisiz -yer yer- izleyiciye bakmayan otoportreler. Bu yüzden seride, bahsi geçen hayal kırıklığını anlatmak ve biçimden ziyade resmin gücünden yola çıkarak duyguyu aktarmaya çalışmak için mor-mavi tonları hakimdir ki bu tonların negatif duyguları aktarmak için biçilmiş kaftan olduğunu düşünüyorum.

Resimlerimde bulunan imge tekrarlarını önemseme sebebim daha önce bahsi geçen, yaşanmış, hissedilmiş bir an ya da duygu etrafında tekrar tekrar dönüyor olma halimin plastik bir değer olarak da ortaya koymaya fırsat vermesidir. "Çünkü insan bir yapıtın kendisini nasıl yinelediğini algılamazsa, yapıt tam anlamıyla

algılanamaz demektir; bu nedenle de anlaşılmaz demektir. Bir sanat yapıtını anlaşılabilir kılan şey, yinelemelerin algılanmasıdır" (Sontag, 2017 s. 47).

Tekrar eden ölü çiçek imgeleriyle resimlerimde oluşturduğum bu "ritim" hali, üretim aşamasında planlı olarak uygulanan bir yaklaşım olmayıp tamamen sezgiseldir. Bu şu anlama geliyor; resimlerimin büyük çoğunluğu başlangıçta -sonlara doğru bu durum değişse de- birbirini takip etsin diye planlanmadı. Hiçbir resmin paletini kendisinden öncekiler ile uyum içerisinde olsun diye oluşturmadım. Serinin en başında sezgisel olarak kullanmaya başladığım ve sonrasında tekrar eden belirli bir rengin –mor ve tonları- aktarmak istediğim duygu durumuna -yas tutmak, hayal kırıklığı- hem resim sanatında hem de bazı kültürlerde karşılık gelmesi de içgüdüsel -yetiştirilmeye, çalışmaya ve bilgiye dayalı içgüdü- bir durumdur.

> (…) derken bir şey tık etti ve kaydetmeye çalıştığım imgenin ta kendisi ortaya çıktı. Ama bu bilinçli bir iradenin sonucu ya da illüstratif resimle alakalı değildi (…) Bu sayede sanatçı içini ya da duygu vanalarını açabiliyor diyebilirim; böylece resme bakanı daha şiddetle yaşama döndürüyor (Bacon, 2022, s.17).



**Görsel 6:** Oskar Kokoschka. Gezgin Şövalye (Otoportre). 1915, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.2x 180.8cm). https://bit.ly/3CgMJgd



**Görsel 7:** Oskar Kokoschka. Rüzgarın Gelini. 1913-1914, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181 x 220 cm). https://bit.ly/3pnOKj3

Seride tekrar eden çiçek imgeleri dışında bir diğer tekrar eden imge ise otoportrelerdir. Otoportre sanatçıların kendi düşüncelerine, duygularına ve deneyimlerine derinlemesine bakmalarını sağlaması açısından resimlerimde önemli bir yer tutmaktadır.

Bu çalışmada bahsi geçen, etkilendiğim diğer ressamların, yazarların, şairlerin ve filozofların resimleri/düşünceleri de ağırlıklı olarak otobiyografiktir. Plastik sanatlarda kişinin kendisini kaynak ya da model olarak kullanması, tarafı olduğu bir anı, diyaloğu, tekrar tekrar hatırlananı, soyut olanı, tuval yüzeyinde somutlaştırarak yüzleşmesini ve o durumla olan bağını kopartmayı denemesine olanak sağladığını düşünüyorum.

> Dolayısıyla, kimliği görünür kılma -aslında nesnel olarak somutlaştırma- göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak "istihdam" etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir (Leppert, 2017, s. 233).

Sayfa 6'da saplantılı bir ruh hali ve tek taraflı yaklaşım olarak bahsettiğim duruma en iyi örnek Oskar Kokoschka'nın Alma Mahler ile olan ilişkisi, ilişkinin Kokoschka'nın ruh halinde yarattığı tahribat ve bu durumun sanatına yansımasıdır.

Kokoschka'nın, Görsel 6 ve 7'de görülen resimlerinin, daha önce bahsedilen, dışavurumcular ile kurulan yakınlığın, biçimsel farklılığın ve yineleme saplantısı bağlamında travma noktasına geri dönüş durumunun en açık görülebilecek örneklerinden olduğunu düşünüyorum. Bu resimlerin, ihtiraslı bir aşk ilişkisinin sonlarına doğru, o ilişkideki iki insanın –Alma Mahler ve Kokoschka- ruh halinin, taraflardan birisinin perspektifinden tuvale aktarılması hali, yukarıda bahsi geçen yakınlığın net bir örneğidir.

Görsel 7'de bir erkek -Kokoschka'nın kendisi- ve onun göğsüne uzanmış kadın figürü görmekteyiz. Kadın figürü çok rahat ve huzur içinde uyuyor gibi gözükmekte. Resmin geri kalanına göre daha bütüncül -kaynaşmış ve küçük fırça darbeleri- boyama tarzı sakin ruh halini destekler nitelikte. Erkek figürü ise tam aksine, kas katı kesilmiş, huzursuz ve gözleri açık. Figürleri çevreleyen ve fırtınalı bir denizi/okyanusu andıran arka plandaki büyük ve kaynaşmamış fırça darbeleri ile uyum içerisinde. İki figür arasında bulunan fırça kullanım farkı erkek figürünün içinde bulunduğu acıyı destekliyor.

> Bu resim, Kokoschka ve Alma'nın ihtiraslı aşklarının bir temsili, aşklarının ölümünün habercisiydi. Onun bu aşkı sürdürme konusundaki gizli, faydasız umudunu ve Alma'nın kaybını sezmesiyle birlikte girdiği depresyonu dramatize etmesi gibi görünüyor.
>
> Resmin yaratılış sürecinde yaptığı yorumlar, ressamın, eserin daha derin ve kalıcı anlamının bilinçli olarak farkında olmayabileceğini göstermektedir. Kokoschka'nın Nisan 1913'de Alma'ya resim hakkında gönderdiği yazısında; "Yarım dairenin kenarında el ele tutuşmuş, çok sakin ve güçlü görünüyoruz, ... doğanın kargaşasının ortasında -bir başkasına sonsuza kadar güvenmek, inanç yoluyla kendisi ve bir diğeri için dayanak sağlamak. Artık karanlıkta yolumu hissetmiyorum."

> Karanlık ikisi üzerinde dolaşmaya devam etti. Kokoschka daha sonra, resimde onları çevreleyen yoğun ve karanlık okyanus hakkında; "melankolinin gölgesi heyecanımızın ve aşkımızın üstünde asılı kaldı" yazmıştır. İlişki değiştikçe ve zamanla, tabloya bakışı değişmiştir (Blum ve Harold, 2011, s, 293-308). [1]

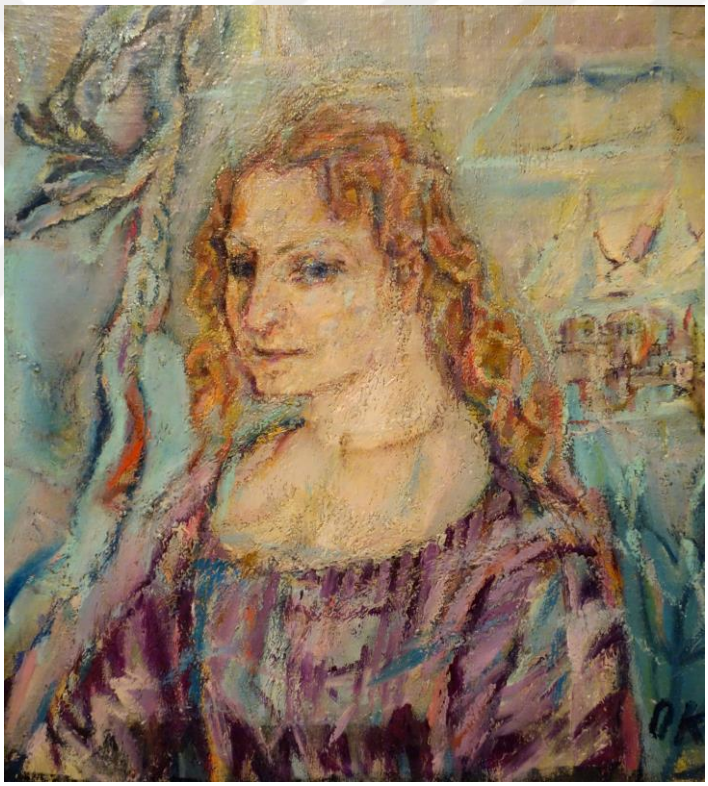
Bu çalışmaya konu olan resimlerimde kontrollü, detaycı, fırça izlerini olabildiğince göstermeyen tekniğime, genellikle kullandığım canlı ve parlak renklere karşılık Kokoschka'nın rahat, büyük fırça darbeleri, uyguladığı yoğun boya kullanımı ve yumuşak pastel tonlar biçimsel farklılığın göze ilk çarpan örnekleridir. Bununla birlikte resim anlayışım yine daha kontrollü ve planlı gözükmektedir. Tabii ki bunda dönem farklılığının da payı çok büyük. Resimlerimin hazırlık aşamasında her ne kadar kağıt, kalem kullansam da kompozisyon düzenlemelerini tamamen dijital ortamda yapıyorum -fotoğraf makinası ve bilgisayar-.

Bir diğer benzerlik ise mekan algısı üzerine. Rüzgarın Gelini'nde -Görsel 6- iki figür fırtınalı bir havada, su üzerinde, dalgalarla çevrilmiş gibidirler, "gibi" çünkü arka plan ve figürleri çevreleyen "dalgalar" büyük fırça darbeleriyle soyut bir şekilde ele alınmış. Aynı şekilde figürlerin uzandığı alan da belirsiz. Birbirleriyle olan ilişkilerinden bir şeyin üzerinde uzanıyorlar olarak algılıyoruz. Birkaç resmimde bulunan belli belirsiz –aktarmak istediğim duygu durumu için gerekli olmayan- mekan algısının Kokoschka'nın yukarıdaki (Bkz: Görsel 6, Görsel 7) resimlerindeki mekan algısıyla benzeştiğini görebiliriz (Bkz: Görsel 9, Görsel 10). Aynı zamanda, benim resimlerimde de bulunan –aynı ya da benzer bir olayı/duyguyu resmederken- palet tekrarını Kokoschka'nın bu iki resminde de görüyoruz.

Kokoschka'nın yakınlık kurduğum bir diğer eseri ise yine aynı ilişki sürerken, Alma Mahler'in kürtaj yaptırması sonrası yapmış olduğu "Gezgin Şövalye" isimli resmidir (Görsel 6). Bu resim de insanı sarsan, mutsuz eden, hayal kırıklığına uğratan bir olaya/duruma geri dönmenin, sanatçının iç dünyasına ve sanatına yansımasının çarpıcı bir örneğidir.

Parçalanmakta olan ilişki sırasında yaptığı bu ikinci resmin merkezinde, fırtına ortasında, Orta Çağ şövalyesi gibi zırh giymiş, acı çeken Kokoschka'yı görmekteyiz.

Resimde mesafe olarak Kokoschka'ya yakın iki tane daha figür bulunmakta. Merkezdeki figürün hemen üzerinde kanatlı bir erkek figürü -kim olduğu bilinmemekle birlikte Kokoschka'nın otoportresi olabileceği düşünülen- ve Mesih'in ağıtının baş harfleri olduğu düşünülen "ES" harflerini görmekteyiz (-Eloi, Eloi, lama sabachthani. - Tanrım, tanrım, beni neden terk ettin?). Sağda ise sfenkse benzer, dalgalı/örgülü saçlı figürün ise Alma Mahler olduğu düşünülmektedir ki Kokoschka'nın yaptığı Alma Mahler portresinde Mahler'in saçları ile sfenksin saçlarının benzerliği bu düşünceyi desteklemektedir (Bkz: Görsel 8).



**Görsel 8:** Oskar Kokoschka. Alma Mahler. 1912, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61.8x55.8 cm). https://bit.ly/3T0EQRX

Resim Kokoschka'nın çekti ruhsal acının apaçık bir yansıması (Guggenheim Müzesi. Erişim: 17.08.2022. https://bit.ly/3CgMJgd).

“Rüzgarın Gelini” resminde bulunan (Bkz: Görsel 7) dışavurumcu fırça kullanımı bu resimde de görülmekte ancak bu sefer biraz daha belirgin bir mekan tasarımıyla karşılaşmaktayız. Resmin arka planında fırtınalı hava ve dalgalı bir deniz/okyanus görülmekte. Merkezdeki figür bir kayalığa uzanmış gibi. Resmin sağında ise birkaç çıplak ağaç ve yere uzanmış sfenks figürü görülmekte. Merkezdeki figürün sararmış suratı ve doğal olmayan bir şekilde duran elleri, çektiği acıyı destekliyor.

Otoportrenin yapısı itibariyle ilk izleyicisi ressamın kendisidir. Kokoschka bu resimlerinde kendisini model olarak -birebir- kullanmamışsa da resimlerin içeriği ve özel hayatına dair elimizde olan bilgilere dayanarak diyebiliriz ki Kokoschka kim olduğunu değil, ne yaşadığını resmetmiştir. “Portreler asla “Ben buyum”un belgesi olarak değil, daha ziyade “Bunu anlatıyorum”un belgesi olarak çizilir” (Leppert, 2017, s. 240).

Yukarıda mekan algısının benzediğinden bahsettiğim resimlerime bakacak olursak; resimde (Görsel 9) elinde saksı içerisinde “Unutma Beni” çiçeklerini tutan ve izleyiciye bakan bir figür görmekteyiz. Seride tekrar eden imgelerden olan Unutma Beni çiçeği, bu resimlerde, hatırlamak ve geriye bakmak fillerini çağrıştırdığı ve yineleme saplantısına işaret ettiği için ayrıca önemli.



**Görsel 9:** Sebahattin Yüce. Unutma Beni 1. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm)

Kompozisyondaki mekan Kokoshcka'nın (Görsel 7) resminde olduğu gibi belirsiz ve orada olduğu gibi figürün ruh halini destekler nitelikte, soğuk ve karanlık.

Figür izleyicinin göz hizasının biraz üstünden izleyiciye bakıyor. Kıyafetinden ve arka planın koyu, soğuk renklerinden anlaşılacağı üzere soğuk bir yerde. Yüzündeki ifade ve ölüm sonrası vücudun aldığı mor-mavi rengi çağrıştıran ten rengi ile birlikte figürün ve saksının tuval üzerindeki açılarının da aşağı doğru olması onun ve çiçeklerin yaşamdan çok ölüm haline yakın olduğuna işaret etmektedir. Figür her ne kadar soğuk- ölmeye yakın, ölmüş- gözükse de burada izleyici, sembolik olarak ölüme figürden daha yakındır. Figürün, izleyiciyi yerleştirdiği, toprağa kendisinden daha yakın bulunan konumu bunu desteklemektedir.

Saksıda ve çiçeklerde de aynı renk ilişkisini görüyoruz. Çiçeklerin bir kısmı solmaya devam etmekte, bir kısmı ise ölmüş durumda. Doğal ortamlarında olmayan çiçeklerin hayatta kalıp kalmaması figüre bağlı. Figürün ifadesinden ve çiçeklerin durumundan gördüğümüz kadarıyla bir süredir çiçeklere bakmayı bırakmış. Çiçeklerin hayatta kalmasıyla ilgilenmiyor ve bunu bizim de görmemizi istiyor.

Figürün izleyiciye bakışı, çiçeğin ismiyle birlikte düşününce birbirlerini -figür ve izleyicinin- tanıdıkları izlenimini uyandırıyor. Bu durumda çiçeklerin ortak anılara gönderme yaptığını düşünmek yanlış olmaz. Figür bu anıları hatırlamayı -iyi, kötü- bırakmış ya da gün geçtikçe -çiçeklerin bir kısmı hayattadır ama yakında onlar da ölecektir- daha az hatırlayacaktır. Bu durum, serinin kavramsal altyapısını oluşturan yineleme saplantısı/haz ilkesi bağlamında figürün kendisini rahatsız eden durumla barışmaya, ya da ondan kurtulmaya yakın olduğuna işaret etmektedir.



**Görsel 10:** Sebahattin Yüce. Unutma Beni 2. 2019, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100cm)

Bu resimde de (Görsel 10) “Unutma Beni” çiçeklerini görüyoruz. Bir önceki resmin aksine burada her şey iç mekânda gibi, “gibi” çünkü mekâna dair ayırt edici bir ip ucu yok, vazo ve üzerinde durduğu yüzey ve sağ en arkadaki figürün belirgin gölgesi dışında. Masa figürlere göre biraz daha soyut kalıyor. “Geometrik biçimler genel olarak, ne kadar da soyut olsalar, dış dünya ile köprü kurmuş durumdadırlar” (Berk, 1972, s. 61). Masanın kompozisyonda kapladığı alan her ne kadar diğer elemanlara göre daha az olsa da kullanılan rengin ağırlığı sayesinde kompozisyondaki diğer elemanları fiziksel bir zemine çekmekte/bağlamaktadır. Aynı zamanda masa, diğer elemanların dikey yerleşimini yatay bir şekilde karşılamaktadır. Bu da kompozisyonda dengeyi sağlayan bir diğer unsurdur.

Çiçekler canlı gibiler ama yapay bir canlılık. Vazo içerisinde duruşları doğal değil gibi ve biçimsel olarak da organik gözükmüyorlar. Sağa sola eğilmemişler ve hepsi çizgisel olarak yukarıya doğrular. Bu da “sahte” canlılıklarını destekler nitelikte. Maddenin doğasının izin verdiği ölçüde, uzun süre orada duracaklar gibi. Bu kompozisyonda figürler izleyici ile aynı göz hizasındalar ancak izleyici ile ilişki kurmuyorlar, göz teması yok. Çiçekler ne kadar yapay ve “cansızsa” figürler de o derece gerçek ve canlılar. Telaş içindeler ve sanki her an izleyicinin göz hizasından aşağı doğru kayıp, gözden kaybolacaklar ki masa ile olan konumlarına baktığımızda bir gariplik olduğu seziliyor. Ya masa çok yüksek bir masa ya da figürler çöküyor, eriyorlar.

Telaş içindeki figürler bu halleriyle Kokoschka’nın “Rüzgarın Gelini” (Görsel 7) resmindeki erkek figürün ruh halini anımsatıyorlar -O figür de şiddetli bir şeyi bekliyor gibi huzursuz-. Sanki zamana karşı yarışıyor gibi bir panik hali mevcut, özellikle kompozisyonun sağında bulunan iki figürde. Üç figür aynı yöne bakarken birisi tam tersi yöne bakmakta ve diğerlerinin gördüğünü o görememekte. Solda bulunan iki figürün ifadelerinden anladığımız kadarıyla gelmekte olanı kabullenmişler ve birbirleri üzerinden “Unutma Beni” çiçeklerine son bir hamle ile bir şeyler aktarmaya çalışıyorlar. Bu birbirine aktarma hali çocukken oynadığımız kulaktan kulağa oyununu anımsatıyor. Bu oyunda kişiler sıralı bir şekilde oturur ve sıranın başındaki

kişi yanındaki kişinin kulağına bir şey fısıldar ve o kelime ya da cümle kulaktan kulağa fısıldanarak son kişiye gelir. Son kişi ise bunu sesli olarak dile getirir ve ilk fısıldanan haliyle son hali karşılaştırılır. Burada ise oyunun aksine aktarılmaya çalışılan kelimeyi ya da cümleyi duyamayacağız büyük ihtimalle çünkü duyacak olan ve sesli olarak dile getirmesi gereken son "kişi" çiçekler ki onların da konuşması mümkün değil.

Arkadaki iki figürden sağda olan kompozisyonda en çok korkmuş gözüken. Onunla aynı yöne bakan soldaki iki figürde olan sakinlik ve kabullenmişlik onda yok. Dehşet içinde. Sanki, gelen her ne ise, bu kadarını ya da bu kadar çabuk olmasını beklemiyormuş gibi. Sağ öndeki figür de neyin yaklaştığını görmediği halde bir fikri var gibi ve o da arkasındaki kadar olmasa da korkmuş durumda.

Figürlerin ten renklerinden anladığımız kadarıyla sol en arkadaki figür en çok vakti olan gibi. Diğerlerinin zamanı dolmak üzere. Görsel 1'de de bahsi geçen ve diğer resimlerde de karşılaşacağımız bu renk tıp literatüründe "Livor Mortis" olarak geçen, ölüm sonrası maviliği/morluğu çağrıştırmakta. "Livor Mortis teriminin tıbbi anlamı; ölümü takiben ceset üzerinde, dolaşımın durmasına bağlı olarak oluşan morumsu leke, ölü lekesi"dir (Tıp Terimleri Sözlüğü, Erişim: 18.06.2022. https://bit.ly/3XyhVPb). Ölümden sonra vücudun bulunduğu duruma göre değişkenlik gösteren bu renk değişimi durumu, vücudun düştüğü kısımlarda görülmektedir. Resimlerimde bulunan figürlerde ise bu rengin tüm vücuda yayıldığını görmekteyiz. Bunla birlikte bu renkler sadece figürlü kompozisyonlarımda değil, nesnelerle kurduğum kompozisyonlarımda da görülebilir. Bu da resimlerimde aktarmak istediğim duygu durumunu kuvvetlendirmektedir.



**Görsel 11:** Livor Mortis örneği - https://bit.ly/3RYS2XK



**Görsel 12:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2020-2021, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100cm)

Bu resimde (Görsel 12) bulunan mekan algısının yukarıdaki resim ile ( Görsel 10) benzerlik taşıdığı görülmektedir. Kompozisyon ögelerinin üzerinde durabilecekleri bir yüzey olma durumu dışında mekana dair bir ip ucu yok. Dörtte birlik kısmından yatay olarak ikiye bölünmüş kompozisyonda, kapladığı alan büyüklüğü açısından, aynı rengin iki farklı tonu göze çarpmakta. Bu yatay bölünmeyi, tuvalin sağına doğru yerleştirilmiş, içinde solmuş/ölmüş papatyalar bulunan vazo doksan derecelik bir açı ile kesmekte. Dökülmüş çiçekler ve vazonun gölgesi ise çapraz bir şekilde kompozisyonu kesmekte ve sanki çiçek parçaları ve gölge zamanla kompozisyonu terk edecek gibiler.

Çiçeklerin vazonun içerisindeki parçalarının, vazonun dışında kalan kısma göre daha büyük -su içerisindeki ışık kırılması yüzünden- gözükmesinden anladığımız kadarıyla aşırı su verilmesi yüzünden ölmüş olmaları yüksek ihtimal. Çiçeklerin koparılmış olmaları, sulansınlar ya da sulanmasınlar zaten ölecek olduklarını göstermektedir. Bu yüzden aşırı su verilmesi sadece kaçınılmaz olanı hızlandırmış gibidir. “Derinlemesine düşünmekten feragat etmesiyle, yalnızca bu yüzden, mizansen, burada yaşamın kendisi kadar inandırıcıdır” (Tarkovski, 1992, s. 29)

Serideki ölü çiçek imgeleri genellikle beyhude -boşuna, yararsız, anlamsız- (Parlatır vd., 1988, s. 280) bir çabaya işaret etmektedir. Saplantılı bir şekilde, benzer bir ruh haliyle aynı yerden tekrar tekrar geçmek farklı bir sonuç vermeyecektir.



**Görsel 13:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)



**Görsel 14:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2020, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)

Görsel 12, 13 ve 14'ü içerik açısından bir diğer dışavurumcu ressam Egon Schiele'nin birkaç resmi ile ilişkilendirebilirim. Görsel 13 ve görsel 14 bu karşılaştırmayı yapılabileceğim en iyi örneklerdir. Bunların dışında Schiele'nin yapmış olduğu üç ay çiçek resmi de Görsel 12 ve 13 bağlamında bu karşılaştırmaya dahil edilebilirler.




**Görsel 15:** Egon Schiele. Çin Fener Çiçeği ile Otoportre.1912 ( Tuval Üzerine yağlı Boya, 32.2 x 39.8 cm) https://bit.ly/3KcQdnQ

En ünlü eserlerinden biri olan bu çalışmasında -Görsel 15- Schiele kendisini saçlarından ve vücudundan kırparak yatay bir düzleme sıkıştırmıştır ve izleyiciye bakmaktadır. Görsel 14'teki resmim ile bu açıdan benzerlik taşımaktadır. Schile'nin diğer figüratif resimlerinde bulunan, vücudun abartılı bir şekilde deforme edilmesi hali burada hemen hemen yok gibidir. Figürün bakışının ve vücudunun ters yönlü hareketi gerilim ve dengesizlik duygusu yaratmakta ve bu durum yüzünün ve vücudunun keskin açılarıyla vurgulanmaktadır. Çiçeğin gövdesinin şekli figürün vücudu ile benzerlik taşımaktadır (Leopold Museum. Erişim: 13.02.2023. https://bit.ly/3xpfqnq). Çiçeğin fener çiçeği olması ve figürün izleyiciye yönelen keskin bakışları düşünüldüğünde kariyeri boyunca kendi deneyimlerini, duygularını, varoluşsal ve ruhsal sorunlarını yansıtmak/keşfetmek için çok sayıda otoportre

yapmış olan Schiele'nin bir konuda yeni bir farkındalığa vardığı ve bunu resmettiği yorumunu yapabiliriz. İmgenin aslında sözcüklerle söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri olduğu (Leppert, 2017, s. 19) düşünüldüğünde bu yorum çok da hatalı gözükmemektedir.

Görsel 13'te figür belirsiz bir mekanda, dingin bir mavi tonun önünde izleyiciye göz hizasının bir tık üzerinden bakmaktadır ve izleyicinin bakışı ilk anda figürün boynu ve ağzı arasında bir yere yönlendirilmektedir. Daha önceki resimlerimde görülen ve tüm vücudu kaplayan mavi-mor renk burada figürün kıyafetlerinde, bir nevi kabuğundadır. Tenin görünen kısımlarına hakim olan pembe tonlar, kabuğun aksine içeride bir şeylerin hareket halinde olduğuna, bir hararete işaret etmekte gibidir. Figürün ifadesinden anladığımız kadarıyla bu hareketi, hararetı dışarıya yansıtmayacak, ağzını açmayacaktır. Görsel 3'te gerçekleşen boşalmayı, açığa çıkma halini burada göremeyeceğiz. Yakasında bulunan birkaç tane papatya ise -bu çalışmaya konu olan resimlerimde tekrar eden imgelerden- daha önceden tecrübe ettiği bir duruma/duyguya tekrar uğradığı şeklinde yorumlanabilir.

Yukarıda bahsettiğim, Görsel 12 ve 13 ile içerik olarak ortaklık kurulabilecek Schiele'nin ayçiçeklerini Görsel 16, 17 ve 18'de görmekteyiz.



**Görsel 16:** Egon Schiele. Sunflowers. 1908. (Mukavva Üzerine Yağlı Boya) https://bit.ly/3K8KVtF



**Görsel 17:** Egon Schiele. Sunflowers. 1911. (Tuval Üzerine yağlı Boya, 90x81 cm) https://bit.ly/3YPBZNN



**Görsel 18:** Egon Schiele. Sunflowers. 1911. https://bit.ly/3K5OdOy

Schiele'nin ay çiçekleri de bu tez çalışmasına konu olan resimlerimin çoğu gibi belirli bir mekanda değildir. Schiele her ne kadar Van Gogh'un ve Klimt'in ay çiçeklerinden etkilenmişse de Schiele'nin ay çiçekleri onların resimlerinin aksine bir manzara ya da natürmort değil de daha çok melankoli ile kaplı bir ruhun otoportresi gibidirler. Klimt'in süslemeci tavrından ya da Van Gogh'un parlak sarısından çok farklı bir yaklaşım vardır burada.

Ay çiçekleri -Görsel 15,16,17- yorgun ve bitkin görünüyor. Hiçbir renk tonu yaşamın canlılığını yansıtmıyor. Birçoğunun yaprakları dökülmüş, başları eğik, sapları kuru ve kırılmak üzere. Çiçeklerin başlarının gövdeleriyle yaptıkları açılar Görsel 15'teki Schiele'nin portresini andırıyorlar. Kırılgan bir gövdede taşınan ancak yaşam enerjisi kalmayan başlar.

Schiele 1913'te, sanat koleksiyoncusu olan Frans Haure'e şöyle yazmıştır: "Şimdilerde ağırlıklı olarak dağların, suyun, ağaçların ve çiçeklerin fiziksel hareketlerini gözlemliyorum. Bitkilerdeki zevk ve acı hareketleri insan vücudunun verdiği tepkileri hatırlatıyor. Resim yapmak benim için yeterli değil; Kişi, kompozisyon niteliklerini oluşturabilmek için renkleri kullanabilir. Bunun farkındayım. – Yaz vaktinde sonbaharı yaşayan bir ağacı görmek, kişinin tüm kalbini ve varlığını kapsayan yoğun bir deneyimdir; ve o melankoliyi resmetmek isterim (Byron's Muse. Erişim: 14.02.2023. https://bit.ly/3YyNlWT).



**Görsel 19:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)



**Görsel 20:** Sebahattin Yüce. -Benden Şüphe etme – Ettim Bile. 2018 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)



**Görsel 21:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm)

Seride, ilk birkaç resimden sonra, işlerimin resimden çok illüstrasyon çalışmaları olduğu düşüncesi aklımı meşgul etmeye başladı. Üzerine düşündükçe bunda yağlı boyaya olan yaklaşımımın ve anlatmak/göstermek istediğim konuyu dolaysız, tabiri caizse kör göze parmak şeklinde ortaya koymam olduğunu fark ettim (Bkz. Görsel 20-21). Bu kısımda beni motive eden şey, ortaya çıkan işlerden zamanla soğusam da, sanırım net olma çabam ve resmettiğim duyguya dair söylemek istediğim şeyi direkt ortaya koymuş olmam. Burada resmin ismi de bahsi geçen net olma çabasına büyük katkı sağlıyor. Bu yaklaşımın en bariz örneğini Görsel 20'de görebiliriz.

Geri dönüp bu resme baktığımda düşündüğüm şu; ortada bulunan, sanki bir anatomi kitabından fırlamış bir kalp ve ona müdahalede bulunan bir çift el. Her ne kadar realist bir yaklaşımla ele alınmış olsalar da, resimde iki farklı ışık kaynağı var ve gölgeleri gerçek bir gölgenin yapısından çok uzak. Resmin adı ise "-Benden şüphe etme. –Ettim bile". Buradaki kaygımın yüzey/resim problemi olmadığını, daha çok kurmuş olduğum diyaloğa bir "görsel" yaratmak isteği olduğunu fark ediyorum. Bu resmin seriye dahil olmasını sağlayan tek şey –isminden başka- kalpten akan sıvının mavi olması sanırım. O mavi daha sonra, hafif ton farklılıkları ve mor renkle birlikte, serinin devam resimlerinde de kendisini göstermeye başladı.

Görsel 22 ve 23'de ise, yukarıda bahsi geçen, resme olan yaklaşımımın, tamamen değiştiğini görmekteyiz. Biçim yaklaşımı yine realist olmakla birlikte resimler bize hiçbir şeyi "açıkça" söylemiyor. Görsel 22'de, bir odanın köşesinde, sırtı dönük biçimde yatan bir figür ve duvarda Kokoschka'nın "Rüzgarın Gelini" resmi var. Burada anlatılmak istenilen duygu Kokoschka'nın resmine saklanmış durumda ve o resmin orada olması, figür ile izleyici arasındaki mesafe, izleyiciyi figürün uyuyor olduğu düşüncesinden uzaklaştırıyor.

> Ağır yas, sevilen bir kişinin kaybına verilen tepki, aynı acı verici duygu durumunu –kaybedilen kişiyi hatırlatmayacak ölçüde- dış dünyaya duyulan ilgi kaybını, -yası tutulan kişinin yerine yenisini koymak anlamına gelecek olan- yeni bir sevgi nesnesi seçme becerisinin yitimini ve kaybedilen kişinin anısı ile bağlantılı olmayan her türlü etkinlikten kaçınmayı içerir. Ben'in bu şekilde ketlenmesi ve kısıtlanmasının, başka amaçlar ve ilgilere yer bırakmayan yeise kapılmanın dışavurumu olduğunu kolaylıkla anlarız (Freud, 2014, s.19, 20).

Resim yaparken yakalamak istediğim etki burada yatıyor Görsel 19, 20, 21'deki direkt yaklaşımımda değil. Bir şeyin hem mümkün olduğunca gerçek hem de derinden düşündürücü ya da duyu alanlarını derinden serbest bırakıcı olmasını istemez misiniz, yapmaya başladığınız nesnenin salt bir illüstrasyonu olması yerine? Aslında sanat bu değil mi zaten (Sylvester, 2016, s.65)?



**Görsel 22:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x130 cm)



**Görsel 23:** Sebahattin Yüce. İsimsiz. 2021 (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x100 cm)

# SONUÇ

Bu tez çalışmasını oluşturan resimlerim ilkin belirli bir kavram üzerine inşa edilmedi. Çalışmanın temelini oluşturan asıl sorular; neden hayatta benzer durumları tecrübe ediyorum, neden resimlerimde bazı imgeleri tekrar edip duruyorum ya da neden aynı palet içerisinde dolanıyorum? Bu çalışmaya aldığım diğer sanatçılar ve eserleriyle ortak noktalarım neler?

Bu sorular döndü dolaştı ve resimlerimin teorik altyapısını nasıl oluşturabileceğime dair literatür taraması yaparken, başarısız birkaç denemeden sonra, hayattaki tecrübelerime ve resimlerime tam anlamıyla bir cevap olarak Freud'un "yineleme saplantısı" kavramına çıktı. Bu kavramda kişinin, bilinçsiz olarak, kendisine rahatsızlık veren durumları çözene kadar tekrar etmesi bana, serinin başında resimlerimin biçim ve içerik açısından sezgisel bir ritim tutturmasını –resim serisinin sonlarına doğru bu yaklaşım bilinçli bir hal aldı- ve resimlerimde tekrar eden çiçek imgelerini hatırlatıyor.

Bu çalışmada bahsi geçen diğer sanatçıların ve yazarların da –buraya aldığım ve çoğunlukla içerik olarak yakınlık kurduğum eserlerinde- kendilerini mutsuz eden, hayal kırıklığı yaratan tecrübelerini işlerine yansıtmış olmaları benim için, sanatın; kişinin hayatta edindiği tecrübelerden, hissettiklerinden çıkmalı görüşümü onaylayan bir etken oldu. Resimlerimdeki ölü çiçek imgeleri, otoportreler ve taş taşıyan filler, kendimle ya da –artık orada olmayan- bir kişi ile olan yaşanmış olan diyaloglara, anılardan alınmış mizansenlere gönderme yapmaktadır. Kimi resimlerimde, özellikle otoportrelerde, "artık orada olmayan" yerine izleyiciyi koyuyor olmam bahsi geçen diyalog halini devam ettirme isteğidir.

Resimlerimi dışavurumcu geleneğe dayandırsam da ki bu "kendimi bir sanat akımı altında tanımlamalıyım" gibi kısır bir düşünceden ileri geliyor sanırım. Frida Kahlo'nun kendisini/işlerini sürrealist olarak tanımlayanlar için söylediği; "Sürrealist olduğumu düşünüyorlar ama değilim. Hiçbir zaman rüyalarımı/kabuslarımı resmetmedim. Kendi gerçekliğimi resmettim" (https://bit.ly/3nhOSTS) cümleleri

yukarıda bahsi geçen, sanatın nereden çıkması gerektiğine dair görüşümü destekleyen bir diğer etken oldu.

Buradan sonra resimlerimde yapmak istediğim şey, teknik açıdan, belirli bir ustalığa eriştiğim yağlı boya tekniğinin güvenli/konforlu alanından çıkıp yine yağlı boya ile ancak daha farklı bir biçimsel anlayışla –burada dışavurumcu diyebilirim- kompozisyonlarımı ele almak olacak. Resimlerimin benim üzerimde, Freud'un yineleme saplantısı kavramında bahsettiği "iyileşme" etkisini gösterip göstermeyeceğini bilmiyorum ama resimlerime bir bütün olarak baktığımda bahsi geçen etkiye yaklaştığımı hissediyorum.

# KAYNAKLAR


Antmen, Ahu. (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Berger, John. (2018). *Portreler* (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, Nurullah. (1972) *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Blum, Harold P. (2016) Oskar Kokoschka and Alma Mahler Art as Diary and as Therapy. *The Psychoanalytic Study of the Child,* 65/1, s. 293-309.

Byron's Muse. Erişim: 13.02.2023. https://byronsmuse.wordpress.com/2016/03/19/egon-schiele-melancholic-sunflowers/

Cioran, Emil Michel. (2010). *Çürümenin Kitabı* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cioran, Emil Michel. (2007). *Ezeli Mağlup* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çelebi, Asaf Halet. (2015). *Bütün Şiirleri.* İstanbul: Everest Yayınları.

Egon Schiele. Çin Fener Çiçeği ile Otoportre.1912 ( Tuval Üzerine yağlı Boya, 32.2 x 39.8 cm). https://www.artsy.net/artwork/egon-schiele-self-portrait-with-chinese-lantern-and-fruits

Egon Schiele. Sunflowers. 1908. (Mukavva Üzerine Yağlı Boya) https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/sunflower-1908

Egon Schiele. Sunflowers. 1911. (Tuval Üzerine yağlı Boya, 90x81 cm). https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/sunflowers-1911-1

Egon Schiele. Sunflowers. 1911. https://byronsmuse.wordpress.com/2016/03/19/egon-schiele-melancholic-sunflowers/

Francisco de Goya. Dr. Arrieta'la Özportre. 1820. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115,6x79.1 cm). https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_with_Dr_Arrieta#/media/File:Francisco_Goya_Self-Portrait_with_Dr_Arrieta_MIA_5214.jpg

Freud, Sigmund. (2011). Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, Sigmund. (2014). Melankoli ve Yas (A. Emirsoy, çev.). İstanbul: Telos Yayınevi

Guggenheim. Erişim: 09.11.2022. https://www.guggenheim.org/artwork/2224

Gültekin, Ahmet Cüneyt. (2021). Freud ve Heidegger'de Kaynağa Dönüş Teması. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, s. 561-576.

Leopold Museum. Erişim: 13.02.2023. https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/148

Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Livor Mortis Örneği. https://tr.wikipedia.org/wiki/Livor_mortis#/media/Dosya:%D0%9F%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BD%D1%8B%D0%B5.jpg

Necatigil, Behçet. (2022). *Sevgilerde-Bütün Şiirlerden Seçmeler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskar Kokoschka. Knight Errant (Self-Portrait). 1915, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90.2x 180.8cm). https://www.guggenheim.org/artwork/2224

Oskar Kokoschka. Bride of the Wind. 1913-1914, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181 x 220 cm). https://sanatabasla.com/2014/06/ruzgarin-gelini-the-bride-of-the-wind-kokoschka/

Oskar Kokoschka. Alma Mahler. 1912, (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61.8x55.8 cm). https://en.wikipedia.org/wiki/File:Portrait_of_Alma_Mahler_by_Oskar_Kokoschka,_1912,_oil_on_canvas_-_National_Museum_of_Modern_Art,_Tokyo_-_DSC06553_local.JPG

Read, Herbert. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi* (E. Kök, H. Orgun, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Richard, Lionel. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sontag, Susan. (2017). *Bilincin Kapısını Aralamak* (Z. Heyzen Ateş, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sontag, Susan. (2018). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* (Y. Salman, M. Gürsoy, Z. Aracagök, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sylvester, David. (2016). *Francis Bacon'la Söyleşiler* (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tarkovski, Andrey. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: AFA Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

**YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI**

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren …. ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/04/2023

Sebahattin YÜCE

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmaını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/04/2023

Sebahattin Yüce

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora**
**Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: YİNELENEN BELLEK: HAYAL KIRIKLIĞINI İMGEYE DÖNÜŞTÜRMEK

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

| Raporlama Tarihi | Sayfa Sayısı | Karakter Sayısı | Savunma Tarihi | Benzerlik Oranı (%) | Gönderim Numarası |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | |

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. ( 27/04/2023)

Sebahattin YÜCE

Öğrenci No.: N15129315

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---|---|---|---|
| | X | | |

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

Prof. Hüsnü DOKAK

**Master's/Proficiency in Art/PhD Thesis/**
**Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : REPEATING MEMORY: TURNING DISAPPOINTMENT INTO IMAGE

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

| Date Submitted | Page Count | Character Count | Date of Thesis Defence | Similarity Index (%) | Submission ID |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | |

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (27/04/2023)

Sebahattin Yüce

Student No.:N15129315

Department:Painting

Program/Degree (please mark):

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Joint Phd |
|---|---|---|---|
| | X | | |

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. Hüsnü DOKAK