



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**KİŞİSEL BELLEK BAĞLAMINDA SANAT ESERİNDE  
RENGİN VE İMGENİN ANISALLIĞI**

**Tuğba AKÇA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KİŞİSEL BELLEK BAĞLAMINDA SANAT ESERİNDE  
RENGİN VE İMGENİN ANISALLIĞI

Tuğba AKÇA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

# KİŞİSEL BELLEK BAĞLAMINDA SANAT ESERİNDE RENGİN VE İMGENİN ANISALLIĞI

**Danışman:** Doç. Ozan BİLGİNER

**Yazar:** Tuğba AKÇA

## ÖZ

Bellek yaşanan veya öğrenilen şeyleri, zihinde saklama ve tekrar hatırlatma gücüne sahiptir. "Kişisel Bellek" ifadesi belleğin daha spesifik ve bireysel bir yönünü temsil eder. "Rengin ve İmgenin Anısallığı" ifadesi ise renklerin ve imgelerin bellekteki anılar ile aralarında güçlü bir bağ olduğunu vurgulamaktadır.

Bu çalışma raporunda, sanatçıların özel yaşamlarının ve psikolojik durumlarının renklere yansıma biçimleri gözlemlenmektedir. Bununla birlikte renklerin duygular üzerindeki etkisi incelenmektedir. Renkle boyanmış geniş boş alanların izleyicide kişisel düşünce pratikleri oluşturduğu ve bu şekilde alımlayıcıda düşsel atmosferler yarattığı vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra, imge kavramı da psikolojinin yansıması açısından ele alınmakta ve duyguların güçlü metaforik tasvirlerinde önemli bir araç olarak kullanılabileceği belirtilmektedir. İncelemeler sonucunda elde edilen bulgular arasında, imge kavramının hatırlama sürecinde de önemli bir etkisinin olduğu görülmektedir.

Raporun temel odak noktası renk ve imge kavramları üzerine ayrıntılı bir inceleme yaparak, çalışma raporu süresince üretilen işlerde yer alan imgelerin ve renklerin kişisel arkeolojideki anısallığı ile ilgili yönlerini keşfetmek ve ayrıntılı analizler sunmaktır. Bu analizler, belirli imgelerin ve renklerin tez sürecinde üretilen sanat pratikleri ile olan ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, konuyu daha anlaşılır hale getirmek için bu anlayış ile üretimlerini gerçekleştiren sanatçılardan örnekler sunulmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Bellek, duygu, imge, renk, psikoloji.

# THE EPISODIC OF COLOR AND IMAGE IN ARTWORK IN TERMS OF PERSONAL MEMORY

**Supervisor:** Doç. Ozan BİLGİNER

**Author:** Tuğba AKÇA

## ABSTRACT

Memory has the power to store and recall in the mind what has been experienced or learned. "Personal Memory" represents a more specific and individual aspect of memory. The phrase "Memory of Color and Image" emphasizes that colors and images strongly connect with memories.

This study report observes how artists' private lives and psychological states are reflected in colors. In addition, the effect of colors on emotions is examined. It is emphasized that large empty spaces painted with colors create personal thought practices in the viewer and thus create dreamlike atmospheres in the receiver. In addition, the concept of image is also discussed in terms of the reflection of psychology, and it is stated that it can be used as an essential tool in powerful metaphorical depictions of emotions. Among the findings obtained as a result of the analysis, it is seen that the concept of imagery also has an essential effect on the process of remembering.

The main focus of the report is to provide a detailed analysis of the concepts of color and image and to explore the aspects of the images and colors in the works produced during the study report that are relevant to the episodic memory of images and colors in personal archaeology. These analyses aim to reveal the relationship of specific images and colors to the art practices produced during the thesis process. Furthermore, in order to make the subject more comprehensible, examples of artists who have realized their works with this understanding are presented.

**Keywords:** Memory, emotion, image, color, psychology.

## TEŞEKKÜR

Tez araştırma ve yazım sürecimde, akademik bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren sevgili danışman hocam Doç. Ozan BİLGİNER'e, savunma sınavı jürime katılımları ile tezime değerli katkılarda bulunarak araştırmalarımı derinleştirmemi sağlayan Doç. Fırat ENGİN ve Doç. Zuhal BOERESCU hocalarıma teőekkürlerimi sunarım. Tez hazırlama sürecimde ve sanat hayatımda her zaman bana destek veren ve inancını hissettiren sevgili amcam Yakup AKÇA'ya, bu süreçte her zaman yanımda olan, fikirleriyle yeni bir bakış sunan ve gerektiğinde bana cesaret veren sevgili Mustafa YILMAZ'a, yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşım Barış KIR'a teőekkürü borç bilirim. Bu zamana kadar benimle birlikte çabalayan ve bana güvenerek güç veren annem Aynur AKÇA'ya, en masum fikirleriyle yanımda olan kardeşim şuheda AKÇA'ya, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen babam Ömer Lütfi AKÇA ve ablam Rabia AKÇA'ya en içten teőekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
<b>1. BÖLÜM: İFADE ARACI OLARAK RENGİN KULLANIMI.....</b>	<b>3</b>
1.1. Rengin Psikolojik Etkisi .....	4
1.2. Rengin Anısalılığı ve Ben.....	16
1.3. Rengin Düşünsel Boşluğu.....	24
<b>2. BÖLÜM: İMGENİN ANISALLIĞI VE BEN.....</b>	<b>33</b>
2.1. Hatırlamanın İmgesi.....	45
2.2. Duygunun Metaforik İmgesi.....	55
SONUÇ.....	64
KAYNAKLAR .....	67
ETİK BEYANI.....	71
ORİJİNALLİK RAPORU.....	72
ORİJİNALLİK RAPORU.....	73
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	74

## GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Wassily Kandinsky, 1940, Gök Mavisini / Sky Blue.....	7
Görsel 2. Mark Rothko. No 22. 1949. (Tuval üzerine yağlı boya, 2.97 x 2.72cm).....	8
Görsel 3. Mark Rothko. İsimlessiz (Gri Üzerine Siyah) / Untitled (Black on Gray). 1969–70. (Tuval üzerine akrilik, 203,3 x 175,5 cm).....	9
Görsel 4. Joan Miró. Blau II / Mavi II. 1961.....	10
Görsel 5. Pablo Picasso, Otoportre / Self Portrait. 1901.....	12
Görsel 6. Pablo Picasso. Trajedi. 1903. (Ahşap üzerine yağlı boya, 105.3 x 69 cm ).....	12
Görsel 7. Katharina Fritsch. Händler / Dealer. 2001. (Polyester, boya, 192 x 59 x 41 cm).....	13
Görsel 8. Tuğba Akça. Otoportre. 2022. (Tuval üzerine akrilik boya, 35 x 40 cm)...	14
Görsel 9. Tuğba Akça. Zaman Sinekleri Serisi. 2022. (Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 35 cm).....	15
Görsel 10. Anish Kapoor, Kırmızı Vatanım / My Red Homeland. 2003.....	18
Görsel 11. Anish Kapoor. İsimlessiz. 2015. (Silikon ve pigment).....	19
Görsel 12. Anish Kapoor, Yanmış Benlik / My Terrible Insides, 2020. (Tuval üzerine yağlı boya 244x305 cm).....	20
Görsel 13. Yves Klein. IKB 128. 1960. (Panel üzerine serilen kanvas üzerine kuru pigment ve sentetik reçine, 24.8 x 40 cm).....	21
Görsel 14. Yves Klein. ANT 84. 1960. (Mamac, Nice).....	22
Görsel 15. Tuğba Akça, “Zaman Sinekleri” Serisi, 2022. (Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 35cm).....	23
Görsel 16. James Turrell. Artçı Sarsıntı / Aftershock, 202. Enstalasyon.....	26
Görsel 17. Anish Kapoor. Kehanet / Oracle. 1990.....	28
Görsel 18. Kazimir Malevich. Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare. 1915. (Keten üzerine yağlıboya, 79,5x 79,5 cm).....	28
Görsel 19. Anish Kapoor. Limbo'ya iniş, Havana / Descent into Limbo, Havana. 2016. (Fiberglas ve pigment, çap 3 m.).....	29
Görsel 20. Henri Matisse. Kırmızı Stüdyo / The Red Studio. 1911.....	30
Görsel 21. Tuğba Akça. “Öteki ben” serisi. 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 100x70 cm.....	31

Görsel 22. Tuğba Akça. "Öteki Ben" serisi. 2019. (Tuval üzerine akrilik boya, 60 x 60cm).....	32
Görsel 23. Kişisel Arşiv. (Anı fotoğrafı). 2005.....	34
Görsel 24. Tuğba Akça. İsimli. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).....	34
Görsel 25. Tuğba Akça. İsimli. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).....	35
Görsel 26. Tuğba Akça. İsimli. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).....	35
Görsel 27. Tuğba Akça. İsimli. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).....	36
Görsel 28. Tuğba Akça. İsimli. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).....	36
Görsel 29. Anselm Kiefer. Ormandaki Adam / Mann im Wald. 1971. (Kanvas üzerine akrilik boya, 174 x 189 cm).....	37
Görsel 30. Anselm Kiefer. Kutsal Dörtlü / Quaternity. 1973. (Çuval bezi üzerine yağlı boya ve füzen, 300x435cm).....	38
Görsel 31. Robert Therrien. Sergi görünüm. 2019. Gagosian, San Francisco.....	40
Görsel 32. Robert Therrien. No title (coud) / Başlıksız (Bulut). 1995. (Plastik Üzerine Karışık Teknik 121,9 x 61 x 55,9 cm).....	41
Görsel 33. Robert Therrien, No title (red coddin). 1985-86. (Tuval üzerine yağlı boya 95-1/2 x 64-1/2 inç).....	42
Görsel 34. Louise Bourgeois. Spiral Woman / sarmal kadın. 2003. (Kumaş, Boyutlar: 175,3 x 35,6 x 34,3 cm).....	44
Görsel 35. Louise Bourgeois. Spiral. 2018. Enstalasyon görünümü, Cheim & Read, New York.....	45
Görsel 36. Sarkis. Çaylak Sokak. 1986. Yerleştirme.....	47
Görsel 37. Guillermo Kuitca. İsimli, 1992. Enstalasyon.....	49
Görsel 38. Guillermo Kuitca. Nadie olvida nada / Kimse Hiçbir Şeyi Unutmaz. (Tuval üzerine akrilik boya, 450 x 365).....	50
Görsel 39. Zhang Xiaogang, Amnesia and Memory (One Week) / Amnezi ve Hafıza (Bir Hafta). 2003-2004. (7 bölümden oluşan tuval üzerine yağlı boya, 109.8 x 130 cm).....	51
Görsel 40. Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Hatırlama). 2022. Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.....	52
Görsel 41. Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Köpek). 2022. Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.....	53
Görsel 42. Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Annem). 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 30 x 30 cm. ....	53



Görsel 43. Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. (Papatyalar). 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 15 x 15 cm.....	54
Görsel 44. Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. (Kara Sinek). 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 15 x 15 cm.....	54
Görsel 45. Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. 2022.....	55
Görsel 46. Gişe Memuru, (z.k. 1:20:13), Ekran Görüntüsü, 2010.....	57
Görsel 47. Kiki Smith. Jersey Crows, 1995. (Silikon bronz, 16 × 19,5 × 23,5 inç, 27 birim değişken boyutlar).....	58
Görsel 48. Tuğba Akça. Yangın Musluğu. 2022. Tuval üzerine akrilik boya. 25 x 25 cm.....	59
Görsel 49. John Buckley. İsimsiz / Untitled. 1986. Yerleştirme. Oxford.....	60
Görsel 50. Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri “ serisi. 2023. Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.....	61
Görsel 51. Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 25 cm.....	62
Görsel 52. Tuğba Akça. Gerilim Manzaraları. Tuval üzerine akrilik boya, 2021.....	63
Görsel 53. Tuğba Akça. Bendedir Korkusu. 2022. Tuval üzerine akrilik boya. 90x 130 cm.....	63

## GİRİŞ

Geçmiş, önceden yaşanmış ve geride bırakılmış olan bir zaman dilimini ifade eder. Bu zaman dilimi içinde yer alan olaylar ve deneyimler kaydedilerek bellekte saklanır. Bellekte saklanan bu anılar zaman zaman kişinin duygularını ve davranışlarını etkiler. Bellekten gelen anılar, kişisel veya toplumsal olarak yaşanmış geçmiş deneyimlerin bugün hala etkisini göstermesidir. Bu anılar, kişinin düşüncelerinde, hislerinde ve davranışlarında kendini gösterebilmektedir.

Sanatta hafızayı aktarma konusunda ilk örnekler tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Özellikle Antik çağlarda heykeller ve resimler, mitolojik ve tarihi olayları aktarmak için kullanılmıştır. Bellek kavramı da sanatta kendine yer bulmuş ve sanatçılar tarafından eserlerinde kullanılmıştır. Sanatta, ilk bellek yaklaşımları modernizmin ve avangard akımlarının ortaya çıkışıyla birlikte 20. yüzyılın başlarında kendini göstermiştir. Sonrasında çağdaş sanat ile birlikte hem kültürel bellek hem de kişisel bellek üzerinden çalışmalarını gerçekleştiren çok sayıda sanatçı örneği mevcuttur.

Sanatta renk ve imgenin anısalılığı, insan belleği ve algısıyla yakından ilişkilidir. Renkler ve imgeler, bellek sürecinde hatırlama ve hatırlatma işlevleri gören anahtar unsurlardır. "Kişisel Bellek Bağlamında Sanat Eserinde Rengin ve İmgenin Anısalılığı" başlıklı bu çalışma raporunun amacı, kişisel bellekte yer alan anıları ve deneyimleri renk ve imge yoluyla ifade ederek, sanatçı örnekleri ile birlikte tez yazım sürecinde üretilen işlerin anısalılık değerini keşfetmektir.

Araştırma raporunda, anısal nitelikteki renk ve imge kavramları ayrı ayrı ele alınarak incelenmiştir. İlk olarak, sanatçıların duygularını yansıtmak amacıyla kullandığı renkler üzerinde durulmuş ve bu renklerin insanlar üzerindeki psikolojik etkileri incelenmiştir. Renkler bellek sürecindeki duygusal etkileriyle birleşerek kişide anısalılığı oluşturmaktadır. "Rengin Anısalılığı ve Ben" başlığı altında, rengin anılarla olan bağlantısı araştırılmış ve tez süresince üretilen çalışmalarda kişisel belleğin renge nasıl yansıtıldığı açıklanarak farklı sanatçılardan örnekler verilmiştir. Ayrıca renk ile boyanan boşluğun, düşünceleri harekete geçirme potansiyeli üzerinde durulmuştur.

İmgenin Anısalılığı kavramı ise, yine kişisel bellekte içselleştirilmiş belirli bir anlam taşıyan imgelerin sanatçıların çalışmalarına yansımalarıyla ilgilidir. Bu kavram, hatırlama süreci ve anıların aktarılmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda imge, insan psikolojisinin metaforik bir yansıması olarak da kullanılmaktadır. Bu sayede, rapor boyunca sanatçılar hem kendi anılarını ve duygularını hem de izleyicilerin anılarına ve duygularına dokunabilen (harekete geçiren) eserler ortaya koymaktadır. Raporun ikinci kısmında, sanatçıların kişisel hayat hikâyesine dayanarak kullanılan imgelerin anısalılığı üzerinde durulmuştur. Bu sayede, imgenin anlamı ve anısalılığının bireysel üretim sürecinde nasıl bir etkiye sahip olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Sonuç olarak, bu çalışma raporu, sanatta anısalılığın önemini vurgulamakla birlikte renk ve imge kavramlarının bellek sürecindeki etkilerini açıklamaktadır. Bu kavramlar, sanatçıların kişisel anılarını ve deneyimlerini aktarmak için güçlü bir araçtır ve sanat eserlerinde geçmişle ilgili kavramları ifade etmek için kullanılabilir. Tüm analizler doğrultusunda renk ve imgenin anısalılığı, sanat eserlerinin duygusal ve sembolik derinliklerini artırırken, izleyiciye de kişisel deneyimleriyle bağlantı kurma fırsatı sunmaktadır. Öte yandan, kişisel hikâyelerin bir sonu olmadığı gibi renk ve imge kavramları da sanata ve sanatçılara sürekli keşfedilmeye açık potansiyelde olan geniş bir alan açmaktadır.

## 1. BÖLÜM: İFADE ARACI OLARAK RENGİN KULLANIMI

Renk, ışığın nesnelere üzerine yansması ve nesnelere yayılması sonucunda oluşmaktadır. Bu sebeple göz ile doğrudan ilişkilidir. TDK (2023) renk kelimesini; “Cisimler tarafından yansıtılan ışığın gözde oluşturduğu duyum” olarak tanımlamaktadır. Renk sanatçılar tarafından, duygularını, fikirlerini veya mesajlarını iletmek amacıyla bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır. Duygu durumlarını yansıtmak veya atmosfer yaratmak için kullanılan renkler, kültürel veya kişisel bellekte farklı anlamlarda karşılık bulabilmektedir. Bununla birlikte renklerin genel kanı olarak bilinen evrensel karşılıkları da vardır. Kırmızı rengi: evrensel olarak, tutku, güç, yasak, enerji anlamlarına gelir. Mavi, sakinliği ve soğukluğu yansıtır. Bunlarla beraber gökyüzünü çağrıştırdığı için sonsuzluğu da hissettirir. Sarı rengi, ışığı, zekâyı, bilgiyi ve hastalığı temsil eder. Beyaz saflık ve huzuru temsil ederken siyah ise karanlığı ve gizemi temsil eder. Bunlar gibi evrensel psikolojide her rengin kendine özgü anlamları ve özellikleri vardır (Causse, 2019, s.175-178). Sanatçılar tarafından rengin kullanım şekillerini öncelikle iki farklı boyutta incelemek gereklidir. Sanatçıların evrensel olarak veya yaşadığı kültüre bağlı olarak kabul gören renk anlamları ile duygu durumlarına karşılık gelen renklerin yarı bilinçli olarak kullanımı yöntemlerden ilkidir. Bir diğer kullanımı ise sanatçının belleğinde yer eden bir rengin veya içselleştirmiş olduğu rengin, sadece sanatçının psikolojisinde karşılık bulan anlamı ile kullanımınıdır.

Renk algısı, farklı dalga boylarındaki ışığın göz retinasının üzerine düşmesiyle oluşmaktadır. Işığın yoğunluğu ve frekansı gibi unsurlar renk algımızı etkilemektedir. Renk algısının oluşumunda önemli olan faktörlerden bazıları, gören kişinin; kişisel hayatı, psikolojik hali, gördüğü renk üzerindeki düşünceleri ve hisleridir. Sanat tarihinde duygu durumlarını rengi kullanarak yansıtan çoğu sanatçının çalışmalarında olduğu gibi; tez çalışma raporu kapsamında üretilen işlerdeki renk tercihleri, resmin hangi psikolojik durumlar içerisinde yapıldığına dair fikir vermektedir. İşlerin genelini yoğun olarak ön plana çıkan yeşil renk kullanımı oluşturmaktadır. Tez çalışmasının devamında, Rengin Psikolojik Etkisi bölümü ile Rengin Anısalılığı ve Ben bölümünde yeşil rengin neden çalışmaların geneline hakim olarak kullanıldığına, psikolojik karşılıklarına ve bellekteki yerine, değinilecektir. Bunlarla birlikte sanat tarihinde bazı renkleri içselleştiren sanatçıların, renk

kullanımıyla oluşturdukları geniş boşluklar ile yaratılan düşünsel alanlara ise Rengin Düşünsel Boşluğu başlığında değinilecektir.

### 1.1. Rengin Psikolojik Etkisi

Renk, genellikle görsel olarak değerlendirilen, çevremizde yaygın olarak bulunan algısal bir uyarıdır. Rengin duygu ve ruh hali üzerinde psikolojik etkileri bulunmaktadır. Goethe, Newton'un renk spektrumu teorisini çürütmesi ile renge farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Renklerin insanların duygusal durumlarını ve psikolojik hallerini tetikleyebileceğini savunmuştur. Renklerin insanların duygu durumları üzerindeki etkileri hakkında bazı fikirleri şunlardır: Goethe'nin bakışına göre sarının en saf hali, her zaman açıklığın doğasını taşır ve parlak, canlı, hoş ve çekici bir özelliğe sahiptir. Gözlemlerinden hareketle sarının sıcak ve huzur verici bir etki yarattığını söylemektedir. Mavinin ise göze çok ilginç gelen ve neredeyse telaffuz edilemeyen bir etkisinin olduğunu belirtmiştir. Salt renk olarak bir enerjidir; negatif taraftadır ve bütün saflığıyla adeta uyarıcı bir hiçliktir. Aynı anda hem heyecan hem de sükûnet ikilemini yaratır. Bunlarla birlikte kırmızı rengin etkisi Goethe'ye göre; bir yandan ciddiyet ve asalet, diğer yandan ihsan ve alımlılık hissettirir. Yeşil renge bakan gözün ise gerçek bir tatmine ulaştığını söylemiştir. Her iki ana renk (mavi ve sarı), ayrı ayrı algılanmayacak şekilde dengeli karıştırıldığında ortaya çıkan yeşil karşısında, gözün ve 'gönlün' bu karışıma tepkisinin, sade ve basit bir renge gösterdiği tepkiyle aynı olduğunu ve bu renge bakanın ne daha fazlasını isteyeceğini ne de bunun ötesini hayal edeceğini aktarmıştır (2020, s. 247-254).

Goethe renkleri "artı renkler" ve "eksi renkler" olarak sınıflandırır. "Artı renkler" (sarı, kırmızımsı sarı ve sarımsı kırmızı) canlılık, coşku ve sıcaklık gibi olumlu duyguları ortaya çıkarabilirken, "eksi renkler" (mavi, kırmızımsı mavi ve mavimsi kırmızı) huzursuzluk, kaygı ve soğukluk gibi olumsuz duyguları ortaya çıkarmaktadır. Psikiyatrist Kurt Goldstein, renk algısının bireyleri, odaklarını ve bakışlarını etkilediğini öne sürmüştür. Kırmızı ve sarının dışa odaklanmaya yönlendirmesine ve güçlü eylemleri harekete geçirmesine inanılırken, yeşil ve mavinin içe odaklanmaya yönlendirmesine ve daha sakinleştirici bir etki yarattığı aktarılır. Bahsedilen bu teoriler, renk deneyiminde dalga boylarının rolünün önemini vurgulamaktadır. Kırmızı ve turuncu gibi daha uzun dalga boylarına sahip renklerin uyarıcı oldukları

varsayılırken, yeşil ve mavi gibi daha kısa dalga boylarına sahip renklerin yoğun ve soğuk olarak algılandığı düşünülmektedir (Elliot ve Maier, 2014).

Ott, Goldstein'in düşüncelerine benzer bir yaklaşımda bulunarak gözlemleri sonucunda renklerin karşılıklarının fiziksel açıklamalarını ortaya koymuştur. Pembe ve turuncu ışığın, hormonal sisteme bağlı olarak kas zayıflatıcı bir etkisinin olduğunu, mavinin ise yine hormonal etkilere dayalı olarak kas kullanımını artırdığını öne sürmüştür (1979, s. 8-13). Bu konuda incelemelerde bulunan çeşitli araştırmacılar, renklerin bilinen ve kabul gören çağrışımlarının duygusal ve davranışsal tepkiler üzerindeki potansiyel etkileri üzerinde durmuşlardır. Örnek olarak, Frank ve Gilovich, siyahın psikolojide kötülük ve ölüm gibi olumsuz kavramlar canlandırmasından dolayı insanların daha saldırgan davranışlar sergileyebileceğini iddia etmiştir (1988, s. 74-85). Aynı şekilde Soldat ve arkadaşları kırmızının mutluluk ile olan ilişkisi, mavinin ise üzüntüyle olan ilişkisi üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Soldat vd., 1997, s. 55-71). Altan Gürman da renklerin karşıtlıklarına değindiği temel sanat eğitimi dersinde, mavi-kırmızı ve mavi-sarı gibi uyumsuz renklerin, uyum ile zıtlık arasında kararsız ve rahatsız edici etki oluşturduğunu aktarmıştır (2019).

Renklerin psikoloji üzerindeki etkisi, bilinçten de ayrı düşünülmemesi gereken bir süreçtir. Bazı sanatçılar, renklerin bilinç düzeyindeki algılanış biçimini fark ederek, yaşadıkları duyguyu hissettirme ve yansıtmaya amacıyla renkleri kullanma biçimleriyle örnekler sunmaktadır. Bilinçli renk seçimleri ile sanat tarihinde renklerin psikolojik etkisini hissettiren işler üreten sanatçılardan biri olan Kandinsky; gözün, renklerin güzellikleriyle ve değişik özellikleriyle büyülenerek tamamen fiziksel bir etki edinilebileceğinden bahsetmektedir. Aynı zamanda fiziksel hislerin kısa süreli olabileceğini ve renklerin etkisi başımızı başka tarafa çevirdiğimizde unutulsa da farklı renklerin yüzeysel etkisinin birbiriyle bağlantılı duygu zincirinin başlangıç noktasını oluşturabileceğini ifade etmektedir (2022, s.61-62).

Renklerin ruhsal etkisinin öneminden söz eden sanatçı, bazı belirgin renklerin kişide oluşturduğu etkiden şu şekilde bahsetmektedir:

Zincifre kırmızısı, insanlara hep cezbeden ateş gibi göze çekici gelir. Yüksek sesli bir trompetin kulağa yaptığı gibi parlak limon sarısı da uzun süre bakıldığında gözü acıtır. Göz huzursuz olur, uzun süre bakamaz ve mavi veya yeşilde derinlik ve huzur arar. Ama daha hassas bir ruhta renklerin etkisi daha derin ve daha tesirlidir. Böylece renklere bakmanın ikinci temel sonucu, yani renklerin ruhsal etkisi ortaya çıkar. Burada renkler ruhsal bir titreşime sebep olur. Ve ilk fiziksel izlenim bu ruhsal titreşime giden bir yol olarak önemlidir (Kandinsky, 2022, s.62-63).

Renklere içsel bir değer ve bir tını yükleyen Kandinsky'nin "Sky Blue" adlı eseri izleyiciyi duygusal ve psikolojik olarak etkilemektedir. Kandinsky, eserlerinde alımlayıcının ruhunu ve duyularını etkilemek için, rengi, renk sembolizmini, hareketi ve çizgiyi kullanan bir sanatçıdır. Görsel 1'deki resmin zemininde yarı saydam yapıda açık mavi bir renk bulunmaktadır. Açık mavi renk evrensel psikolojide olduğu gibi Kandinsky için de gökyüzünü çağrıştırdığı için eserin, bakışı sonsuza doğru çeken bir yapısının olduğu düşünülebilir. Zeminde kullanılan bu mavi, rahatlığı ve huzuru hatırlatırken üstünde asılı duran; turuncu, kırmızı, sarı ve siyah renklerle boyanmış organik yapıdaki formlar ise resme dinamik bir hava katmaktadır. Kandinsky'nin bu eseri her şeyin karanlığa büründüğü bir savaş zamanında yapmış olduğu göz önünde bulundurulduğunda, renklerin psikolojik etkisinin, özgürlüğü ve iyimserliği çağrıştırmasını amaçladığı görülebilmektedir.



**Görsel 1:** Wassily Kandinsky, 1940, Gök Mavisi / Sky Blue.

(Wikipedia). Erişim: 10.01.2023. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bleu\\_de\\_ciel](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bleu_de_ciel)

Kandinsky gibi savaş zamanında duyguları dışavurmak için rengi kullanan birçok sanatçı bulunmaktadır. Özellikle II. Dünya savaşının insanlara yansıyan psikolojik etkisini gözlemleyen sanatçılar, duygusal dışavurumlarını yansıtmak için bazı sanatsal teknik ve yöntemler geliştirmişlerdir. Bu dönemde kendini gösteren sanat akımlarından biri de soyut dışavurumculuk akımı çerçevesinde oluşan Renk Alanı düşüncesidir. Renk Alanı düşüncesi, sanatçıların duygusal dışavurumlarını geniş renkli alanlardan oluşturmasıyla meydana gelir. Bu akım içerisinde en dikkat çeken sanatçılardan biri Mark Rothko' dur. Rothko, bu dönemde soykırımların ve atom silahlarının neticesinde oluşan felsefi düşüncesi etrafında kendi ruhsal ifadesini çalışmaları ile ortaya çıkarmıştır. Umutsuzluk yaşayan modern insanın hislerini yansıttığı eserlerini Dominique de Menil, "Mahvolmuşluğumuzun trajik gizemi, Tanrı'nın sessizliği, Tanrının dayanılmaz sessizliği" olarak tanımlamıştır (Fineberg, 2014, s. 106).



Rothko ilk dönem eserlerinde mitlere yönelmiş daha sonra ürettiği çalışmalarında ise; modern insanın aradığı duyguyu ya da yokluğunu hissettiği duygularını Renk Alanı fikri çerçevesinde oluşturmuştur. Rothko'nun eserlerini genellikle tek renkten oluşan arka plan üzerine ince boya katmanları halinde canlı renklerle boyanmış yatay bir dikdörtgen formunda renk alanları meydana getirmiştir.



**Görsel 2.** Mark Rothko. No 22. 1949. (Tuval üzerine yağlı boya, 2.97 x 2.72cm).  
(Wikiart). Erişim: 10.10.2023, <https://l24.im/sCSuYnN>

Rothko'nun Görsel 2'de yer alan resmine bakıldığında sıcak tonların hâkim olduğu, kırmızı, turuncu ve sarı renkleri görülmektedir. Renklerin oluşturduğu alt alta dizilmiş dikdörtgenlerin çeşitli duygular ve ruhsal etkiler uyandırdığı hissedebilmektedir. Arka planda gözükken ve resmin geneline hâkim olan sarı renginin ortasında, keskin, net ve kenarları tırtıklı kırmızı bir dikdörtgen bulunmaktadır. Netlik ve gerilim duygusunu veren bu dikdörtgen üzerinde birbiri ile kesişen sert çizikler

görünmektedir. Bu çizikler izleyiciye gerilim ve rahatsızlık duygusunu hatırlatırken, resmin en altında bulunan yatay dikdörtgenin şeffaflığı sayesinde gerginlik hissini tersine çeviren yumuşaklık hissi aktarılır. Bu yumuşaklık hissi sayesinde resmin kırmızı alanındaki gerilim duygusu daha çok fark edilmektedir. Eserin en üstünde yer alan ve resmin geneline hâkim olan sarı renkten daha açık bir sarı tonu ile boyanmış, ince yatay uzunlukta bir dikdörtgen yer alır ve bu dikdörtgen resimde gezinen bakışı dinamik tutmaktadır.

Rothko'nun eserlerinde yer alan dikdörtgenlerin büyüklüğü, aralarında bırakılan boşlukları, renk geçişleri, renk saydamlıkları, sert siyah çizgileri ya da tam tersi açık tondan oluşturulmuş olan renk alanlarının kişide farklı ruhsal etkiler yarattığı söylenebilir.

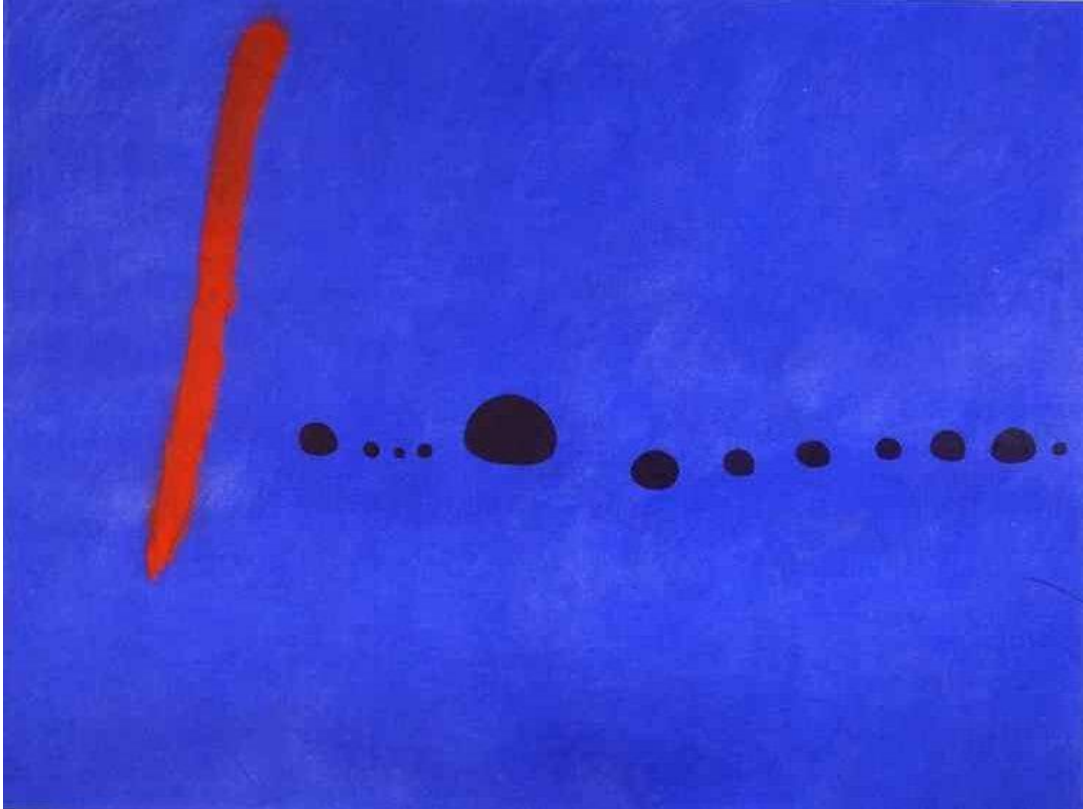


**Görsel 3.** Mark Rothko. İsimsiz (Gri Üzerine Siyah) / Untitled (Black on Gray). 1969–70. (Tuval üzerine akrilik, 203,3 x 175,5 cm).(Guggenheim). Erişim: 10.10.23, <https://124.im/EbX6cSu>

Mark Rothko'nun eserlerini devasa boyutlarda üretmesi, resimlerdeki duygu durumu derinliğinin daha etkili olmasına yardımcı olmaktadır. Rothko'nun ilk dönem yaptığı

eserler incelendiğinde bu çalışmalar daha renklidir ve derin, şiddetli duygular ön plana çıkmaktadır. Son dönem yaptığı eserlerinde ise daha trajik ve kasvetli renk alanları oluşturduğu gözlemlenmektedir. Yaşamının sonlarına yaklaşırken devasa renk alanları oluşturduğu resimlerinde, ağır depresyon belirtileri gösteren daha koyu renkler kullandığı görülmektedir (Görsel 3).

Birçok sanatçı farklı renkleri bir araya getirerek çeşitli, etkili duygular oluşturmayı amaçlamaktadır. Mark Rothko'nun çalışmasında (Görsel 2) kırmızı ve sarının yani iki ana rengin yan yana gelişi ve kullanım biçimi ile sıcak bir gerilim havası oluşturduğu gibi Kandinsky'nin resminde (Görsel 1) renklerin parlaklığı, doygunluğu ve kontrastlık durumlarının mavi üzerinde oluşturduğu etki; izleyicide farklı duygular ve enerjiler oluşturabilmektedir. Özellikle karşıt renklerin yan yana gelmesinin, bazı yaygın duyguları beraberinde getirmesi mümkündür. Örneğin; kırmızı ve mavinin bir arada kullanımında sıcak ve soğuk iki rengin yan yana gelmesiyle enerji-denge ve tutku-sakinlik gibi hissedilen zıtlıklar bir arada algılanır. Bu duruma en iyi örnek Joan Miró'nun resimleridir.



**Görsel 4.** Joan Miró. Blau II / Mavi II. 1961.

Erişim: 15.10.23. <https://l24.im/OL3Zh>

Miro'nun resminin (Görsel 4) zemininde kullanılan soğuk bir renk olan mavinin üzerinde sıcak bir renk olan kırmızının kullanımı, izleyicinin bakışında mavinin yarattığı sakinliği bozan, heyecan ve gerilim duygusu uyandıran bir atmosfer oluşturmaktadır. Mavi zeminin üzerine uygulanan kırmızı çizgi ve koyu yuvarlak formlar, bu gerilim ve heyecan duygusunu daha çok pekiştirerek, izleyicide dinamik bir hareket ve enerji hissi oluşturmaktadır. Ana renklerden mavi ve kırmızının yan yana kullanılması, Kandinsky'nin eserinde de olduğu gibi heyecan ve dinamizm duygusunu yansıtmaktadır.

Benzer renklerin çeşitli tonlarını kullanan sanatçıların çalışmalarındaki duygular ise daha farklıdır. Miro'nun eserlerinde olduğu gibi, zıt renklerin birbirlerini ortaya çıkardıkları kompozisyonlarda dinamik bir duruş varken, benzer renklerin kullanımında ise baskın olarak çoğu zaman aşırıya kaçan bir duygu durumu oluşmaktadır. Örneğin Van Gogh'un sarı tonlarını kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarda, sıcak havanın bunaltıcılığının yarattığı bir his hâkimdir. Bu renk, güneş ışınlarının yakıcı enerjisinin bir yansıması olarak görülmektedir. Van Gogh, kullandığı sarı rengi "şeytani sarı" olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte akıl hastanesinde yattığı süre boyunca penceresinde dışarıyı gözlemlemiş ve gördüğü manzaradan etkilenmiştir. Bu manzarada tarlada yakıcı sıcak altında çalışan işçi bulunmaktadır. Gördükleri karşısında etkilenen Van Gogh Theo'ya yazdığı mektupta "şeytan gibi yoğun sığağa karşı mücadele eden bir figür" ifadesini kullanarak gözlemlediklerini anlatmaktadır (<https://l24.im/vIKYJD>).

Sanatçılar çevresindeki dünyayı kendi algılama biçimleri ile eserlerine yansıtmaktadır. Van Gogh gibi Picasso'da eserlerinde kullandığı renkler ile bize yaşadıkları dönem ve psikolojik ruh halleri hakkında önemli fikirler vermektedir. Özellikle sanatçılar içinde buldukları toplumun ruh hallerini, kendi duygu, düşünce ve psikolojilerini otoportre resimlerinde aktarmışlardır. Picasso da kendi portresini fazlaca üreten sanatçılardan biridir. Picasso sanat kariyerinin başlangıç yıllarında, özellikle pembe ve mavi tonlarını kullanarak bir dizi resim yapmıştır. Bu dönemleri Mavi ve Pembe dönemi olarak ikiye ayrılmaktadır. İlk olarak 1901 yılı "mavi döneminin" başlangıcı sayılmaktadır. Mavi dönemi sanatçının sanat kariyerinde zorluklarla mücadele ettiği, umutsuzluk içinde, depresif geçirdiği yılları

yansıtmaktadır. Bu dönem yaptığı eserlerde, soğuğu ve hüznü temsil etmesi için mavi tonlarını kullanmıştır. Picasso'nun otoportresini incelediğimizde (Görsel 5) portre soluk ve kansız gözükmetedir. Diğer eserinde de (Görsel 6) aynı soluk ve donuk ifadeler mevcuttur. Picasso'nun bu dönem ürettiği resimler soğuk bir rüzgâr gibidir. Kullandığı mavi tonları izleyicide hüznün, çaresizlik duyguları uyandırmaktadır.

Van Gogh'un resimlerindeki sarı kullanımının, sanatçının içselleştirdiği sıcaklığın yansıması olarak görüldüğü gibi, Picasso'nun da içinde bulunduğu ortamın, duyguların soğukluğunu ve çaresizliğini bu dönem kullandığı mavi tonlar ile yansıttığı resimlerinde görülmektedir.



**Görsel 5.** Pablo Picasso, Otoportre / Self Portrait. 1901.

Erişim: 12.03.2023 (Artnet). <https://124.im/yzqWUS8>

**Görsel 6.** Pablo Picasso. Trajedi. 1903. (Ahşap üzerine yağlı boya, 105.3 x 69cm).

(Pivada). Erişim: 12.03.2023. <https://124.im/oKcvNi>

Renklerin gücünün ve anlamlarının sanatsal üretimlerde ifade biçimi olarak kullanılması modern dönemde olduğu gibi, postmodern dönem içerisinde de devam etmektedir. Katharina Fritsch'in, "Sanat Simsarı" olarak isimlendirdiği, figürün bir ayağı normalden diğer ayağının toynak olarak betimlendiği heykeli (Görsel 7) yalın canlı bir kırmızıdan oluşan pigment ile boyanmıştır. Kandinsky'nin renk kuramına göre böyle bir kırmızı, tamamen itici, hatta kanı hatırlattığından ötürü de bayıltıcı,

fena edici bir etkiye sahiptir. Öyleyse buradaki figürün, böylesi bir kırmızı ile kaplanması, adeta giydirilmesi, izleyen ölçğinde kesinlikle itici bir duruma işaret etmektedir (Eroğlu, 2009,s.370).



**Görsel 7.** Katharina Fritsch. Händler / Dealer. 2001. (Polyester, boya, 192 × 59 × 41cm)  
(Matthew Marks Galeri). Erişim: 20.10.2023. <https://124.im/71u4h>

Renklerin bireyin psikolojik dünyasında yer alan karşılıkları, kişisel anlamda olduğu gibi içinde bulunduğu toplumun şartlarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Görsel 8'de saçlarında ve vücudunda küçük ateş parçaları bulunan bir otoportre resmi bulunmaktadır. İçinde bulunulan toplumun ruh halini yansıtan bu otoportre resmi, beden huzursuzluğunun temsilidir. Zeminde kullanılan yeşilin, evrensel çağrışımda doğanın rengi olması sebebiyle verdiği rahatlatıcı etki burada tam aksine gözlemlenmemektedir. Portrede yer alan sol zemin boşluğu Picasso'nun portresindeki (Görsel 5) sol zemin boşluğu ile benzerlik taşımaktadır. Picasso portresinde kullandığı boşlukla resmin kasvet duygusunu güçlendirmektedir. Üretilen otoportre çalışmasında (Görsel 8) yer alan yeşil ile gösterilen boşluk

resimdeki kişinin mutsuzluğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda iki portre resminde de kullanılan boşluk kişinin duygu durumu hakkında fikir vermektedir. Picasso'nun çalışmasındaki mavi renk çoğunlukla gökyüzünü ve rahatlama duygusu hissettirirken sanatçının kullandığı mavinin bedendeki yansıması hüznün ve yalnızlıktır. Görsel 8'de ki yeşil rengin beden üzerindeki yansıması da keder ve yalnızlıktır. Figürün bakışı izleyiciye yönelmiş bir şekilde doğaya ve ruh haline dair bir şeyler aktarmaktadır.



**Görsel 8.** Tuğba Akça. Otoportre. 2022. (Tuval üzerine akrilik boya, 35 x 40 cm).

Bu tez raporu çerçevesinde, düşünme pratiğindeki rengin psikolojik etkisi göz önünde bulundurularak üretilen çalışmalarda, dikkat çeken renklerden biri de pembe olarak öne çıkmaktadır. Pembe rengi genel kanı olarak çocukluk, masumiyet, sevgi, uysallık ve olumluluk kavramlarını düşündürmektedir. Alexander Schauss 1979 yılında pembe renk üzerine bir deney gerçekleştirmiştir. Amerikan deniz kuvvetlerine ait olan cezaevinin bazı hücre duvarlarını pembeye boyatarak burada gözlemler yapmıştır. Ordunun erkeksi dünyasında gerçekleştirilen ve beş ay süren bu deneyin ardından deniz kuvvetlerine verilen raporda bu rengi yalnızca on beş dakika görmenin tutuklulardaki saldırganlık halini en az otuz dakika boyunca azalttığını ve bu yolla personelin işini kolaylaştırdığını belirtmektedir. Alexander

Schauss bu deneyin ardından “Pembe kalbin ritmini yavaşlatır, kan basıncını ve nabzı düşürür, enerjinizi sindiren ve saldırganlıkları azaltan yatıştırıcı bir renktir o” diyerek pembe rengi üzerinde bir çıkarıma varmaktadır (Causse, 2019, s. 62). Bunun yanı sıra pembenin sakinlik yaratan etkisine bir dönem okul, hastane koridorları ve bazı kamu kurumlarının duvarlarının pembe renge boyanması örnek oluşturmaktadır.

Görsel 9’da yer alan pembe, sakinliği ve masumiyeti hatırlatan bir renktir. Figürün üzerindeki pijamamsı kıyafetin konfor alanını çağrıştırması ile aynı zamanda renginin pembe oluşu maksimum rahatlık hissi oluşturmaktadır. Bununla birlikte zeminin canlı yeşil renge boyanması ise daha önce değinildiği gibi; evrensel düşünce pratiğinde yaşamı, doğayı, enerjiyi ve sakinliği çağrıştırmaktadır. Bu iki rengin yarattığı duygunun karşısında imgenin yarattığı gerilim bulunmaktadır.



**Görsel 9.** Tuğba Akça. Zaman Sinekleri Serisi. 2022. (Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 35 cm).

Pembe ve yeşil renklerin çağrıştırdığı pozitif duyguların aksine, portrenin üzerinde uçuşan sineklerle, atmosfer arasında bir tezatlık mevcuttur. Resmin yarattığı duygu, resimdeki figürün artık konfor alanının dışında olan bir birey olduğunun



vurgulanmasıdır. Sanat pratiklerimde gerçekleştirilen renk tercihlerinde özellikle bu iki renk anısal değerler taşımaktadır. Eserin adından da anlaşılacağı gibi, sinekler zamanın bir metaforu olarak kullanılmıştır ve bu çalışmada bellekten gelen anısal bir durumun varlığından bahsedilebilir. Renklerin evrensel anlamlarından bağımsız olarak, sanat eserlerinde sadece sanatçının belleğinden kaynaklanan ve kişisel anlamlar taşıyan renkler de bulunmaktadır. Bu durum, "Rengin Anısalılığı ve Ben" başlığı altında ayrıca incelenecektir.

## **1.2. Rengin Anısalılığı ve Ben**

Renk bellek ile yakından ilişkilidir. Renkler duyusal deneyimlerimizin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte anı ya da hikayelerin bellekte kodlanma biçimleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Renkler, olayların ve nesnelerin algılanmasında olduğu gibi hatırlamasında da güçlü bir etkiye sahiptir. Bellek bilinçli şekilde yaşanan veya öğrenilen şeyleri, zihinde saklama ve tekrar hatırlayabilme gücünü ifade eder. Kullanılan rengin anısalılığı kavramı, hikayesi veya anısı olan olayların renk kodlamaları ile hatırlanma değerini temsil etmektedir.

Anısal bellek kavramı yaşanmış olan olay örgüsünün, hayali olarak hafızada yeniden canlandırılmasını temsil etmektedir. Tulving, anısal bellek kavramını "zihinsel zaman yolculuğu" olarak ifade etmektedir. Bu ifade ile geçmişte yaşanmış anların duygusal ve duyusal algıyla birlikte, bir hayali canlandırmasının yapılması söz konusudur (Boyer, P., Wertsch, J. V., 2015, s. 5-8).

Rengin Psikolojik Etkisi bölümünde incelenen renklerin evrensel psikolojideki karşılıklarından ayrı olarak, renklerin kültürel ve bireysel anlam farklılıkları da bulunmaktadır. Örneğin yeşilin İtalya'da uğursuzluğu, Amerika'da şansı, Hindistan'da saflığı, Japonya'da sonsuz yaşamı ifade etmesi gibi renklerin çeşitli coğrafyalarda farklı anlamları bulunabilmektedir. Pembe çoğu kültürlerde olumluluk ve masumiyet düşüncesi oluştururken bir insan veya toplum psikolojisi özelinde kaosu veya şiddeti anımsatabilir.

Renklerin farklı coğrafya ve kültürlerde farklı anlamlar ifade etmesi, izleyici üzerinde birçok farklı anlam uyandırabilmektedir. Bu anlamlardan bir bölümü kişisel, bir

bölümü ise genel geçer sayılabilen duygulardır. Sanatçının renk kullanımı, soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirebilme gücüne sahiptir. Sanatçı aynı zamanda renk ile kişisel belleğini, hayal dünyasını ve arzularını yansıtabilmektedir. Üretilen sanat çalışmalarında renk kullanımı ile sanatçının belleğinden veya hayal gücünde oluşturduğu zaman ve mekân canlandırılabilmekte ve görsel cevaplar üretilebilmektedir (Mazlum, 2015, s. 125- 135).

Bu bölümde sanat üretimlerinde bellekten gelen, geçmişte yaşadığı bir olaydan veya büyüdüğü toplum ve kültürden etkilenecek, içselleştirdiği renkleri kullanan sanatçılardan referanslar verilerek tez yazım sürecinde üretilen sanat pratiklerinde renklerin taşıdığı anısal değer ifade edilecektir. İlk örnek olarak rengin anısallığını kullanan sanatçılardan biri kavramsal sanat çalışmaları ile bilinen Anish Kapoor'dur. Hindu bir baba ve Yahudi bir anneden dünyaya gelen sanatçı eserlerinde; çoğunlukla Hinduizm, Budizm, Ruhanilik anlayışları çerçevesinde üretimlerini sağlayarak etkin izlenimlerle çeşitli içsel duygulanımlar yaratmaktadır. Sanat kariyerinin ileriki zaman işlerinde kırmızı rengini sık sık kullanmaktadır. Kapoor'un eserlerinin çoğunda takıntılı bir şekilde kırmızı rengini tercih etmesinin altında çeşitli psikolojik etkiler bulunmaktadır. Sanatçı 16 yaşına kadar Hindistan'da doğup büyümüş ve 16 yaşından sonra ailesi tarafından kardeşiyle birlikte İsrail'e gönderilmiştir. İsrailde yaşamış olduğu anısını röportajında Kapoor şu şekilde anlatmaktadır;

İsrail'e gittiğimde çok korkunç, bir sinir krizi geçirdim. Zar zor yürüyebiliyordum. İsrail'de yaşayan bir teyzem vardı ve annem beni ziyarete geldi. Bir tür Şamanist eğilimi olan teyzem anneme, 'Hindistan'a geri dönmelisin ve biraz toprak getirmelisin toprağı Anish'in yatağının altına koymalısın' dedi (Jones, 2021).

Sanatçı, annesinin bu söz ile Hindistan'a gittiğini ve biraz toprak getirdiğini anlatır. Sanatçının teyzesi bu toprağı daha sonra Kapoor'un yatağının altına koymaları gerektiğini ve böylelikle Kapoor'un kendini daha iyi hissedeceğini söyler. Bu olay sanatçı için çok trajik ve etkileyici bir olaydır. Sanatçı, belleğine yer eden bu olayı anlamasının yıllarını aldığını söylemiştir.

Sanatçının belleğinde, Hindistan önemli bir yere ve değere sahiptir. Üniversite için Londra'ya giden sanatçı mezun olduktan sonra, Hindistan'a gitmiştir. Sanatçının

Hindistan'a yaptığı seyahat bir süre sanatsal üretimlerinin oluşmasına yardımcı olarak, işlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. "Sanat okulunda ve stüdyomda yaptığım tüm bu şeylerin Hindistan'da gördüklerimle bir ilişkisi olduğunu birdenbire fark ettim" diyen sanatçının bu farkındalık doğrultusunda üretimlerinin, geçmişiyle olan bağlantısını anlamıştır (<https://l24.im/lhYg>).

Kapoor'un renkli pigmentleri, Hindistan'ın kültürel belleğindeki yansımalarıyla ilgilidir. "Kırmızı Vatanım" adlı yerleştirmesinde kişisel bir yaklaşım sergileyerek; Hindistan'ın hayatın içinde var olan renkliliğini farklı bir bakış açısıyla bize yansıtmaktadır. Kapoor'un dünya anlayışındaki yeni formları, insanların ruh hallerinde ve sanat tarihinde kalıcı izler bırakmıştır. Eserlerinin kalıcı olmasının sebebi, sanatın içinde saf duygunun üstünlüğünü eserlerinde izleyiciye başarılı bir şekilde yansıtması olduğu düşünülmektedir. Bir sihirbaz gibi hayata şekil veren sanatçının soyut çalışmaları, farklı dinlerin seslerini içinde barındırmaktadır (Çarmıklı, 2013-2017, s. 260).

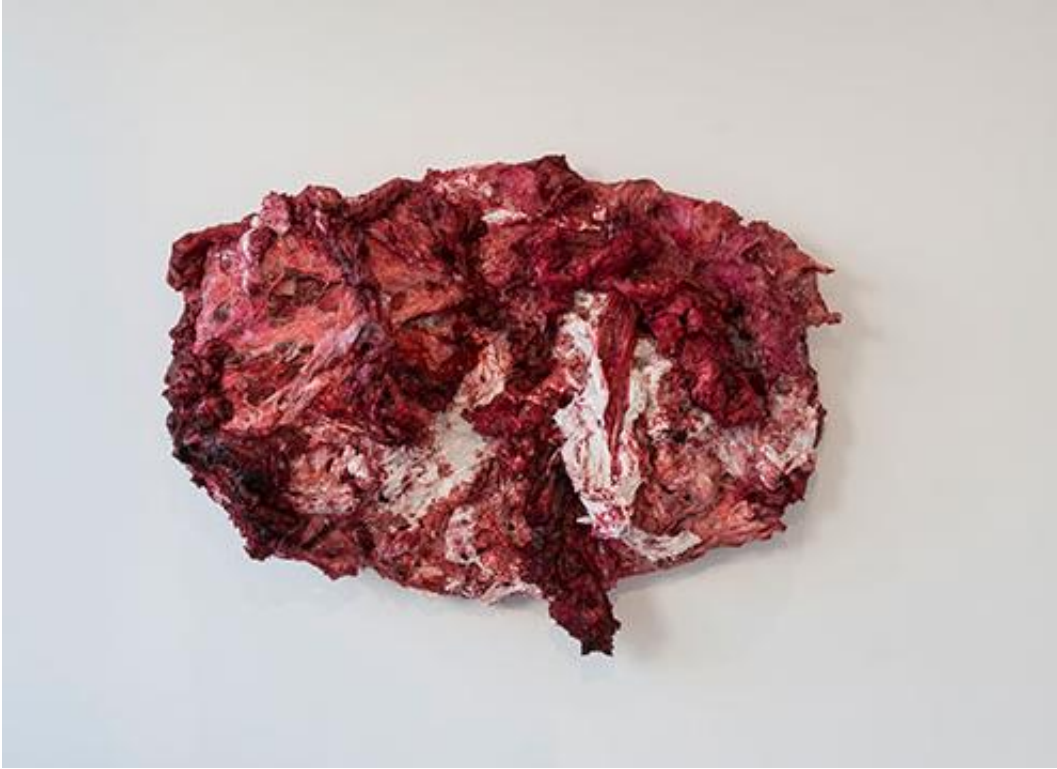


**Görsel 10.** Anish Kapoor, Kırmızı Vatanım / My Red Homeland. 2003. (Cafa Art Info)

Erişim: 20.02.2023. <https://l24.im/N9SdPLp>

Anish Kapoor'un Hindistan'ı çağrıştıran "Kırmızı Vatanım" gibi birçok çalışmasında kırmızı renginin yoğunluğu görülmektedir. Hindistan denildiğinde akıllarda ilk çağrışım yapan simgelerinden birisi şüphesiz kırmızı noktadır. Hindistanlılar, kaşların ortasına yerleştirilen kırmızı noktanın, koruyucu bir büyü olduğuna

inanmaktadırlar. Bu gibi kutsallıkların da etkisi ile Kapoor, yaşamın içerisinde bulunan bu öğelerden etkilenerek çalışmalarını ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda sanatçının eserlerinde sıklıkla kullandığı bu rengin yapısından dolayı izleyicide pıhtılaşmış kan gibi bedensel çağrışımlar gerçekleştirdiği gözlemlenebilir. Sanat tarihçisi Stella Paul şöyle yazmıştır: "Kapoor için, kırmızı dünyanın rengidir, derin boşluğun rengi değildir, açıkça kanın ve etin rengidir. Mavi veya siyahla karşılaştırıldığında onun ifade ettiği karanlığı derinden hissediyorum. Sunulan şey daha derin ve dipsizdir" diyerek Kapoor'un çalışmaları hakkında bir yorumda bulunmaktadır (Lesso, 2019). Sanatçı daha sonraki çalışmalarında et formunda resimler ve heykeller üretmektedir (Görsel 11).



**Görsel 11.** Anish Kapoor. İsimsiz. 2015. (Silikon ve pigment)

Erişim: 20.02.2023. <https://i24.im/L8kt>

Özetle, Anish Kapoor çalışmalarında sıklıkla tercih ettiği kırmızı ile belleğinden gelen hatıraları ve hikayeleri simgeleştirerek bu rengi Hint kültürü ile ilişkilendirilmektedir. Bu renk, evlilik, bereket ve mutluluğun sembolünü taşımakla birlikte Hinduizm'in sembollerini de hatırlatmaktadır. Kapoor için, belleği ve kişisel

benliğinin bir metaforunu oluşturarak içselleştirdiği bir renk olarak kırmızı, anısal bir öneme sahiptir.



**Görsel 12.** Anish Kapoor, Yanmış Benlik / My Terrible Insides, 2020. (Tuval üzerine yağlı boya 244×305 cm). Erişim: 22.02.2023. <https://i24.im/4QVz9e>

Renge yeni bir bakış katan ve kendiyi özdeşleştiren sanatçılardan bir diğeri de Yves Klein'dir. Klein'in, Doğu felsefesine, özellikle Zen Budizm'e olan ilgisi sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Sanatsal düşüncesi; fiziksel dünyanın ötesine geçmek ve daha yoğun ve içten gelen bir ruhsallığı realiteye ulaştırabilme yönündedir. Yves Klein, bu fikirleri "monokrom dışavurum" şeklinde eserlerinde gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Klein, 1950'lerin sonu 60'ların başında sanat malzemeleri satan bir dükkânda bir çuval içinde mavi pigment görür ve boyanın o saf toz halinin ne kadar etkileyici olduğunu düşünür. Pigmentin bakışı içine çeken derinliğini hiçbir fırça sürüşünün veremeyeceğini fark eder. Dolayısıyla pigmentin o saf halini tuvale geçirebilmenin bir yolunu aramıştır. Sanatçı daha sonra kimyagerler yardımıyla laboratuvar

ortamında üretmiş olduğu IKB (International Klein Blue) adını verdiği mavinin bir tonuyla tanınır. Bu rengi her türlü çalışma pratiğine dâhil eder. Amacı, sonsuz boşluğun ve ruhsallığın ötesine ulaşma duygusu uyandırabilen, katıksız ve parlak bir maviyi ortaya çıkarmaktır.



**Görsel 13.** Yves Klein. IKB 128. 1960. (Panel üzerine serilen kanvas üzerine kuru pigment ve sentetik reçine, 24.8 × 40 cm). Erişim: 01.03.2023. (Artsy). <https://124.im/J2GU0>

Yves Klein'ın mavi renge olan merakı küçük yaşlarda başlamıştır. Sanatçı küçükken Nice'deki gökyüzünün ve denizin uçsuz bucaksız maviliğinden derinden etkilenerek mavi renge takıntılı hale gelmiş olduğu söylenmektedir (<https://barnies.fr/yves-klein/>).

Klein, gökyüzü ve denizin sonsuzluğunun görüntüsünden etkilenerek Zen Budizm'in sonsuzluk anlayışıyla bağlantı kurmaktadır. Mavi rengin cisimsizlik ve sonsuzluğun yarattığı maneviyatı temsil ettiğine inanmaktadır. Bir konferansında "Önce hiçbir şey yok, sonra derin bir hiçlik var, sonra derin bir hiçlik var, sonra mavi bir derinlik var."

diyerek mavi rengin oluşturduğu boşluk hissiyatını tekrar eden kelimelerle ifade etmektedir (Riout, 2006, s. 118-126).

Yves Klein için mavi, derin boşluk hissini yakalayabildiği bir renk olmasının yanı sıra anısalılığı bulunan bir renktir.



**Görsel 14.** Yves Klein. ANT 84. 1960. (Mamac, Nice)  
(Mamac). Erişim:26.02.2023. <https://I24.im/PsWfEVk>

Anish Kapoor ve Yves Klein gibi sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi, sanat anlayışım doğrultusunda gerçekleştirilen üretimlerde sıkça kullanılan yeşil renk, kişisel belleğin bir dışavurumu şeklinde nitelendirilebilir. Yves Klein sahile yakın bir yerde büyüdüğü için rahatlıkla mavinin ruhsal anlamını kavrayabilmektedir. Anish Kapoor ise kırmızı renginin vazgeçilmez bir şey olduğunu düşünerek, verdiği röportajlarda Hindistan'ı anlatan bir unsur olduğunu aktarmaktadır. Yapılan gözlemde, her iki sanatçının da bu renk seçimini içgüdüsel olarak yaptığı ve zamanla bu tercihin bir takıntıya dönüştüğü görülmektedir. Benzer şekilde, tez çalışması kapsamında üretilen resimlerde, genel sanat anlayışımın beni yeşil

renğini kullanmaya yönlendirdiği fark edilmiştir. Bu tercihin altında bellekten gelen sebeplerin olduğu süreç içerisinde anlaşılmıştır.

Resimlerime yansıtılan geçmiş hatıralar ve yaşanmış hikayeler bellekte önemli bir yere sahiptir. Üretilen çalışmaları daha iyi açıklayabilmek adına, resimlerin zeminlerinde baskın olarak kullanılan yeşil rengi, küçüklük dönemine dayanan, dikkat çeken farklı görüntülerin bellekten gelen ortak noktaları oluşturmaktadır. Yves Klein için mavinin birçok içsel anlamı bulunduğu gibi tez genelinde üretilen resimlerde kullanılan yeşil rengin bellekten gelen birçok içsel anlamı bulunmaktadır. Çalışma raporu genelinde, çalışmalarımda baskın olarak kullanılan bu renk üzerine kişisel analizler gerçekleştirilerek, bu analizler çözümlenmeye ve aktarılmaya çalışılacaktır.



**Görsel 15.** Tuğba Akça, "Zaman Sinekleri" Serisi, 2022.

(Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 35cm).

Sanat pratiklerimde kullanılan yeşil renk, bellekten gelen referanslar taşımakla birlikte geçmiş ve şu an arasında bağlantı kurularak, yaşanan an hakkında da



ipuçları taşımaktadır. “Zaman Sinekleri” serisinden bu resimde (Görsel 15), sağ tarafta yere kendini bırakmış gibi görünen bir beden yarısı görünmektedir. Bu bedenin üzerindeki kıyafetin pijama tarzında olması ve pembe renkte işlenmesi ile evi -yani konfor alanını- hatırlatması ve izleyicide bir rahatlık duygusu oluşturması amaçlanmaktadır. Resmin sol üst kısmından bedene doğru gelen bir koyuluk görünmektedir. Bu koyuluğun bedene yaklaşan bir grup sinek sürüsü olduğu, çalışmanın isminden de kolaylıkla anlaşılmaktadır. Çeşitli imgeler ile desteklenen resmin genelini yeşil alan oluşturmaktadır. Yeşil rengin bellekten gelen çağrışımları; yaşanılan yerler, görülen, izlenen ve dikkati çeken her şey gibi taşıdığı anısal değeri içermektedir. Bu hatıraların içselleştirilmiş olması nedeniyle resimsel bir ifade olarak ortaya çıktığı keşfedilmiştir.

### **1.3. Rengin Düşünsel Boşluğu**

Sanatsal pratik olarak kurgulanan çalışmalarda renk kullanımıyla oluşturulan boşluk, sanatçı için düşünselliklerle doludur. Boşluk kavramı, tarih boyunca, özellikle felsefe ve maneviyat alanlarında birçok düşünür tarafından araştırılmış ve tartışılmıştır. Çin düşünce pratiğinde boşluk kavramı iç sesi düşünme yöntemi olarak algılanmaktadır. Cheng’in Boşluk ve Doluluk kitabında, Çin resim sanatında yüzeyde kullanılan boş alanlar hakkında; görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı yaratan bir bağlantı biçimi olduğunu aktarmaktadır (2006, s. 51).

Boşluk olarak kullanılan renk aslında o boşluğu dolduracak kadar anlam ile yüklüdür. Tez çalışma raporu doğrultusunda gerçekleştirilen sanat pratiklerindeki boş alanlar, eserin bütününe anlam katmak ve ifade etmek istenilen düşünceleri güçlendirmek için kullanılmaktadır. Bu nedenle, boşluk kavramı sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda bir felsefi düşünce ve ifade biçimidir.

20. yüzyıldan itibaren dünyanın daha hızlı bilgi ve kültür alışverişi içerisine girmesiyle, Batı sanatı, Doğu sanatından özellikle Budist felsefesinden etkilenerek daha içe dönük bir bakış açısı sergilemeye başlamıştır. Bazı sanatçılar nesnelere farklı açılardan incelemeye yönelmiş, içgüdüsel ve mantıksal düşünmek yerine gizemli olana yönelerek bu doğrultuda özgün çalışmalar üretmişlerdir. Özellikle

dönem içerisinde sanatçılar, eserlerinde duygularını renklerle ve biçimlerle ifade etmeye yoğunlaşmışlardır. Rengi herhangi bir form ile desteklemeden büyük boşluklar oluşturarak kullanmışlardır. Bu boşluklar sayesinde, rengin kendi anlamlarıyla birlikte düşünerek ve eser üzerinde zihinsel yetilerimizi kullanarak içsel anlamlar yaratma fırsatı bulabileceğimiz alanlar oluşmaya başlamıştır.

Rengin Anısalılığı bölümünde değinilen Yves Klein çalışmalarını aynı zamanda büyük boşluklar kullanarak üretmektedir. Klein'ın boşluk kavramıyla meşgul olması judoya olan ilgisinden kaynaklanmıştır. Klein 1953'te, Tokyo'daki Kodokan Judo Enstitüsünde okumuş ve Budistlerin sonsuz hiçlik ve boşluk kavramlarına ilgi duymuştur. Bu ilgi, sanatsal pratiğini şekillendirmesine sebep olmuştur. Klein'ın boşlukla ilgili, en vurucu örnek teşkil eden çalışmalarından biri de boş galeride gerçekleştirdiği "Boşluk" (le vide) adını verdiği projesidir. Galerie Iris Clert'i tamamen boşaltarak duvarları beyaza boyamıştır. Böylece mekânı, mekânın kendi manevi değerleriyle anlamlandırarak, izleyicileri hiçbir somut çalışma sergilemeden salona davet etmiştir. Klein bu çalışmasıyla boşluk kavramına olan ilgisini en uç noktalara taşımıştır. Davet sırasında Klein, içecekleri maviye boyayarak, izleyicilere evlerine gittiklerinde bir hafta boyunca mavi dışkıladıkları bir hatıra bırakmıştır.

1958 yılında, sonsuzluğa dair hissiyatın kavrayışına varabilmek için derin hislenmeler yoluyla anlaşılabilir çalışmalara eğilim göstermiştir. Sanatı yalnızca görsel düşünce pratiği olarak nitelendirmeyerek, aynı zamanda ruhsal enerjiyi yönlendirme ve harekete geçirme biçimi olarak nitelendirmektedir. Sohbetlerinde devamlı ruhsal titreşimlerin bir nesneye ya da herhangi bir şeye "aşılmasından" bahseden sanatçı eserlerini bu doğrultuda üretmiştir (Fineberg, 2013, s. 209-210). Bahsetmekte olduğu bu ruhsallığı, örneklerde görüldüğü gibi büyük boşluklar oluşturarak izleyiciye en iyi şekilde yansıtmaktadır (Görsel 13), (Görsel 14).

Çalışmalarında anlatısını oluştururken boşluğu kullanan sanatçılar, izleyicinin esere kendi bakışını aktarmasına da imkân vermektedirler. Boşluk, izleyenin farklı şekillerde yorumlamasıyla farklı bakış açıları geliştirmesine ve kişisel çıkarımlarında bulunmasına olanak tanımaktadır. Çalışmalarının bu bağlamda değerlendirilebileceği sanatçılardan biri de James Turrell'dir. İlk olarak 16 yaşından itibaren pilot lisansı aldıktan sonra uzun süreler pilotluk yapmış ve gökyüzünün

boşluğunu derinden hissetmiştir. Gökyüzünü stüdyosu ve malzemesi olarak görmüştür. 60'lar sonrasında algısal psikoloji ve iç ışığa inanan Hristiyan mezhebenden (Kuveykırlar) etkilenen sanatçı, ışık ile deneyler yapmaya başlamıştır. Bu deneylerde izleyicilerin bakış ve algılarının sınırlarını ve sınırsızlıklarını ortaya çıkarmak için doğrudan ışık, renk ve boşluk ile ilgilenmiştir. Sanatçı yalın ışıklardan, yalın renklerden ve boş mekânlardan oluşan eserlerini bu şekilde özetlemiştir “Çalışmamın nesnesi, görüntüsü ve odağı yoktur. Nesnesiz, görüntüsüz ve odaksız, neye bakıyorsunuz? Benim için önemli olan sözsüz bir düşünce deneyimi yaratmak” (<https://l24.im/amkY>).



**Görsel 16.** James Turrell. Artçı Sarsıntı / Aftershock, 2002. Enstalasyon. Copenhagen Contemporary, Fotoğraf: Florian Holzherr, Erişim: 25.04.2023 <https://l24.im/5DhHx>

Aftershock yerleştirmesi, (Görsel 16) boşluk ve renk üzerine yaptığı çalışmalarında ikonik hale gelen “Gonzfelds” enstalasyonlarından birisidir. Bu kavram 1930 yıllarında Alman psikolog Metzger’in üzerinde çalıştığı duyusal aşırı yükün veya yüklemenin etkileri üzerine ortaya çıkmıştır. Yoğun renk akışlarına maruz kalan beyin, sonsuz boşluktaki renk içerisinde anlam yaratmaya çalışırken zorlanmaktadır. Sanatçının pilotluk deneyimini göze aldığımızda, uçarken, boşluk

ve sınırsızlık içerisinde yaşadığı his ile yerleştirmede izleyicinin hissettiği, oda içerisinde sonu olmayan vektörsüz bir alan hissiyatı ile paralellik göstermektedir. Aftershock sergisine gelen ziyaretçiler, öncelikle eseri görmeden bir süre bekletilip tek tek içeri alınmaktadır. Oturarak bekledikleri alanda karşılarında büyük geometrik aydınlatmaya baktıktan bir süre sonra içeri girmeleri istenmektedir. Tapınağa benzeyen basamaklardan çıktıktan sonra alanın içine girerler. Tüm bu süreç sonrasında içeri giren izleyici kendisini bastığı yeri dahi seçmekte zorlandığı bir alanın içerisinde bulmaktadır. Bir nevi boşluğun içerisine düşmüşlerdir. Renk ve ışığın boşluğu içerisinde düşünsel alan oluşmaktadır. Yerleştirmede tanımlanamayan ve algılanamayan alan, izleyici için boşluğun içerisinde yeni bir algılama alanı ve düşünsel bir alan oluşturmaktadır.

Bir önceki bölümde incelenen Anish Kapoor'un, renk ile boşluğu kullanarak düşünsel bir alan açtığı üretimleri bu bölümün anlaşılması için tekrar önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Özellikle sanatta boşlukla ilgilenen birçok sanatçı Doğu felsefesinden fazlaca etkilenmiştir. Kapoor da eserlerinde Budist "boşluk" kavramından yararlanarak, fiziksel dünyanın ötesinde var olan bilinç durumunu aktarmaya odaklanmaktadır. Çalışmalarını üretirken özellikle Malevich'den etkilenen sanatçı, geometrik formlara insani duygularını yansıtarak derin anlamlar yüklemektedir. Kapoor'un tema olarak kullandığı boşluk kavramını, büyük ölçekli taş işlerinde keşfetmeye başladığı bilinmektedir (Görsel 17). Siyah pigmentten oluşturulmuş geometrik biçimli çalışmasında, izleyicide derin bir ruhani boşluğu düşündürerek sorgulatan bir durum oluşturmaktadır. Sanatçı boşluğu sadece basit bir boşluk değil potansiyel bir bölge, keşfedilecek içsel bir hal olarak düşünmektedir (Çarmıklı, 2013-2017, s. 258-259).

İstanbul'da, Sakıp Sabancı Müzesi'nde 2013 yılında Norman Rosenthal'in küratörlüğünde gerçekleşen sergide bulunan Kapoor'un 'Kâhin' olarak Türkçeye çevrilen çalışması (Görsel 17), dünyanın farklı yerlerinden gelen taşları kullanarak oluşturduğu eserlerinden biridir. Sanatçı, Görsel 17'de ki çalışmasını İstanbul'un farklı medeniyetlere ev sahipliği yapan bir şehir olmasından, antik tarihinden ve taş yapılarından etkilenerek ortaya çıkartmış olduğunu söylemektedir (Rosenthal, 2013-2014, s. 300-303). Bu eser, Malevich'in siyah karesini hatırlatmaktadır (Görsel 18). Malevich, siyah kareyi yaparken geometrik soyutlamanın ilk adımlarını oluştursa da

sonsuz öznel anlamlar içeren bir nesnelliği de beraberinde getirmiştir. Malevich ile sonsuzluğun tasvir edilmesinde yeni ihtimaller doğmuştur.



**Görsel 17.** Anish Kapoor. Kehanet / Oracle. 1990. (İdeoplactic). Erişim: 22.02.2023.

<https://124.im/zNli>

**Görsel 18.** Kazimir Malevich. Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare. 1915. (Keten üzerine yağlıboya, 79,5x 79,5 cm).(Wikiart). Erişim: 22.02.2023. <https://124.im/gj4q>

Kapoor'un siyah pigmentle oluşturduğu soyut geometrik formlu işlerinde ilgi çekici olan şey sonsuz boşluk durumunu ve zaman kavramını vurgulaması, ayrıca bu iki kavramı kendine özgü bir biçimde işlerine yansıtmasıdır. Sanatçı, kullandığı pigment laboratuvar ortamında ürettirmektedir. Bu pigment ışığın yaklaşık %99,8'inden fazlasını emen koyu siyah bir renktir. Renk bakan kişinin bakışlarını içine çekmekte ve böylelikle onu düşünce dünyasına yönlendirmektedir. Kapoor'un siyah yuvarlak boşluğunun (Görsel 19) kişide güçlü bir duygu –varoluşsal, hiçlik, derinlik gibi bir duygu- hâli oluşturduğu gözlemlenmektedir (Delaney, 2016).



**Görsel 19.** Anish Kapoor. Limbo'ya iniş, Havana / Descent into Limbo, Havana. 2016. (Fiberglas ve pigment, çap 3 m.) (Galleriacontinua). Erişim: 22.02.2023. <https://l24.im/J3U2>

Resimlerinde boşluğu kullanan sanatçılardan biri de Henri Matisse'dir. Matisse, boşluğu canlı ve parlak renklerle oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerinde hem iç dünyasını hem de dış dünyasını yansıttığı görülmektedir. Yoğun bir şekilde mavi, kırmızı ve turuncu gibi renkler kullandığı görülmektedir. Örneğin, Görsel 20'de kendi algılama biçimini yansıtarak, çalıştığı atölyesinin resmini yapmıştır. Bu eser incelemesinde, resimde tercih edilen perspektif, renk seçimi, ayrıntılardan arındırma yöntemi ve bazı nesnelere ayrıntılı, bazılarının ise çizgisel olarak betimlenmesi, Matisse'in mekân algısını şekillendirme biçimini göstermektedir. Burada özellikle Matisse ile kendi sanat anlayışının benzerlik taşıdığı nokta, sanatçının mekân algısını kendi iç dünyasıyla bütünleştirerek kurgulamasıdır. Bu kurguyu da ayrıntılardan arındırarak oluşturduğu boşluklar sayesinde gerçekleştirmektedir.



**Görsel 20.** Henri Matisse. Kırmızı Stüdyo / The Red Studio. 1911.

(Artdog). Erişim: 10.01.2023. <https://i24.im/xQZkfFE>

Çalışmalarında yansıtılmak istenen hissiyat sadece nesnelerin rengine, biçimine bağlı değil resmin tüm atmosferine bağlı olarak oluşturulmuştur. Matisse mekânı ya da herhangi bir nesneyi doğrudan değil onların hem düşünsel olarak hem de üzerinde yarattığı duygularını resmettiğini şu sözlerle ifade etmiştir: “Ben bu masayı değil masanın yarattığı duyguyu çiziyorum” (Holge, 2016, s. 97).

Resimde (Görsel 20) figür ve zemin ilişkisinin tersine çevrildiği görülmektedir. Nesnelerin kenar çizgisi olan açık sarı çizginin, kırmızı boya katmanının da altında tuvalin zemin rengi olduğu da bu detaylı incelemede anlaşılmaktadır. Yani resimlerinin arka planında görülmeye alışılan Venedik kırmızısı olan mekân rengi resmin en üst yüzeyine uygulanmış bir katmandır. Bu katmanda bulunan ve resmin geneline hâkim olan kırmızının, tek tonu kullanılmıştır.

Matisse gibi sanatçılar, resimlerindeki boşlukları ustalıklı kullanarak düşünsel alanlar açarlar. Benzer şekilde kendi çalışmalarında da boşluk düşünsel bir eleman olarak kullanılmaktadır. Özellikle Görsel 21'deki işte görülen ve zeminin %75'ini oluşturan boşluğun, Yves Klein'in boşluğu sergilediği galeride hissedilen düşünsel yoğunluğa benzer bir etki yarattığı söylenebilir.



**Görsel 21.** Tuğba Akça. "Öteki ben" serisi. 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 100x70 cm.

Yeşil ve pembe tonların hâkim olduğu bu resimde (Görsel 21) mekâna ait bir ipucu olmamakla birlikte sadece geniş bir yeşil boş alan bulunmaktadır. Bu boşluk, ayağı çıplak olan ve zeminle temasta bulunan figürün düşünce boşluğu olarak algılanabilir. Aynı zamanda bu boşluk içsel bir boşluk olarak düşünülmeyle birlikte resmi ortaya çıkaran kişinin duygularını ifade etme yöntemi olarak da yorumlanabilir. Matisse'nin de söylediği gibi " ...Kompozisyon, bir ressamın duygularını anlatabilmesi için, kendi emrindeki elemanları dekoratif bir şekilde düzenleme sanatıdır..." (Yılmaz, 2013, s. 43).

Doğu sanatındaki boşluk düşüncesinin tam tersi olarak, batı sanatındaki düşünürlerin, varlığın özündeki boşluk ile karşılaştıklarında varoluşsal sıkıntılar yaşadıkları gözlemlenmektedir. Örneğin Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Albert



Camus gibi pek çok yazar eserlerine umutsuzluğu, bunaltıyı, huzursuzluğu yansıtmaktadır. Oluşan bu ruhsal sıkıntıların sebebinin, yaşadıkları dönem olduğu rahatlıkla anlaşılmaktadır.

20. yüzyılda gerçekleşen savaşların ve kapitalist düzenin insanların psikolojileri üzerinde ağır yükleri bulunmaktadır. Umutsuzluk, mutsuzluk ve yalnızlaşma duygusunu deneyimleyen sanatçılar çeşitli eserler üretmişlerdir. Uzak doğu sanatından etkilenen düşünürler ise kendi içlerinde boşluk duygusunu deneyimleyerek bazı fikirler ortaya koymuşlardır. Alman filozof Martin Heidegger bunlardan biridir. Varlığımızın özündeki boşluk veya hiçlikle yüzleştiğimizde ortaya çıkan "unheimlichkeit" yani tekinsizlik kavramı hakkında yazılar yazmıştır. Bu tekinsiz duygunun, varoluşumuzun tam anlamını kavrayamamamızın ve kendi içimizde karşılaştığımız boşluğun bir sonucu olduğunu savunmuştur (Karabulut, 2014).

Boşluk kavramı Heideggeri'nin de düşünce pratiğinde olduğu gibi, varlığımızın enginliği ve belirsizliği üzerine gerçekleşen yüzleşmeler, tekinsiz alan duygusunu da beraberinde getirebilmektedir. Bu düşüncelere paralel olarak yoğun olarak boş alan ile kaplı çalışmada (Görsel 22) yeşile boyanmış olan mekânın belirsizliği, izleyicide tekinsiz bir boşluk duygusu uyandırmaktadır.



**Görsel 22.** Tuğba Akça. "Öteki Ben" serisi. 2019. (Tuval üzerine akrilik boya, 60 x 60cm).

## 2. BÖLÜM: İMGENİN ANISALLIĞI VE BEN

İmge, duyu organları aracılığıyla algılanan dış dünya görüntülerinin, zihinde yeniden oluşturulması ve zihinsel temsili olarak ortaya çıkmasıdır. İmge, bir cisim ya da var olan herhangi bir şeyin, başka cisimler arasından fark edilebilir olmasını sağlar. Aynı zamanda bu cisim ya da var olan şeylerin hayal edilebilir olması için de kullanılan bir isimlendirmedir. Sartre, bilinçteki nesne kavramını imge ile nitelendirmektedir. Verilerin algılandıktan sonra işlenip birleşmesi sonucunda, beyinde çeşitli imgeler meydana gelmektedir. İmgenin oluşumu ve belleğe alınması, bireylerin dikkat ve duysal durumuna bağlıdır.

İmgeler, duyu organları etkileşimi sonucunda kodlanarak, bellekte o an hislendiği duygularla birlikte kaydedilir. Sonrasında imge ile olası karşılaşma durumundaysa beyin, bellekte kayıtlı olan hikâyeyi kişiye hatırlatarak imge hakkında anısal çağrışımlarda bulunur. Bu tür imgelere anısal imge diyebiliriz. Kişisel algılama neticesinde imge farklı anlamlara gelebilir. Avner Ziss'e göre ise imge, gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel bir tablosudur (Ziss, 2016, s. 73).

Spinoza, imgeyi insan bedeninin duysal bir ifadesi olarak tanımlamaktadır. İmge bağlantılarının rastlantı, bitişiklik, alışkanlık gibi faktörlere dayandığını belirtir. Anı ise, beden bir duygulanımının yeniden yaşama dönmesidir ve buna mekanik nedenler yol açmaktadır. Örneğin deniz imgesi, bir balıkçı için farklı, yüzme seven biri veya boğulmaktan korkan birisi için farklı anlamlar taşır. Bu farklılıklar, imgenin bellekteki yerinden ve mekanik nedenlerinden kaynaklanır (Sartre, 2021, s.17). Burada önemli olan nokta, imgenin kişisel bilgiyle bağlantılı olmasıdır. İmge, herkes için farklı anlamlar taşıyabilir çünkü kişisel deneyimler ve bellekteki yerleri de farklıdır. Yukarıdaki örnekte sunulan imgelerin kişisel bellekte farklı anlamlara veya aynı anlamda algılansa dahi farklı hissiyatlar oluşturması durumu, çalışma raporunda üretilen sanat pratiklerindeki bellekten gelen çanta imgesi ile desteklenmektedir. Genellikle seyahatlerde sıklıkla tercih edilen çanta, çoğunlukla ayrılıklara ve kavuşmalara şahitlik eden nesnedir. Aileye ait albümlerde sık sık karşılaşılan çizgili çanta imgesinin (Görsel 23) kişisel bellekte önemli bir yeri bulunmaktadır.



**Görsel 23.** Kişisel Arşiv. (Anı fotoğrafı). 2005.

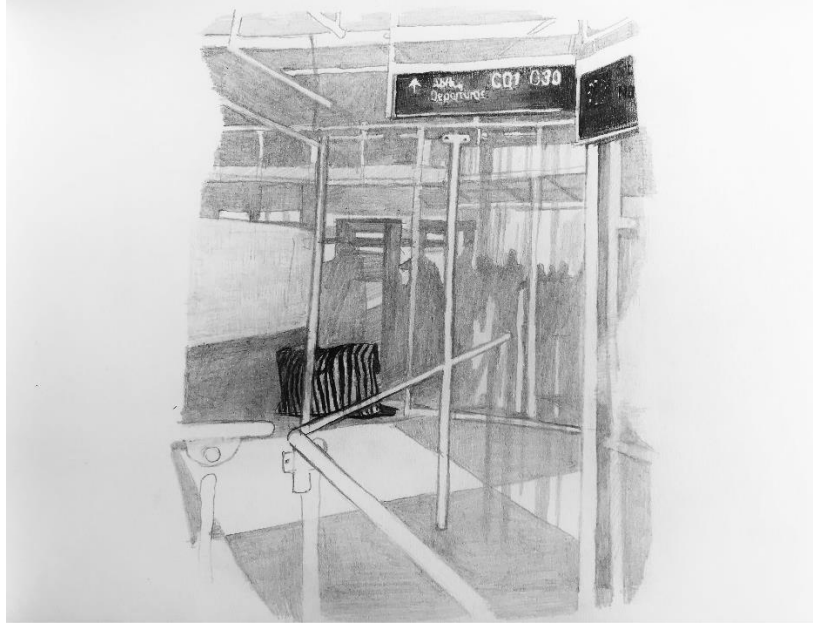
Bu nesne Avusturya'da doğup büyüdükten sonra ailenin bir ferdi orada bırakarak Türkiye'ye yapılan göçün hikâyesini taşımakta ve aile içinde sürekli olarak yaşanan ayrılıkları ve kavuşmaları da hatırlatmaktadır. Bu nedenle bu çanta kişisel bellekte yabancılığın bir metaforudur ve farklı ülkelerde yaşarken hissedilen yalnızlığı simgelemektedir. Bu sebeplerden dolayı çanta imgesi, bellekte ve sanat pratiklerinde anısal bir imge haline gelmiştir ve kişisel tarihi yansıtmaktadır. Yolculuklara eşlik eden bu çantanın bellekteki karşılığı ve sanatsal ifade biçimi olarak kullanımının ilk örnekleri aşağıdaki çizimlerde yer almaktadır.



**Görsel 24.** Tuğba Akça. İsimsiz. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem)



**Görsel 25.** Tuğba Akça. İsimsiz. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).



**Görsel 26.** Tuğba Akça. İsimsiz. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).



**Görsel 27.** Tuğba Akça. İsimsiz. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).



**Görsel 28.** Tuğba Akça. İsimsiz. 2022. (Kâğıt üzerine kurşun kalem).

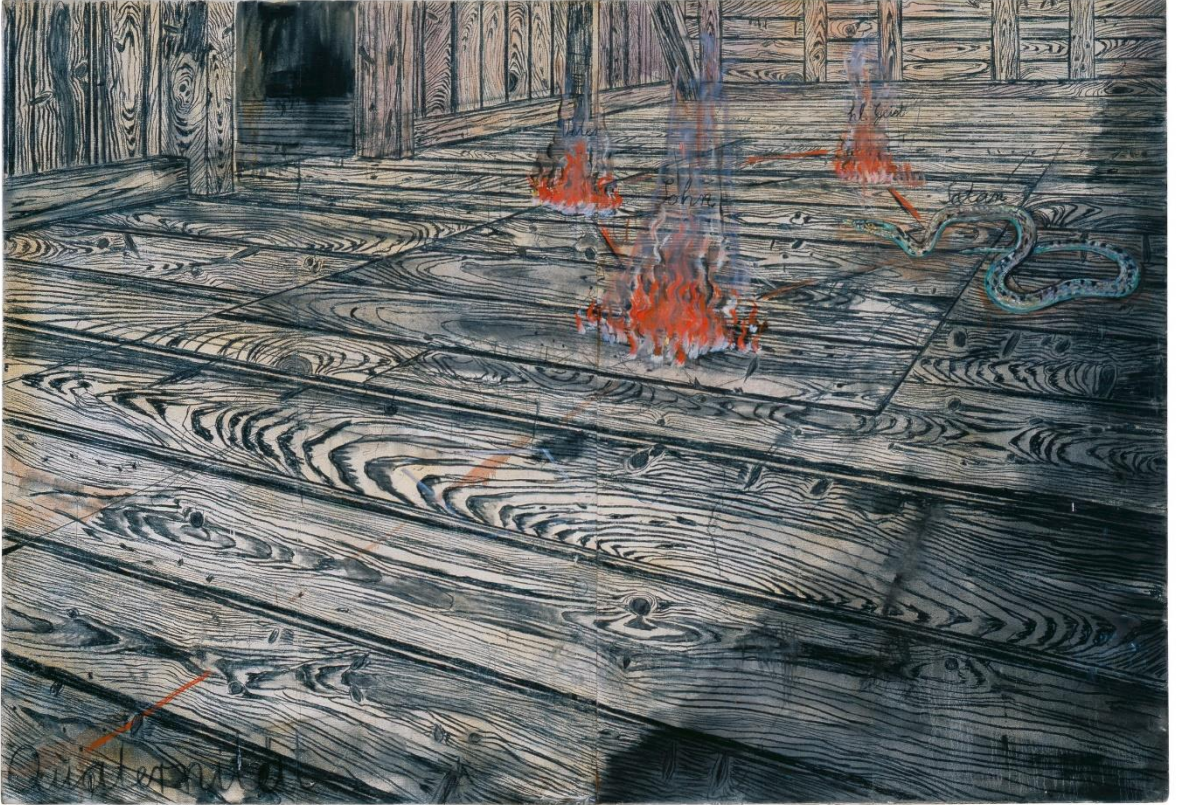
Çalışmalarında imgenin anısalılığı üzerine örnek oluşturabilecek sanatçılardan birisi de Anselm Kiefer'dir. İkinci Dünya Savaşı bitmeden dünyaya gelen sanatçı için ağaç ve orman imgesinin psikolojik bir anlamı bulunmaktadır. Orman, Savaş sırasında bombalanma ihtimaline karşı güvenli alan olması gerekçesiyle sanatçının ailesiyle birlikte, birçok sivilin sığınma noktaları haline gelmiştir. Kiefer' e göre Alman kültürü için ormanın, savaş sırasında korunaklı alanlar olarak karşımıza çıkmasıyla masalarda korku ve tehlikeli alanlar olarak karşımıza çıkması arasında ciddi bir tezatlık vardır. Kiefer, bunun gibi tezatlıklara kafa yormaktadır (Bozoluk ve Akdağlı, 2021, s. 514).



**Görsel 29.** Anselm Kiefer. Ormandaki Adam / Mann im Wald. 1971. (Kanvas üzerine akrilik boya, 174 × 189 cm). (Artsy). Erişim: 15.01.2023. <https://124.im/F7wo>

Kiefer'in sıklıkla kullandığı bir diğer psikolojik imge de ateştir. Simgeselliği bakımından ateş imgesi, orman imgesinde olduğu gibi çeşitli zıtlıklar içermektedir. Ateş, Alman tarihi için Yahudi soykırımını hatırlatan bir imge haline gelmiştir. Aynı zamanda tarihte acının ve ölümün karşısındaki aydınlığı ve yaşamı da simgelemektedir. Eski tarihlerde ateşe sahip olan ve kullanan insanlar, ateşin

aydınlaticılığından yararlanarak mağara derinliklerine girip oralarda yaşam kurmuşlardır. Ateş sayesinde yemeklerini pişirip ısınmışlardır. Öte yandan Yunan mitolojisinde Prometheus, ateşi çalarak insanlara bilgiyi, aydınlanmayı ve uygarlığı getirmiş olması analogisi günümüzde sıklıkla kullanılmaktadır. Ateş, insanlık için hem acı verici hem de yaşamak için çok önemli bir elementtir. Bununla birlikte Nazi ölüm kamplarında kullanılan ateş ile medeniyeti getiren ateş arasındaki zıtlık Kiefer'i oldukça etkilemiştir.



**Görsel 30.** Anselm Kiefer. Kutsal Dörtlü / Quaternity. 1973. (Çuval bezi üzerine yağlı boya ve füzen, 300x435cm). (Gagosian Quarterly). Erişim: 15.01.2023. <https://124.im/3Q5Ow>

Kiefer'in 1973 yılında yaptığı "Quaternity" isimli yapıtında, titizlikle işlenmiş olan ahşap mekân oldukça dikkat çekmektedir. Kiefer, bir röportajında, bu mekânın Almanya'daki ilk stüdyosunun tavan arası olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla bu mekânın Kiefer için özel bir anlamı vardır. Çünkü bu dönem aralığında yaptığı resimlerini, yeni bağlamlar çerçevesinde bu mekân üzerinden yansıtmaktadır (Özcan, 2021, s. 59).

Sanatçı mekânın ahşap görüntüsünün her bir damar çizgisini tek tek dikkatlice işlemiştir. Gözümüz, çekilmiş olan her bir çizgi üzerinde ayrı ayrı gezinmektedir. Kiefer'in, hatıralarındaki ağaç imgesini ve ağaçlarla olan deneyimini izleyiciye bu yolla aktardığı düşünülebilir. Bu odada, ayrıntılarla işlenmiş her tahta parçasının, sanatçının düşünsel dünyasının bir yansıması olduğu sonucuna varılabilmektedir. Mekân aynı zamanda sanatçının kafasındaki karmaşık fikirlerini ve düşüncelerini anlamlandırmaya çalıştığı ve ardından bu düşüncelerini fiziksel çevresiyle bütünleştirmeye çalıştığı bir yerdir. Dolayısıyla Kiefer için bu mekân zihnin kendisi haline gelmektedir.

Resimdeki ateşin her an tüm mekânı yakabilecek güçte olması, izleyicide rahatsız edici bir his oluşturmaktadır (Görsel 30). Çalışmanın ayrıntılı incelemesinde, ateş ve yılan imgelerinden oluşan gizli bir kare bulunduğu görülmektedir. Bu gizli karenin sol üç kenarında ateş, sağ kenarında bir yılan bulunmaktadır. Bu üç ateşin dumanları üzerinde ayrı ayrı Baba, Oğul, Kutsal Ruh yazan üç kelime gözükmektedir. Resmin sağındaki yılanın üstünde ise şeytan yazmaktadır. Şeytan burada yılan olarak tasvir edilmiştir. Kiefer, ruhsal sembolleri ateş imgesiyle ifade ederek bir yandan da kutsal olan esas öğelerinin içerisine kötülüğü de dâhil etmektedir. Zira Kiefer'in eserlerinde iyilik-kötülük ve yaradılış-yok oluş arasında bir denge mevcuttur. Kiefer'in bu iki çalışmasına bakıldığında iki psikolojik imgenin de daha sonra sanatçı için farklı düşünsel kavram haline geldiği anlaşılmaktadır. Ateş ve ağaç imgesi, anısal öge olmasının yanında – mitoloji gibi- başka birçok düşünceyle bir arada kullanılmıştır.

İmgeler, bellekte kaydolduğu hali ile herkes için farklı anlamlara gelebilmektedir. Özellikle kişide anısal ve psikolojik karşılığı olan birçok imge bulunmaktadır. Çizgili çanta imgesin, kişisel bellekten yola çıkarak; birçok farklı anlam taşımaktadır. Tez yazım süreci içerisinde bu imge gibi birçok imgenin bellekte anısal bir değer taşıdığı fark edilmiştir. Sanat tarihinde bazı sanatçılar geçmişlerindeki en basit imgeye dahi derin anlamlar yükleyerek bu imgeyi içselleştirmiş ve yaşamları boyunca bu imgeleri çizimlerinde, heykellerinde, enstalasyonlarında yeniden kurgulamışlardır. Sanatçı için, anısal imgenin oluşturabilmesi için Kiefer'deki gibi trajik anlamlara gelmesinin önemi yoktur. Örneğin Robert Therrien'in eserlerindeki anısal taşıyan imgelerin çoğu geçmişinde izlemiş olduğu çizgi filmler ve çizgi romanlardan gelmektedir. Görsel 31'de Robert'ın Gagosian'un Howard Street Galerisi'nde gerçekleşen



sergisinde yer alan, basitleştirilmiş çizimleri ve küçük heykellerinin yan yana getirilmiş görüntüsü bulunmaktadır. Sergilenenler arasında, şeytan resimleri, ayaklar, küçük kardan adam heykeli, alçı sakal, cadı şapkası, üst üste konulmuş tabaklar, leylek gagası gibi belleğindeki çocukluk görüntülerini hatırlatan küçük heykeller ve çizimler yer almaktadır.



**Görsel 31.** Robert Therrien. Sergi görünüm. 2019. Gagosian, San Francisco. (Ocula). Erişim: 21.04.2023. <https://124.im/87SNrko>

Therrien, 1970 ve 1980 yıllarında geçmişinde dikkatini çeken nesnelere ve imgelerin çizimlerini yapmaya başlamıştır ve sonrasında bunların devasa heykellerini ve yerleştirmelerini yapmıştır. Sanatçının en sık kullandığı imgeler; kardan adam, anahtar deliği, tabut, kuş, şapel, ayaklı şapka gibi geçmişine yönelik imgelerdir (Sandomir, 2019).

Bir şeyin değeri ve anlamı, hatıralarda ne kadar çok geriye doğru takip edilebilirse, o imgenin sanatçı için o kadar cezbedici hale geldiğini söyleyen Therrien, fikirlerini şöyle ifade etmiştir; “Kişisel geçmişime kadar izini sürebileceğim temalar, nesnelere veya kaynaklarla kalmaya çalışıyorum. Bir şeyin benim için şu ya da bu şekilde

anlamalı olduğunu ne kadar geriye doğru izleyebilirsem... o şey beni o kadar cezbediyor” (<https://l24.im/tTsh>).

Sprüth Magers Berlin Galerisinde düzenlenen serginin internet sitesinde, sanatçının çalışma tarzı hakkında şu ifadeler yer almaktadır; Therrien'in sergide yer alan çalışmalarının çoğunun konusunun, büyükanne ve büyükbabasının evinin nostaljik Hollanda kapılarından ve ailesindeki erken ölümleri çağrıştıran yalnız bir tabuta kadar, kişisel çocukluk anılarından geldiği açıklanmıştır. Örneğin; basit ve kıvrımlı biçimlere indirgenen No Title (kara bulut), sanatçının çizgi roman ve çizgi filmlere olan ilgisini mükemmel bir şekilde göstermekte ve işin tehditkâr kalitesi, bulutun öngörülemez doğasında yattığını söylemektedir (<https://l24.im/zyo5hEM>).



**Görsel 32.** Robert Therrien. No title (cloud) / Başlıksız (Bulut). 1995.

(Plastik Üzerine Karışık Teknik 121,9 x 61 x 55,9 cm). (Artmap). Erişim: 22.04.2023.

<https://l24.im/oitA>



**Görsel 33.** Robert Therrien, No title (red coddin). 1985-86.  
(Tuval üzerine yağlı boya). 95-1/2 × 64-1/2 inç. (Ocma). Erişim: 22.04.2023.  
<https://124.im/jXGM4a6>

Kişinin bir olaya, bireye veya nesneye bakışındaki mesafe, görüleni kavramak ve daha kuvvetli bir farkındalık durumu oluşturmak için önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, yaratıcılığın, gözlem yapmanın ve eleştirel düşüncenin oluşabilmesi için sadece görülenin tanıdık olması yeterli olmayabilmektedir. İmgelerle derin bağlantı kurabilme ve kişisel anlamlandırma yapabilme becerisi de önemlidir. 'İmgeler Nasıl Düşünür?' kitabında bahsedildiği gibi, yaratıcılığın, gözlemin ve eleştirel düşünmenin kesiştiği yerler, imgelere angaje olma edimine dayanır. İmgeleri görme deneyimleri her zaman bir dizi angajman üzerine kuruludur (Burnett, 2016).

Louise Bourgeois, Paris'de duvar halısı tamiratı işiyle uğraşan bir ailenin ortanca çocuğu olarak doğmuştur. Sanata ilişkin ilk girişimi ufak yaşlarda ailesine destek olmak amacıyla duvar halısının kusurlu kısımlarını çizmeye çalışması ile başlamıştır. Ortaya çıkardığı eserlerinde çok sık rastlanılan, onarım ve dönüşüme olan bağlılığını bu yaşlarda canlandırmıştır. Bourgeois' nın annesi Josephinei'nin hastalanması ile babası, Bourgeois'e öğretmenlik yapması için yatılı olarak genç bir kadını görevlendirmiştir. Günden güne bu genç kadın evde daha da fazla söz sahibi olmakla birlikte evde annelik görevini üstlenmiştir ve bu duruma Bourgeois'nın annesi sessiz kalarak, görmezden gelmiştir. Daha sonra babasının öğretmeniyle on yıldır bir ilişkisinin olduğu anlaşılmıştır. Bu durum karşısında Bourgeois, hem öğretmene hem de babasına karşı derin bir hayal kırıklığına uğramıştır ve bu durumun, yaşamı süresince eserlerinin üretimini tetikleyen travmatik bir olay olduğu aktarılmaktadır (Veryeri Alaca, 2008, s. 1-16).

Bourgeois'nın eserlerinde spirallere olan derin ilgisi görülmektedir. Bourgeois Spiraller ile küçüklüğünde yaşantısını derinden etkileyen hatıralarının duvar halısıyla olan bağlantısını bize şu sözlerle aktarmaktadır:

Sarmal benim için önemli. Bu bir bükülme. Çocukken nehirde halı yıkadıktan sonra çevirip bükerek, sıkardım... Daha sonra babamın metresini hayal ederdim. Rüyamda boynunu kırarak yapardım. Spiral - ben spirali seviyorum - kontrolü ve özgürlüğü temsil ediyor (<https://124.im/TBDu>).



**Görsel 34.** Louise Bourgeois. Spiral Woman / sarmal kadın. 2003. (Kumaş, Boyutlar: 175,3 x 35,6 x 34,3 cm). (Moma). Erişim:19.05.2023. <https://124.im/h9d>

Sarmal Kadın, bir insan boyutuna yakın siyah kumaş kullanarak oluşturulmuş, vücudun bel bölgesinden üstünü sarmal bir yapıda oluşturulan ve sergi mekânında tavandan asılmış yerleştirmedir. Sanatçı eserine yönelik bir diğer ifadesinde, kıvrılmış vücut biçimi ile: mide bulantısı, baş dönmesi, uyumsuzluk, korku, kaygı, bunaltı ve yabancılaşma gibi psikolojik hallerin bedene yansımalarını aktarmaya çalıştığını anlatmaktadır. Spirali oldukça dikkat çekici bulan sanatçı şu sözleri de ekler: “Dışarıda başlayan, kontrolü kaybetme korkusudur; içe sarmak, bir daralma, bir geri çekilme, yok olma noktasına kadar bir sıkıştırmadır [...] Dışa doğru hareket, teslim olmanın ve kontrolü bırakmanın bir temsilidir; güven, pozitif enerji, hayatın ta kendisi” (<https://124.im/gFvEaxt>). Hatıraların içselleştirilip, tetiklenmesi sebebiyle; üzerine kafa yorduğu sarmal yapının, tutarlılığın metaforu olduğu da düşünülebilir.



**Görsel 35.** Louise Bourgeois. Spiral. 2018. Enstalasyon görünümü,  
Cheim & Read, New York.(Ocula). Erişim: 19.05.2023. <https://124.im/pnxBP9>

Sanatçının 2018 yılında Cheim & Read de açılmış olan sergisinde (Görsel 35), sarmal yapının kullanımının bir parçası bulunmaktadır. Çalışmanın sarmal şekli ile hissettirdiği bükülme eylemi, sürekliliğiyle birlikte ruhsal bir durgunluk hâli ile güven hissi vermektedir. Bourgeois'nın sanat düşüncesi, bir katarsis biçimi oluşturmaktadır. Bununla birlikte, ilgilendiği konular olan cinsellik, beden, ev yaşamına dair duygularını sanatsal düşünme biçimi olarak kullanmaktadır. Eserlerinde sarmal biçimini fazlaca kullanmıştır ve bunun yanında sık sık tekrarlayan imge ve sembolleri, özel anlamlara gelen kişisel bir ifade biçimi ortaya çıkarmıştır. Bourgeois'nın eserlerinde bir sembolün aynı anda birbirinden farklı anlamları olduğunu görmek mümkündür.

## 2.1. Hatırlamanın İmgesi

İmgeyi bellekte tetikleyen durumlar neticesinde hafıza ve duyu arasında hızlı bir etkileşim gerçekleşir ve bunun sonucunda hafızada çağrışım meydana gelir. Oluşan bu durum, hatırlama ya da anımsama olarak isimlendirilmektedir. Geçmişte algılanan imge, yeniden görüldüğünde hafızada yer alan etkisini tekrardan

hatırlatmaktadır. İmge görüldüğü andan itibaren, bellekte, o imgenin önceden kazandığı anlam ve şekli ile anımsanmaktadır. Ancak hatırlama sürecinde, nesne tam olarak kendisi değil, yaklaşık olarak hatırlanır. Bu durum, bir olay hatırlanmaya çalışıldığında belleğin kaydettiği zaman, mekân ve detayların oldukça fazla olmasından kaynaklanmaktadır.

Hatırlama süreciyle ilgili Jan Assmann'ın üç aşamalı bir işleyiş sistem teorisi vardır. Assmann bu süreci "hatırlama figürleri" olarak nitelendirmektedir. Bu figürler, üç özellik üzerinden daha ayrıntılı karakterize edilebilir: zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özelliği. Jan Assmann Hatırlama süreciyle ilgili şunları söylemektedir;

Düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlamada o kadar somuttur. Düşünceler belleğin bir parçası olmadan önce bir algılama aşaması yaşanır. Bu işlem, kavram ile görüntünün, ayrılması imkânsız biçimde birbirinin içinde erimesi ile gerçekleşir. "Bir gerçeğin, bir grubun belleğinde yer etmesi için gerçek belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gereklidir." Ama öte yandan, bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi içinde de anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi gerekir. "Her kişilik ve her tarihi olay bu belleğe girişiyle bir ders, bir kavram, bir sembol aktarır; toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru haline gelir." Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan "hatırlama figürleri" olarak adlandırmak istediğimiz olgu doğar (Assmann, 2015. s. 46).

İmgelerle ve aktarımlarla gerçekleşen geçmişe dönük hatırlamalarda, bellek sadece geçmişte kurgulamakla kalmayıp aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder. Bu bağlamda Heidegger'in kuramına göre, anılar geçmişe aittir ancak bellek bugüne yani "şimdi ve buraya" aittir. Bellek algılamaların bütünü ile şimdiki zaman içerisinde kendini göstermektedir. Bu yüzden Heidegger'in düşüncesine göre geçmişe ait bir bellek yoktur. İnsanı geliştiren ve ileriye götüren anıları değil belleğidir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse bugünü yeniden oluşturan bellektir. Toplumsal söylemlerin tarih boyu değiştirilerek bugüne dek aktarılması gibi, her birey hafızasından bazı anıları seçerek bugünü yani kişisel belleğinin yanında toplumsal belleği de inşa etmektedir (Asan, 2007).

İmgenin hatırlama gücünü kullanarak kişisel bellekten yola çıkarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar yaşadıkları geçmiş deneyimlerini aktarırken kültürel belleğe de katkıda bulunabilmektedir. Bu doğrultuda üretimlerini gerçekleştiren sanatçılardan biri olan Sarkis Zabunyan, çalışmalarını belleğindeki bazı kodlamaların temsili üzerine, birçok anısal ve anlamsal sembolleri birleştirerek oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinde hatırlamalara dayalı mekân, zaman ve bellek

gibi konulardan faydalanarak bellekte simgeleştirdiği mekânlara dönüşen enstalasyonlar üretmektedir. Sarkis, çalışma disiplininde geçmiş yaşamı yani belleği ve hatırlamaları ile bütünlük kurmaktadır. Özellikle sanatçının yaşantısının önemli bir kısmını geçirdiği Çaylak Sokak, Sarkis'in belleğinde kayda değer bir yer tutmaktadır. "Çaylak Sokak" ismini verdiği sergi 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir. Sanatçının ilerleyen dönemki çalışmalarında da Çaylak Sokak hatırlamaları devamlı olarak görülmektedir. Sarkis'in doğduğu ve sanat üretimine başladığı apartman Çaylak Sokak'ta bulunmaktadır. Sokağın isminin verildiği sergi, izleyicinin çevresinde dolaşabileceği ayrı ayrı beş kompozisyonda yerleştirilmiş nesnelere oluşmaktadır. Sergide yer alan en dikkat çekici yerleştirmelerden biri kundura tezgâhıdır. Ayakkabı tamir ekipmanlarının ve el aletlerinin bulunduğu tezgâh, sanatçının küçükken çalıştığı Çaylak Sokak'ta bulunan, kunduracı dükkânını temsil etmektedir. Bu tezgâh gibi sergide yer alan çeşitli nesnelere, sanatçının geçmişinden izler barındıran ve sanatçının anılarını temsil eden nesnelere. Özetle Çaylak Sokak, mekân, zaman ve nesnenin belleğinden yola çıkarak hatırlamalar yoluyla üretilen bu sebeple de sanatçının kişisel belleğinden izler barındıran bir yerleştirme olarak karşımızda durmaktadır (K. Annepçioğlu, Kurt, 2019, s. 223-241).

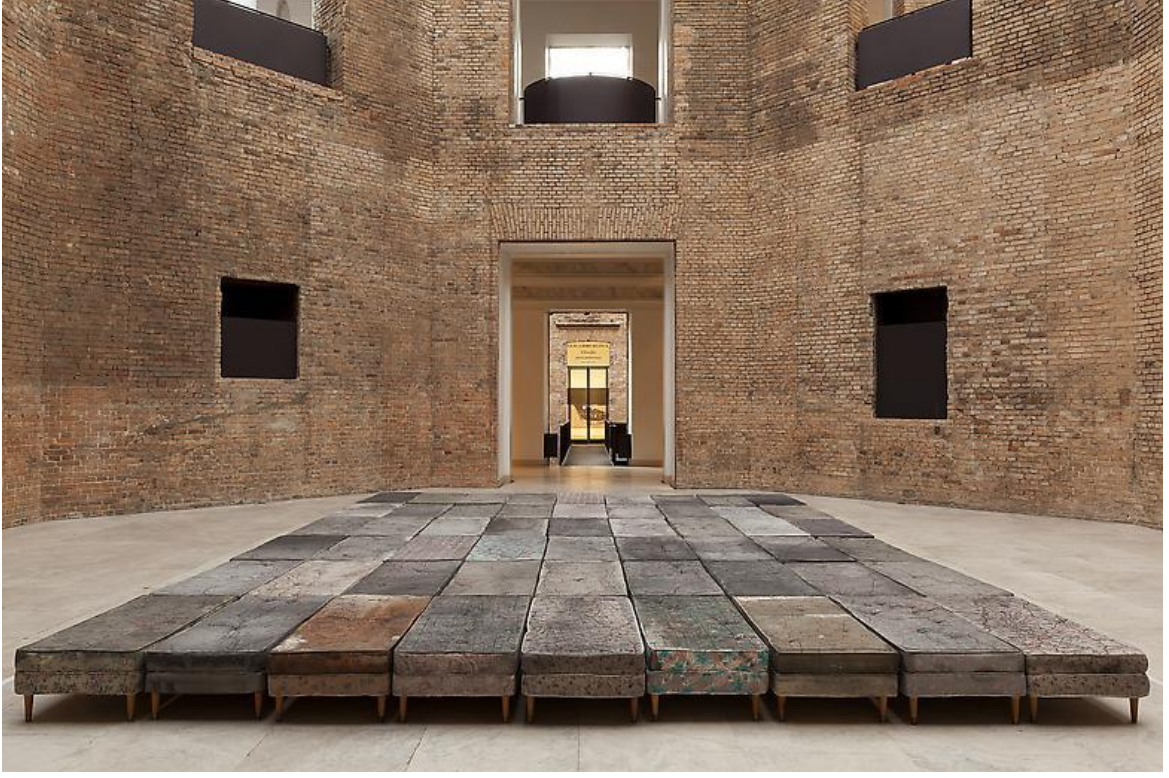


**Görsel 36.** Sarkis. Çaylak Sokak. 1986. Yerleştirme. Erişim: 20.06.2023. <https://124.im/LNK>



Hatırlamaya dayalı imgelerden oluşan çalışmalardan biri de Arjantinli sanatçı Guillermo Kuitca'nın, 1982 yılında üretmeye başladığı "Kimse Hiçbir Şeyi Unutmaz" serisidir. Özellikle kullandığı yatak imgesi ile yaşadığı Arjantin'in çalkantılı yakın tarihi hakkında bir Şeyler aktarmaktadır. Sanatçı, askeri diktatörlük altında zorbalık içerisinde yaşayan Arjantin halkının, korku dolu derin sessizliklerini hatırlatan imgeleri eserlerine yansıtarak hem kendi hafızasını hem de kolektif hafızayı canlandırmaktadır. Arjantin, askeri strateji açısından devlet uzantılı örgütle birlikte insanlara işkencede bulunarak onlara ölümle sonuçlanan çeşitli acılar yaşatmıştır. Amaçları, gözetim altındaki insanları hedef alarak onlara acı çektirip ortadan kaldırmaktır. Yaşananlar sessizce gerçekleşirken, medyadaki görüntüler silinmiştir. Ancak mahalle sakinleri bu korkunç olayları yakından gözlemlemiştir. Eduardo Crawley hafızalara kazınan bu olaylar hakkında "Hiçbir karışıklık, hatta en kk bir direniş dalgası olmadan sessizce ve zahmetsizce" diyerek halkın üzerinde gözlemlediği korkuyu ve sessizliği aktarmaktadır (Tuer, 1996, s. 9-29).

Kuitca, insanların gece yarısı yataklarından alınarak zorbalığa uğradıkları mahrem alanlarının ve i ile dış arasındaki ayrımı sağlayan duvarın ihlal edilemez olduğu düşüncesi ile yapılan zorbalıklara karşı duran bir tutum sergilemiştir. Böylelikle olayın hafızalardaki konumunu, kültürel belleği kayıt altına alarak gizli işkence alanlarını ve toplama kamplarını eserlerine yansıtımiştir. Bu yansıma belirli imgeler etrafında gerçekleşmektedir. En sık kullandığı imgelerden birisi de yatak imgesidir. Kuitca, farklı malzemeler kullanarak yatak imgesini oluşturmaktadır.



**Görsel 37.** Guillermo Kuitca. İsimlessiz. 1992. Enstalasyon. Erişim: 10.05.2023. <https://l24.im/0q4K>

"Nadie Olvida Nada" "Kimse Hiçbir Şeyi Unutmaz" resminde (Görsel 38) yatağın üzerinde hafif açılmış duran sarı renkli çarşaf bulunmaktadır. Sanki çarşafın duruşu geri dönmeyen bir bedeni barındırmayı bekler gibi görünmektedir. Hafızasına yer eden imgeyi kullanan sanatçının, çalışmalarındaki atmosfer ve imgenin kullanım şekli izleyicide duygusal ve travmatik bir etki uyandırmaktadır. Kullandığı yatak imgesi adeta kayıp ruhların bir metaforu şeklindedir.

Bu dönemin çok güçlü bir işareti olarak kabul edilen, hafızalaştırma kültürünü kullanan Kuitca, yaşananlara tanık olan mağdurların yaşadıklarını irdeleyerek, bu deneyimleri çeşitli malzemeler kullanarak aktarmaya çalışmaktadır. Huyssen, Nadie Olvida Nada için: "Hiçbir şey, kayıp Arjantinlilerin içine atıldığı boşluğu yakalayamaz... Esaret altındaki her bir kayıp kişinin başına gelenler, belgelenmemiş kaldığı sürece hatırlanamaz." diyerek yaşananların travmatik deneyiminin derinliği aktarmaktadır. Sanatçı da bu düşünceler ile kayıt altında tutulmayıp belgesi bulunmayan bu yaşananları belgelemeye çalışmaktadır (Faria, <https://l24.im/7P0Kqk>).



**Görsel 38.** Guillermo Kuitca. Nadie olvida nada / Kimse Hiçbir Şeyi Unutmaz.  
(Tuval üzerine akrilik boya, 450 × 365). (Wikimedia Commons). Erişim: 19.05.2023.  
<https://124.im/g0ki>

Kuitca için yatak imgesinin, önemli ve anlamlı bir imge olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Sanatçı, bu imgeyi sıklıkla kullanarak topluma yaşanılanları hatırlatmakta ve yaşananların hafızada tutulmasına yardımcı olmaktadır. Sosyal medya hesabında bu serinin parçası olan bir resmi belli aralıklarla paylaşarak insanların hafızalarında canlı tutmaktadır. Yatak imgesi artık sadece anısal bir değer taşımamakta, aynı zamanda hatırlama ve hatırlatmanın bir metaforu olarak kullanılmaktadır.

Zhang Xiaogang'un "Amnesia and Memory (One Week)" adlı resimleri, hatırlama konusunda farklı bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı üretimlerinde, geçmişiyile bağlantılı olan belirli imgelerin takıntılı tekrarlarına dayalı otobiyografik bir yaklaşım sergilemektedir. Ancak çalışmaları sadece kişisel hafızaları değil, ortak hafızayı da

etkileyen hatırlamalar içermektedir ve bu nedenle birçok izleyiciyi derinden etkilemektedir. Xiaogang'un, Görsel 39'da görülen çalışması haftanın yedi gününün örtülü anlatısını içermektedir. Sanatçı, eserlerinde sıkça kullandığı önemli imgeleri bir araya getirerek bu resimleri oluşturmuştur. Bu imgeler arasında ampul, elektrik kablosu, ifadesiz surat ve parlak gözler, yazı yazan el, teni kırmızı çocuk, fişi prizden çekilmiş televizyon, direktteki hoparlör ve prizden çekilmiş ampulü tutan el bulunmaktadır. Gündelik nesnelerin birleşiminden oluşan bu imgelerin yan yana getirilmesiyle kısmen hatırlanan, gerçeküstü bir yaşam anımsatılmaktadır.



**Görsel 39.** Zhang Xiaogang, Amnesia and Memory (One Week) / Amnezi ve Hafıza (Bir Hafta).  
2003-2004. (7 bölümden oluşan tuval üzerine yağlı boya, 109.8 × 130 cm).  
(Artsy). Erişim: 10.05.2023. <https://124.im/yDV4>

Xiaogang'nın kullandığı her bir imgenin anısal değeri bulunmaktadır. Ampul ve elektrik kabloları anısallığı bulunan en önemli imgeler arasındadır. Resimlerinde sıklıkla ampul kullanan sanatçı, ampulü bir ışık kaynağı olarak değil, melankolik bir amaçla kullanmıştır. Sanatçı, ampul imgesinin anısallığını, babasıyla ilgili bir psikolojik farkındalık anında anladığını söylemektedir. Xiaogang için ampul, bilinçaltında babasını çağrıştıran bir semboldür. Çocukken babasının sürekli olarak uzatma kabloları kullanarak ampulü prize takması, Xiaogang'ın hafızasında yer edinmiştir. Jonathan Fineberg ve Gary G Xu tarafından yazılan kitap, ampullerin daha fazla anlamlara geldiğinden, Freud'dan daha çok Jungçu göründüklerinden

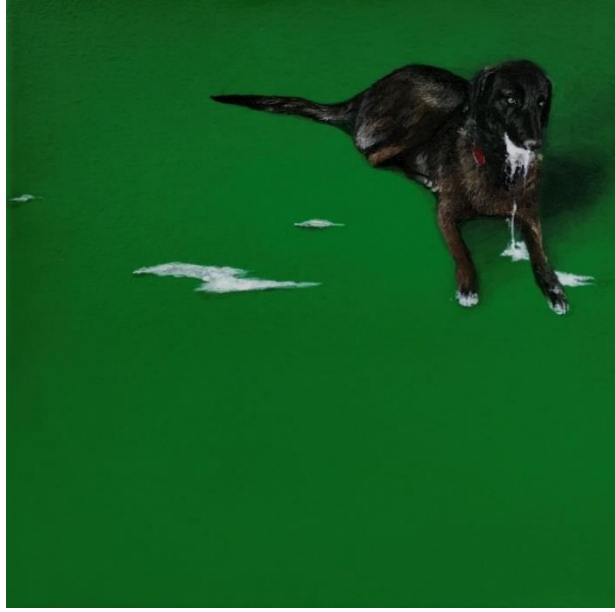
bahsetmektedir. Lambanın koyu renkli tuval boyunca kıvrılan kablosunun uzaklaşarak prize takılıyor oluşu, bireyin kolektif bilinçdışıyla bağlantısının bir görüntüsü olduğunun üzerinde durmaktadır. Bu doğrultuda, sanatçının eserini gözlemleyen yazarlar, kitapta Çin'in eski kültürü hakkında bilgi verdiğini ve resme baktığında çalkantılı geçmişin kolektif hafızadan imgeler içerdiğini söylemektedirler. Hatırlanan ve derinliği olan ortak deneyimlerin imgelere yansıyan anısalılığı gözlemlenmektedir (<https://124.im/pQXW0nr>).

Zhang Xiaogang'un resimlerindeki otobiyografik yaklaşımı, kesik kesik hatırlamalar yoluyla anlatılan yaşanmış hikâyelerle karakterize edilir. "Zaman Sinekleri" (Görsel 45) serisi de bu anlayışa örnek teşkil etmektedir. Beş tuvalden oluşan resimlerde, kişisel hafızadan seçilen imgeler, parça parça hatırlamalar yoluyla birleştirilerek yaşanmış bir olay aktarılmaktadır. Atmosferin tekinsiz görüntüsünü, mekâna dair ipucunun verilmediği boşluk ve siyah karasinekler oluşturmaktadır. Karasinekler geçmiş zamanın metaforu olarak kullanılmıştır ve hatırlamanın yarattığı huzursuzluğu çağrıştırmaktadır. Bu huzursuzluk resmin geneline yayılmaktadır.



**Görsel 40.** Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Hatırlama). 2022.

Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.



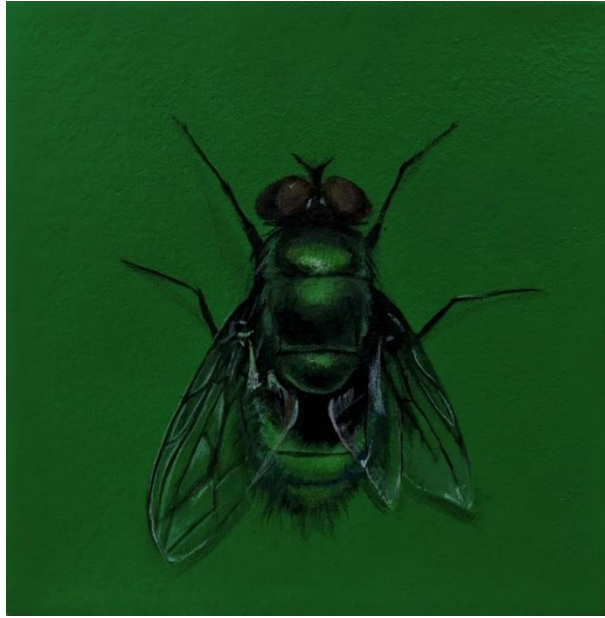
**Görsel 41.** Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. (Köpek). 2022.  
Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.



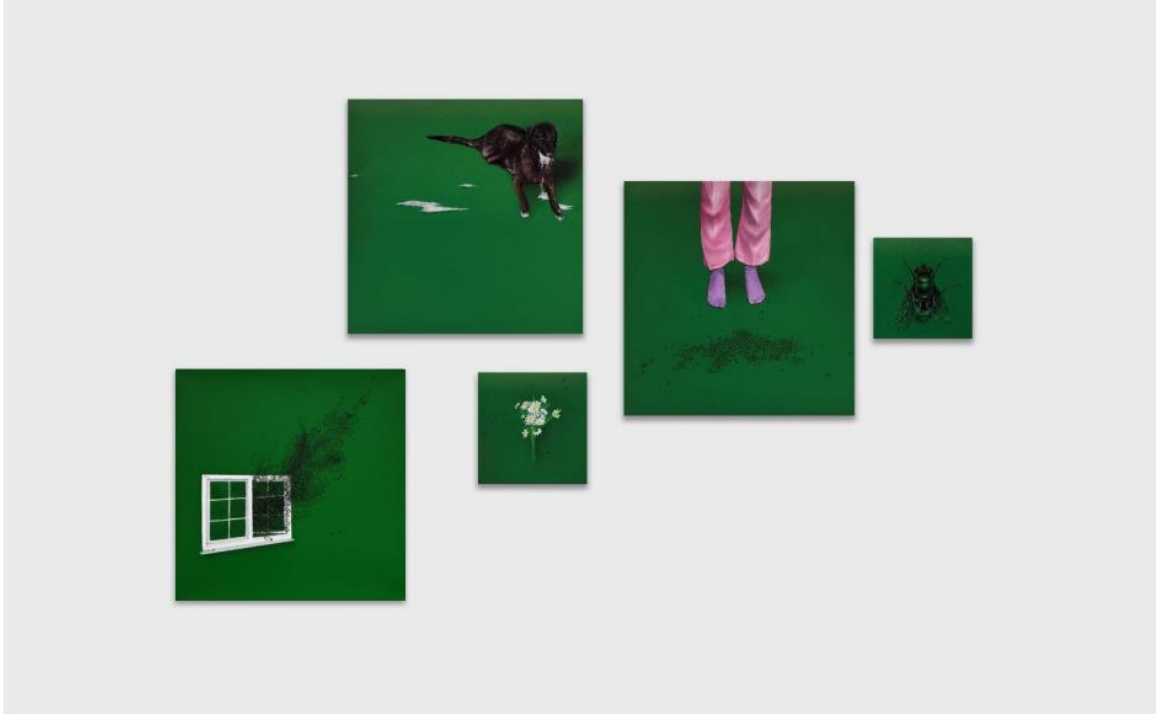
**Görsel 42.** Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. (Annem). 2022.  
Tuval üzerine akrilik boya, 30 x 30 cm.



**Görsel 43.** Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Papatyalar). 2022.  
Tuval üzerine akrilik boya, 15 x 15 cm.



**Görsel 44.** Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. (Kara Sinek). 2022.  
Tuval üzerine akrilik boya, 15 x 15 cm.



**Görsel 45.** Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri” serisi. 2022.

## 2.2. Duygunun Metaforik İmgesi

Kişinin dış dünyayı anlamlandırma süreci, çevresindeki imgelere tarafsız bir gözle bakmasıyla başlar. Bu süreçte, öğrenme, bilgi edinme ve çağrışım yoluyla eşyalar öznenin dikkatini çeken nesnelere haline gelir ve önceden anlam ifade etmeyen görüntüler anlatıcının duygu durumuna bağlı olarak anlam kazanır. Anlatıcı, duygu durumuyla ilişkilendirdiği nesnelere metaforik yollarla ilişkilendirerek anlamı daha güçlü ve vurgulu bir şekilde aktarır.

Metaforlar, kişisel deneyim ve tecrübeler doğrultusunda, fikirleri farklı kavramlarla ifade etmek için başvurulan bir anlatım tarzıdır. Metaforik ifade biçimi, anlamın daha fazla güç ve vurgu ile aktarılmasını sağlamaktadır. Zihinsel ve duygusal deneyimlerle şekillenen algının yeni anlamlar kazanmasına, daha somut hale gelmesine ve görsel nitelikler kazanmasına olanak tanımaktadır. Bu sayede varlık, varoluş, zaman, duygular ve ifadeler gibi soyut kavramlar, metaforların kullanımıyla daha anlaşılır hale gelebilmektedir.



Erzen'in, belirttiği gibi; imgeler sadece nesnenin değil aynı zamanda başka bir şeyin temsilini de taşıyabilirler (2020, s.77). Bu nedenle, betimleme yaklaşımıyla metaforik ifadelerin kullanılmasına olanak sağlarlar. Metaforik yaklaşım, duyguların ve hislerin imge üzerinde daha etkili bir şekilde yansıtılmasına yardımcı olur. Ayrıca psikolojik durumların metaforik imgelerle daha vurucu bir şekilde anlatılabilmesi de mümkündür. Bu da metaforların güçlü bir araç olarak kullanımını ve anlatımın daha derin bir anlam kazanmasını sağlamaktadır.

Metaforik anlatımın bir ifade biçimi olarak kullanılması özellikle postmodern dönemde edebiyat, sinema ve plastik sanatlarda sıklıkla görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar gibi önemli yazarlar ve şairler metaforik anlatımın gücünü edebiyat eserlerinde kullanarak, okuyucunun zihninde canlandırdığı imgeler üzerinde derin anlamlar yaratmışlardır. Tanpınar'ın eserlerinde sıkça kullandığı metaforlar, soyut kavramları nesnelere mükemmel bir şekilde yansıtarak, okuyucuya somut ve derin bir anlam sunmaktadır. Örneğin, "Her Şey Yerde" şiirinde Tanpınar'ın, nesnelere önemini vurgulayarak "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner" ifadesiyle nesnelere belirli anlamlar yüklediği gözlemlenebilir. Aynı şiirde geçen "Büyülenmiş bir ceylan gibi bakıyor zaman. sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak..." dizeleri, zaman kavramının durma anını metaforik bir biçimde ifade etmektedir. Aynı zamanda sessiz mekânların bu şekilde tasvir edilmesi, insanın duygusal dünyasının imgelere yansması açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Görsel sanatçılar da sanat eserlerinde görsel metaforları kullanarak izleyicilere belirli düşünceleri ve fikirleri aktarmaktadır. Bu aktarımda, duygular ve düşünceler önemli bir etkiye sahiptir ve sanatçılar farklı görsel imgeler aracılığıyla bu duyguları ifade etmektedir. Guillermo Kuitca'nın ifadesiyle, "Devrilmiş bir sandalye, fırlatılmış bir figürden çok daha güçlüdür; dağınık bir oda, bir başka karakterle kavga eden bir karakterden çok daha güçlüdür." Bu söz, duyguların imgelerle metaforik bir şekilde yansıtılmasındaki derinlik ve güçten bahsetmektedir (Aires, 1961).

Sinemada metaforik imgelerle gerçekleştirilen anlatımlara örnek olarak Tolga Karaçelik'in "Gişe Memuru" filmindeki imgeler, filmin ana karakteri olan Kenan'ın psikolojik durumunu görsel bir şekilde aktararak seyirciyi etkileyici bir atmosferin içine sokmaktadır. Filmde, günde sadece üç-dört arabanın geçtiği bir yolda gişe

memurluğu yapan Kenan'ın yaşamının rutinliği ve bunaltıcılığı aktarılmaktadır. Gökyüzünden düşen kırmızı araba imgesi (Görsel 46), filmin en vurucu ve beklenmedik sahnelerinden biri olup, filmin gerilimini artırmakla birlikte Kenan'ın hayatındaki beklenmedik duygusal ve düşünsel değişiklikleri temsil etmektedir. Aynı zamanda, arabanın kırmızı olması, özellikle filmin sıcak ve bunaltıcı atmosferinde, tutkuyu, öfkeyi ve tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Bu da Kenan'ın iç dünyasında yoğunlaşan duyguların yansıması olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla, gökyüzünden düşen kırmızı araba, hem filmin gerilimini artıran bir olay olarak işlev görürken hem de Kenan'ın iç dünyası ve hayatındaki değişikliklerin metaforik bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 46.** Gişe Memuru, (z.k. 1:20:13), Ekran Görüntüsü, 2010.

Amerika'lı sanatçı Kiki Smith, güçlü imgeler kullanarak vurucu duygusal etkiler yaratan sanatçılardan biridir. Smith, heykel, baskı, çizim ve cam işleri gibi birçok farklı disiplinlerde çalışmaktadır ve genellikle cinsiyet, doğa, insan bedeni ve ölüm gibi temaları ele almaktadır. Sanat eserlerinin tek bir doğru yorumu olmadığına inandığını vurgulayan Smith "Benim için anlam ifade edebilecek, ancak başka biri de kendi anlamını yükleyerek farklı bir anlam taşıyabilecek, çok açık uçlu bir şey yapmayı tercih ederim" demiştir (Art21, 2003). Bu sözü, sanatçının ürettiği çalışmalarının açık uçlu ve çok katmanlı olduğunu ifade etmektedir.



**Görsel 47.** Kiki Smith. Jersey Crows, 1995. (Silikon bronz, 16 × 19,5 × 23,5 inç, 27 birim değişken boyutlar). (Sculpture). Erişim: 19.05.2023. <https://124.im/O8d19NI>

Ölü kuş imgesi, genellikle doğal dünya ve insanlık arasındaki ilişkiyi ele alır. Kuşlar, doğal dünyanın bir parçasıdır ve yaşamları çevresel faktörlere bağlı olarak tehdit altındadır. Bu nedenle, Kiki Smith'in kuşları ölü olarak tasvir etmesi, doğal dünyanın tehlikesine işaret ederek insanlıkla doğa arasındaki çatışmayı yansıtır. Bu çalışmada ölü kuşların tasvir edilmesi, umutsuzluğu ve yıkımı temsil etmektedir. Kuşlar genellikle umut ve özgürlük sembolü olarak bilinir ancak ölü olarak tasvir edildiklerinde bir çöküşün habercisi olabilir. Ayrıca, kuşlar gökyüzüyle özdeşleştirildiği için, ölü kuşların gökyüzünden düşmesinin, duygusal bir metafor olarak çöküşü ifade ettiği söylenebilir.

Kiki Smith'in ölü kuşlarında olduğu gibi, Görsel 48'de yer alan resimdeki yangın musluğu metaforu da duyguların ve psikolojik durumların temsilinde kullanılmaktadır. Smith'in heykelindeki ölü kuşlar (Görsel 47) umutsuzluğu ve yıkımı simgelemektedirken, yangın musluğu bir hayal kırıklığı ya da hüznün somut bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu şekilde, her iki çalışma da izleyicinin kendi

deneyimleri ve duyguları üzerinden anlamlandırabileceği bir metaforik anlatım aracı olarak işlev görmektedir. Bu anlatımla birlikte gündelik hayatta karşılaşılan sıradan nesnelerin algılanma ve anlamlandırılma sürecindeki duygusal etkilerin önemi vurgulanmaktadır.



**Görsel 48.** Tuğba Akça. Yangın Musluğu. 2022. Tuval üzerine akrilik boya.  
25 x 25 cm.

Benzer şekilde, John Buckley, 9 Ağustos 1986'da atom bombasının atılmasının 41. yıldönümünde, sabahın erken saatlerinde "Untitled 1986" adlı köpek balığı heykelini bir çatının üzerine yerleştirmiştir (Görsel 49). Köpekbalığı, baş aşağı duran pozisyonu ile sanki gökyüzünden düşerek hızlı bir şekilde çatıya çakılmış gibi gözükmektedir. Oxford kasabasının en ikonik yapıları arasında yer alan çalışmanın bulunduğu bu yapı daha sonra "Shark House" olarak isimlendirilmiştir. Bu yerleştirme birçok insan için nükleer silahsızlanma hareketinin sembolü haline gelmiştir. Heykel, yerleştirildiği sabah yerel bir radyo programında Bill Heine tarafından halka bildirilmiştir. Aynı zamanda yerleştirmenin yer aldığı ev Bill Heine'e aittir. Heine, yayında heykelle ilgili şunları söylemiştir:

"Köpekbalığı, etkisiz, kızgın ve umutsuz bir şekilde tamamen edilgen bir durumda bir deliğe saplanmış birini ifade ediyor. Heykel, nükleer silahsızlanma kampanyaları, nükleer güç, Çernobil ve Nagazaki gibi konular hakkında bize bir şeyler söylüyor" (<https://124.im/ULn>).



**Görsel 49.** John Buckley. İsimsiz / Untitled. 1986. Yerleştirme. Oxford.

(Architect News). Erişim: 20.05. 2023. <https://124.im/J5ouy>

Buckley bu sözleri ile köpekbalığı imgesinin duygusal, metaforik bir ifade olduğunu vurgulamaktadır. Köpekbalığı imgesi, düşen bombaların metaforik bir yansımasıdır. Geçmişte yaşanan ve hafızalara kazınan olayın duygusal iz düşümü olarak yorumlanabilir. Sanatçı kültürel belleğinde yer alan yaşantıların psikolojik hislerini metaforik imge kullanımıyla aktarmaktadır.

Bu çalışmada üzerinde durulmak istenilen nokta, hafıza fikrinin aktarılması için metaforik anlatıların kullanılmasıdır. Kişinin hafızasında bulunan soyut ve öznel hatıralar, sanatçının üretimleri ile somut ve anlaşılır bir şeye dönüştürülebilir ve başkaları tarafından da görünebilir hale gelebilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında

hem kendi hafızasında hem de kolektif hafızalarda yer alan bir olayın, psikolojik bir yansımaları balık imgesiyle gerçekleştirmiştir.

Geçmiş yaşantıların duygusal izleri, zaman zaman kişileri etkileyebilir ve rahatsızlık, huzursuzluk gibi duygular oluşturabilir. Sanatçılar yaşanan bu duyguları eserlerinde yansıtmayı tercih edebilmektedir. Tez raporu yazım sürecinde üretilen “Zaman Sinekleri” isimli resim serisinde, hatıraların yarattığı huzursuzluk durumuna odaklanılmıştır. Resimler içerisinde görülen sürekli dolaşan karasinekler, duygusal yansıması olan metaforik bir imge olarak kullanılmıştır. Bu karasinekler bazen yeşil manzaralarda gerilim duygusu yaratmaktadır, bazen de beni temsil eden portrenin yüzüne yerleşmektedir. Her durumda, bu sinek imgesi rahatsızlık, huzursuzluk ve gerilim duygusu yaratan bir imge olarak kullanılmaktadır. Duygusal bir dışavurum olarak yaklaşılabilir bu imgeler, sanat pratiklerinde sürekli tekrar eden bir tema haline gelmiştir.



**Görsel 50.** Tuğba Akça. “Zaman Sinekleri “ serisi. 2023. Tuval üzerine akrilik boya. 30 x 30 cm.

Resimlerde bulunan sinek metaforu huzur ve sakinliğin ritmini bozan bilinçaltı kaosları olarak yorumlanabilir. Zaman Sinekleri Serisi'nin isminin oluşum sürecinde, zaman kavramını çeşitli metaforlar yoluyla eserlerine yansıtan, Ahmet Hamdi

Tanpınar'ın "Zaman Kırıntıları" şiirinde ki "zaman sinekleri" benzetmesinden etkilenilmiştir.

...Zaman sinekleri,  
Tozlu camlarında günlerin sessiz kanat çırpınlar  
Ve lüzumsuz görenler artık  
Bu aydınlıkta kendi gölgelerini!

...Neye yarar hatırlamak,  
Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde  
Hatırlamak geçmiş şeyleri... (Enginün, 2018, s. 73).



**Görsel 51.** Tuğba Akça. "Zaman Sinekleri" serisi. 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 25 x 25 cm.

Duygunun metaforik imgesi başlığı altında bağlantılı olan bir diğer çalışma serisi "Gerilim Manzaraları" dır (Görsel 52). Çalışmanın isminde yer alan gerilim kavramı, resimde yer alan imgeler ile aktarılmak istenmiştir. Resimde kopmuş teller, endişeli köpekler ve tekerlek izleri gibi öğeler bulunmaktadır. Bu imgeler ile tekinsiz alanlar oluşturularak gerilim hissi uyandırılmaktadır. Çalışmada izleyicinin geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki olay örgüsü üzerine düşünmeye teşvik edilmesi, metaforik imgeler kullanılarak gerilim duygusunun canlandırılması amaçlanmaktadır.



**Görsel 52.** Tuğba Akça. Gerilim Manzaraları. Tuval üzerine akrilik boya, 2021.

"Bendedir Korkusu" isimli çalışmada da aynı şekilde (Görsel 53) izleyiciye aktarılmak istenen korku duygusu, imgeler yoluyla aktarılmıştır. Resimdeki tedirgin at, gözlerinden anlaşılan korkusuyla dikkat çekmektedir. Arka planda, jokeye ait olduğu düşünülen bir kask yer alırken, jokeyin nerede olduğu belirsizdir. Bu detaylar, izleyicide çeşitli soru işaretlerinin oluşmasına neden olmaktadır. Olayın tam olarak ne olduğu ve neler yaşandığı hakkında herhangi bir ipucu sunulmamıştır. İzleyicinin hayal gücüne bırakılan hikâye, resmin dışına yayılmıştır.



**Görsel 53.** Tuğba Akça. Bendedir Korkusu. 2022. Tuval üzerine akrilik boya. 90x 130 cm.



## SONUÇ

Kişisel Bellek Bağlamında Sanat Eserinde Rengin ve İmgenin Anısalılığı başlığı altında gerçekleştirilen bu çalışma raporunun sonucunda, insan belleğinin renkler ve imgelerle ilişkisinde anısalılığın önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Bellek, sadece geçmiş deneyimlerimizi hatırlatmakla kalmayıp, aynı zamanda renkler ve imgeler yoluyla da onları canlandırabilmekte ve yaşatabilmektedir. Sanatta imge ve renk bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Çalışmanın genelinde, imgelerin ve renklerin anısalılıkla olan bağlantısı irdelenmiştir.

Tez çalışması sürecine sanat çalışmalarım üzerine sorgulamalar yapılarak başlanmıştır. Bu sorgulamalar bireysel belleğe yönelik gözlemler neticesinde geçmiş ile bağlantı kurularak gerçekleştirilmiştir. Üretilen çalışmalarda tekrar eden aynı renk kullanımının bellekteki karşılıkları keşfedilmiştir. Bu anlama ve anlamlandırma süreci karşılaşma yoluyla ve psikolojik farkındalık sonucunda gerçekleşmiştir. Sanat tarihinde de sık sık aynı rengi kullanan sanatçı örnekleriyle karşılaşmıştır. Çalışmalarında aynı rengi kullanarak kendilerini ifade etmeye çalışan sanatçılar, söylemlerinde kullandıkları renkten vazgeçemediklerini belirtmişlerdir. Çalışmalarında ısrarla ağırlıklı olarak tek renk kullanmaları bu söylemlerini kanıtlamaktadır. Kiefer ve Kapoor örneğinde olduğu gibi sanatçıların çalışmalarında anısalılık faktörü ön plana çıksa da ilerleyen zaman içerisinde anısalılıktan yola çıkarak kullanılan renklerin ve imgelerin değişen sanat anlayışı ile farklı temsillerde ve farklı anlamlarla harmanlanarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada renklerin sanat üretimlerindeki rolü incelenerek Schauss'un pembe üzerine yaptığı deney sonuçları gibi, renklerin beklenmedik şekillerde farklı duyguları uyandırabildiği anlaşılmıştır. Renklerin anlatım yapısında çeşitli anlamlar taşıdığı ve farklı renklerin bir araya gelerek aralarında iletişim kurduğu gözlemlenmiştir. Bu iletişim, izleyicilerde duygusal tepkilerin oluşmasını sağlamaktadır. Ayrıca, renklerin gerilim veya rahatlama gibi duyguların dışavurumunda önemli bir rol oynadığı anlaşılmıştır. Özellikle, belirli renklerin bireysel deneyimlerle ilişkilendirilmesi ve sanat eserlerinde kullanılması, izleyicilerde benzer duygusal deneyimlerin canlanmasını sağlamaktadır. Bu durum, sanatın renkler aracılığıyla izleyiciye derin duygusal etkileri aktarabilme

potansiyelini göstermektedir. Renklerin sanatta anlam ve duygu iletiminde etkili bir araç olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırma sürecinde, duygusal deneyimlerin aktarımında imge kullanımının sembolik bir yansıma niteliği taşıdığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, imgenin metaforik anlamda kullanılması da önemli bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Metaforik imgelerin, sanat eserlerinde daha derin ve çok katmanlı anlamlar oluşturabilme potansiyeli gözlemlenmiştir. Çalışma raporunun konusu üzerine yapılan araştırmalarda ortaya çıkan sanat pratiklerinde, soyut olan duyguların farklı temsillerde somut hale getirilmesi, izleyici için bir gizem oluştururken aynı zamanda da sorgulama alanı açmaktadır. İzleyici metaforlar yoluyla ortaya çıkan çalışmalar ile farklı şekillerde anlamlar kurarak içsel deneyimlerinde çalışmalara ortak olmaktadır. Buradan çıkan sonuca göre, imgelerin yorumlanmasının kişiden kişiye değişiklik gösterdiği için çalışmanın sadece sanatçıya ait olmasından çıkıp her bireyin deneyimlerini, kültürel arka planını ve yaşam perspektiflerini taşımaya başladığı gözlemlenmektedir. İmgeler, geçmiş deneyimleri ve hatıraları canlandırma potansiyeline sahiptir ve izleyicileri bu deneyimleri hatırlamaya teşvik edebilmektedir. Sanat eserlerinin imge kullanımı ile izleyicilerin belleklerinde hatırlama imkânı sunma, derin izler bırakabilme ve onları duygusal açıdan etkileyebilme potansiyeli mevcuttur.

Araştırma raporunun oluşum sürecinde ortaya çıkan çalışmalara verilen isimler, resimlerde hissettirilmek istenilen duyguların şifrelerini taşımaktadır ve bu duyguların yansıması niteliğindedir. Bu çalışma raporunda, kendi arkeolojik farkındalıklarımı ortaya çıkarmak doğrultusunda öncelikli bir yaklaşım benimsenmiştir. Ayrıca rapor, sanat eserlerinde izleyicinin fark etmediği ancak sanatçı için birçok anısal değer barındıran detaylara dikkat çekerek, bu detayların anlaşılmasına katkıda bulunmuştur.

Yapılan araştırmalar neticesinde, imge ve renk kavramlarının anısal bir değer taşımasının, sanatçının üretim sürecinde tetikleyici bir güç olduğu fark edilmiştir. Tez süreci sanat anlayışına, sanatçının kendi öz varlığını tanımlamak amacıyla anısal değer taşıyan imgelerin bellekten faydalanarak keşfedilme sürecinin sürekli olması yönünde katkı sağlamıştır. Aynı zamanda çalışmanın bütünlüğünü oluşturan rengin

ve imgelerin sanatçının anıları hakkında ipuçları taşıdığı, bu bağlamda öz farkındalık sürecine katkı sağlayacağı anlaşılmıştır.

## KAYNAKLAR

Aires, Buenos. (1961). *Guillermo Kuitca*. Coleccion Balanz. Erişim: 03.06.2023. <https://www.coleccionbalanz.com/artists/60-quillermo-kuitca/>

Art Pioneer Studio Art In Progress. Erişim: 25.04.2023. <http://artpioneerstudio.com/en/news/5fd6cada78ffd00022a8ba7e>

Art21. (2003). *Kiki Smith "Hikâyeler" de. Yirmi Birinci Yüzyılda Sanat*. Erişim: 10.05.2023. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s2/kiki-smith-in-stories-segment/>

Asan, Pınar. (2007). *Belleğim Vatanımdır: Sarkis Üzerine*. Erişim: 20.06.2023. <https://www.sarkis.fr/en/texts/qbellem-vatanimdir-sarks-uezerneq-par-pinar-asan-6/>

Assmann, Jan. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Barnie's Art Inverst. Erişim: 01.03.2023. <https://barnies.fr/yves-klein/>

Berliner Festspiele. Erişim: 15.03.2023. <https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropiusbau/programm/2022/louise-bourgeois/ausstellungstexte.html>

Boyer, P., Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar.

Bozoluk, Ömer. Akdağlı, Serpil. (2021). Anselm Kiefer Resimlerinde Savaş Teması ve Hazır Nesne. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5/2, s. 514. <http://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2022/01/5.2.12.Anselm-Kiefer-Resimlerinde-Savas-Temasi-ve-Hazir-Nesne-Omer-Bozoluk-Serpil-Akdagli.pdf>

Burnett, Ron. *İmgeler nasıl düşünür?* (G. Pular, Çev.). 2006. İstanbul: metis yayınları.

Causse, Jean G. (2019). *Renklerin Şaşırtıcı Gücü* (H. C. Utku, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayınları.

Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk, Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Christie's Erişim: 15.04. 2023. [https://www.christies.com/features/Zhang-Xiaogang-5720-1.aspx?lid=1&sc\\_lang=en](https://www.christies.com/features/Zhang-Xiaogang-5720-1.aspx?lid=1&sc_lang=en)

Claso. Erişim: 10.04. 2023. [https://www.clasco.org.ar/conferencia2018/presentacion\\_ponencia.php?ponencia=20188822812-4611-pi](https://www.clasco.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=20188822812-4611-pi)

Coleccion Balanz. Erişim: <https://www.coleccionbalanz.com/en/artists/60-guillermo-kuitca/>

Çarmıklı, Banu. (2013-2017). *Gezdim, Gördüm, Yazdım*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

Delaney Brigid. (2016). 'You could disappear into it': Anish Kapoor on his exclusive rights to the 'blackest black'. *The Guardian*, Erişim: 22.02.2023. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/26/anish-kapoor-vantablack-art-architecture-exclusive-rights-to-the-blackest-black>

Elliot, J. A. Maier, A. M. (2014). Color Psychology: Effects of color perceiving Color on Psychological Functioning in Humans. *Annual Review of Psychology*. 65/95-120. Erişim:12.06.2023. <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-psych-010213-115035>

Erginün, İnci. (2018). *Bütün Şiirleri, Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Eroğlu, Özkan. (2009). *Sanat Birikimi*. İstanbul: Artist Yayıncılık.

Erzen, J. N. (2020). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık

Evolution Delart. Erişim: 05.03.2023. [http://www.evolutiondelart.net/edla/yves\\_klein.html](http://www.evolutiondelart.net/edla/yves_klein.html)

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri* (S. Atay Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Frank, M. G. Gilovich, T. (1988). The dark side of self- and social perception: black uniforms and aggression in professional sports. *Journal of personality and social psychology*, 54(1), s. 74–85. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.54.1.74>

Goethe, Johann Wolfgang Von. (2020). *Renk Öğretisi* (İ. Aka, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Google Arts & Culture. Erişim: 11.02.2023. <https://g.co/arts/Ka8A4GvDr37ZDHH79>

Gürman, A. Berkel, S. (2019). Altan Gürman'ın derslerde kullandığı slaytlar: "Renk II". *Salt Araştırma*, Erişim: 12.06.2023. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201707>

Holge, Susie. (2016). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözğü, Çev.). İstanbul: Domingo Yayınevi.

K., Anepçioğlu, Hülya. Kurt, Cüneyt. (2019). Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, 12, s. 223-241.

Kandinsky, Wassily. (2022). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (M. A. Sevgi Çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Karabulut, D. (2014). *Heidegger Felsefesinde "Kaygı"nın Yeri*. [Yüksek Lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi]. Adnan Menderes Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <http://adudspace.adu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11607/478/Dilnur%20KARABULUT.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Kersting Faria, Maria Eduarda. (b.t.). *Nadie Olııda Hiçbir Şey, Dirençli Bir Araç Olarak Guillermo Kuitca'nın Belleği ve Sanatı*. Erişim: 03.06.2023. [https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion\\_ponencia.php?ponencia=20188822812-4611-pi](https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=20188822812-4611-pi)

Lesso, Rosie. (2019). Erişim: 03.06.2023. <https://blog.fabrics-store.com/2019/06/28/dulse-linen-and-anish-kapoors-primordial-red/>

Lisson Gallery. Erişim: 20.02.2023. <https://www.lissongallery.com/news/interview-anish-kapoor-speaks-to-the-guardian>

Mazlum, Ö. (2015). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, s. 125-135.

Ocula. Erişim: 10.03.2023. <https://ocula.com/art-galleries/cheim-read/exhibitions/spiral/>

Ott, J. W. (1979). The dual function of the eyes. *Southern Journal of Optometry*, 21, s. 8-13.

Özcan, Çiğdem. (2021). Anselm Kiefer'in Ateş İmgesi: Shulamith, Margarete Ve Quaternity. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi* 2/3,53-61 s. 59. Erişim: 16.02.2023. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2059875>

Riout, Denys. (2006). *Klein, Yves, Vers l'immatériel*. Paris: Dilecta.

Rosenthal, Norman (2013-2014). *Anish Kapoor, Taş İşleri*. Clare Chapman (Ed.) (A. Anadol, B. Beer, çev.) Taş: Anish Kapoor İstanbul'da Sergisi. s. 300-303. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi

Sandomir, Richard. (2019). Robert Therrien, Sculptor of Household Objects Sized for Giants, Dies at 71. *New York Times*, p. A29(L). Gale General OneFile, Erişim: 18.05.2023.

<link.gale.com/apps/doc/A591175294/ITOF?u=cumhurb&sid=bookmark-ITOF&xid=1eb0a013>.

Sartre, Jean Paul. (2021). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınevi.

Soldat, A.S. Sinclair, R.C. Mark, M.M. (1997). Color As An Environmental Processing Cue: External Affective Cues Can Directly Affect Processing Strategy Without Affecting Mood. *Social Cognition*. 15/1 s. 55-71 Erişim: 13.06.2023.



## 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 bütününe 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.

07/07/2023

Tuğba AKÇA



**Yüksek Lisans**  
**Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Kişisel Bellek Bağlamında Sanat Eserinde Rengin ve İmgenin Anısalılığı

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
05.07.2023	78	91861	12.06.2023	%6	2126898604

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden 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. (tarih 07/07/2023)

Tuğba AKÇA

Öğrenci No: N20131389

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Ozan BİLGİNER)

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

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: The Episodic Of Color And Image In Artwork In Terms Of Personal Memory

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
05.07.2023	78	91861	12.06.2023	%6	2126898604

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. (date 07/07/2023)

Tuğba AKÇA

Student No: N20131389

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Assoc. Prof. Ozan BİLGİNER)

## YAYIMLAMA VE FİKRİ 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 ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

07/07/2023

Tuğba AKÇA

---

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

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze 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 korunmasını 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 çıkarılan 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 teze 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.**