



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

**TEKİNSİZLİK ve BİLİNÇDİŞİ:
RESİMDE KİŞİSEL ANILARA İLİŞKİN BİR SONDAJ DENEMESİ**

Gökhun BALTACI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

TEKİNSİZLİK ve BİLİNÇDİŞİ:
RESİMDE KİŞİSEL ANILARA İLİŞKİN BİR SONDAJ DENEMESİ

Gökhun BALTACI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Gökhun BALTACI tarafından hazırlanan "Tekinsizlik ve Bilinçdişı: Resimde Kişisel Anılara İlişkin Bir Sondaj Denemesi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Profesör, Hüsnü DOKAK

Jüri Üyesi (Danışman)

Doçent, Serap EMMUNGİL
KARMANOĞLU

Jüri Üyesi

Profesör, Cebrail ÖTGÜN

Jüri Üyesi

Dr.Öğr. Üyesi, Aslı IŞIKSAL MERCAN

Jüri Üyesi

Dr.Öğr. Üyesi, Umut ŞUMNU

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müdürü

TEKİNSİZLİK ve BİLİNÇDİŞİ: RESİMDE KİŞİSEL ANILARA İLİŞKİN BİR SONDAJ DENEMESİ

Danışman: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Gökhan BALTAÇI

ÖZET

Bu tez, tekinsizlik ve bilinçdiőinin iki kardeő oldukları varsayımı üzerine kuruludur. Bu iki kardeő görünmeyen bir bağ ile birbirilerine bağlı vaziyettedirler. İnsanı uyaran tekinsiz atmosferler, bilinçdiőü alandaki duyguları veya sızıları da uyarmaktadır. Tez, bu iki kardeőin sanat alanında ve özellikle resimde nerelere nasıl biçimde sızdığı ile ilgili bir çalışmadır. Tezin genel atmosferini, bastırılmış olanın geri dönmesiyle resim yüzeyinde ele alınması ve bilinçdiőü alandan geldiği düşünölen serbest çağrışımların resim düzleminde incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu noktada, tez sürecinde ortak bir imgenin farklı sanatçılar üzerindeki etkisi ayrıntılı bir şekilde ele alındığı gibi, Pieter De Hooch'un resimlerindeki ortak duygunun varlığının keşfedilmesi ve bununla birlikte çalışma kapsamındaki resimlerde ortaya koyulan duygu ortaklıklarına da yer verilmektedir.

Anahtar sözcükler: Sondaj, Oyun, Atmosfer, Şeyler, Duygu, Nesne, Resim, Bilinçdiőü, Tekinsizlik

UNCANNY and UNCONSCIOUS: A SOUNDING ESSAY ON PERSONAL MEMORIES

Supervisor: Assoc. Prof. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Gökhan BALTAÇI

ABSTRACT

This thesis is based on the presumption that eeriness and unconsciousness are consanguineous. These two with this consanguineal kinship are in a state that they are linked to each other with an indiscernible bond. The eerie ambiences that admonishes a person, admonishes what is embedded within the subconscious feelings and pain as well.

The thesis is pertaining to the works how these consanguineous kinsmen are infiltrating into the field of art, especially into the paintings.

General atmosphere of this thesis is consisted of the approach to paintings in terms of ricocheting of the suppressed as well as the uncensored expression of the ideas, impressions that is thought to have emerged from a subconscious field.

At this point, the effect of a common image on different artists in the process of thesis as discussed in detail, the disc of common emotions in the paintings of Pieter De Hooch in addition, emotion partnerships presented in the paintings are also included.

Keywords: Drill, Game, Atmosphere, Things, Emotion, Object, Painting, Unconscious, Uncanny

TEŞEKKÜR

Katkılarından dolayı öncelikle danışman hocam Doçent Serap Emmungil Karamanoğlu hocama, Profesör Cebraıl Ötgün'e, Profesör Hüsnü Dokak'a, Dr. Öğr. Üyesi Aslı Işıksal'a ve Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu'ya teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	.ii
ABSTRACT.....	.iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM:TEKİNSİZ ve BİLİNÇDİŞİ.....	3
2. BÖLÜM:UYGULAMALI ÇALIŞMALAR ve KAYNAKLIK EDEN SANATÇILAR..	8
2.1. Banyo	8
2.2. Sandalye.....	14
2.3. İşemek.....	20
2.4. Üzümler ve Köpekler.....	25
2.5. Pieter de Hooch ve Saklanan Duygu.....	31
2.6. Gece.....	41
SONUÇ.....	45
KAYNAKLAR	46
ETİK BEYANI.....	47
ORJİNALLİK RAPORU	48
ORIGINALY REPORT.....	49
YAYINLANMA ve FİKİR MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	50

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Gökhun Baltacı, 2016, İsimsiz	6
Görsel 2. Gökhun Baltacı, 2019, İsimsiz.....	9
Görsel 3. Gökhun Baltacı, 2019, İsimsiz	10
Görsel 4. Pierre Bonnard, 1931, Küvetteki Çıplak.....	12
Görsel 5. Gökhun Baltacı, 2018, İsimiz	13
Görsel 6. Rene Magritte, 1930, Hayallerin Yorumu.....	15
Görsel 7. Francis Bacon, 1982, Otoportre.....	16
Görsel 8. Gökhun Baltacı, 2015, Bir Sandalye Her Zaman Düşüncelidir	17
Görsel 9. Vilhelm Hammershøi, 1905, Dinlenme.....	18
Görsel 10. Vilhelm Hammershøi, 1901, Piyano Başındaki Kadın.....	19
Görsel 11. Alex Colville, 1980, Hedef Tabanca ve Adam.....	21
Görsel 12. Gökhun Baltacı, 2016, Radikal	22
Görsel 13. Gökhun Baltacı, 2017, İsimsiz	23
Görsel 14. Gökhun Baltacı, 2018, 3/c Sınıfı	24
Görsel 15. Gökhun Baltacı, 2016, Annesi ile iyi vakit geçiren çocuk	26
Görsel 16. Gökhun Baltacı, 2018, İsimsiz.....	28
Görsel 17. Gökhun Baltacı, 2018, İsimsiz.....	29
Görsel 18. Claude Monet, 1867, Armut ve Üzümlerle Natürmort.....	31
Görsel 19. Gökhun Baltacı,2015, İsimsiz.....	32
Görsel 20. Pieter de Hooch, 1663, Bebeği olan kadın, çocuk ile hizmetçi servisi..	35
Görsel 21. Pieter de Hooch, 1660, Çocuğunun bitini ayıklayan anne ile enteriyör	37
Görsel 22. Pieter de Hooch, 1659, Emziren Anne	39
Görsel 23. Pieter de Hooch, 1663, Elma Soyan Bir Kadın	40
Görsel 24. Gökhun Baltacı, 2017, İsimsiz	41
Görsel 25. Gökhun Baltacı, 2017, İsimsiz.....	43
Görsel 26. Gökhun Baltacı, 2018, Gece.....	44
Görsel 27. Gökhun Baltacı, 2019, İsimsiz.....	45
Görsel 28. Gökhun Baltacı, 2018, İsimsiz.....	46

GİRİŞ

Özne dünyaya geldiği andan itibaren duyu organları ile nesnelere ve özneleri tanımlamaya çalışmaktadır. Burada gözün etkisi diğer duyu organlarına nispeten daha baskın çıkmaktadır. Özne nesnelere tanımlarken aynı zamanda bu nesnelere ile ve diğer öznelerle kendini de tanımaktadır.

Nesnelerin kafamızın içinde oluşturduğu duygu ve düşünceler pek çok etken tarafından zaman geçtikçe şekillenir. Belli deneyimler geçirdikten sonra bu nesnelere bakış açımız da şekillenmiş olur. Birey farkında olsa da olmasa da zihninde, bu nesnelere ve mekânların, belleğinde bıraktığı izleri, duyguları ve fikirleri barındırır. Bu his adeta özneyi çepeçevre saran bir hava durumu gibi, görünmeyen ama her zaman var olan, ancak duyumsanarak ulaşılabilecek bir olgudur.

Bu çalışma nesnelere, mekanlar, şeyler, formlar, renkler vb. gibi birçok etkenden kurulan resmin içindeki trafik hatlarını incelemektedir. Bir çeşit resimlere ve formlara yapılan sondaj biçimidir. Nesnelere zihnimizde uyandırdığı, onların içindeki tinsel anlamlara yapılan bir delme ve oyma eylemidir.

“Max Raphael, tüm sanatın amacının “nesnelere dünyasını parçalamak” ve bir değerler dünyası kurmak olduğunu söylemiştir. Marcus sanattan, bu hali ile dünyanın “toptan reddedilişi” diye söz eder” (Berger, 2011, s. 23).

“Nesne biçimlenmiş malzemedir. Nesnenin bu yorumu, nesnenin görünümüyle bize yakınlaştığı dolaysız bakışa dayanır.” (Heidegger 2011, s. 20). Resimler de biçimlenmiş malzemelerdir, çalışmalarımda da daha önce bahsettiğim, nesnelere, duygulara ve anılara yapılan sondaj biçimi görülmektedir. Elmanın barındırdığı elma olgusuna, anlamına saldırılar veya yırtmalar yapılmaktadır. Elmanın içindeki elmayı

çalmayı hedefler. Peki, ne anlama gelmektedir elmanın içindeki elmayı çalmak? Bu olguya ancak duyumsayarak ulaşabilir; şeylerle ve sezgilerimizle yaklaşabiliriz. Sözcükler ile yaklaşmamızın zorluğu ise sözcüklerin de elmanın durumuna benzemesindedir. Elmaya veya diğer nesnelere, örneğin bir sandalyeye onun anlamına yapılan bu saldırılara sondaj adını yakın buluyorum. Bu olgu anlama ve nesnelere yapılan bir delme biçimidir. Bunları ilerleyen kısımlarda resimlerde de göreceğiz. Ancak resimlerin içerisindeki hikâye örgüsüne olabildiğince az değinmeye çalışacağım. Çünkü eseri yaratan kişinin, içerik ile ilgili bilgiler vermesinin veya açıklamalar yapmasının, esere oldukça zarar vereceğini düşünüyorum. Resimlerdeki hikayelerin ne aşamalardan geçtiğini, nasıl bir yol izlendiğini, aktarmaya çalışacağım.

1. BÖLÜM: TEKİNSİZ VE BİLİNÇDİŞİ

*“Bilirim, ana rahminden gelir,
gece, karanlık”*
(Anday, 2016, s. 300).

Tekin olmayan atmosferlerin ve duyguların araştırıldığı bu tez, tekinsizlik ve bilinçdiőü başlığı adı altında toparlanmıŐtır. Tekinsiz ve bilinçdiőü kavramlarının bilinen babası Freud’dur. “Tekinsizin iŐleyiŐ Őekli bastırılmış olanın geri dönmesi, tanıdık olanın yabancı hale gelmesi, onun farklı tezahürlerle kendisini göstermesidir.” (Tümer, 2017, s. 99). Bu tehditkâr duygu, gündelik olağan nesnelerin içinde barınmaktadır veya bir ses veyahut bir kokuda da olabilmektedir. Sanatçıların, kendi iç dünyalarında doymamıŐ duygularından dolayı yer alan bir boşluğu doldurmak için sanat yaptığını kabul edersek, boşluğun oluşturduğu durumu tekinsiz olarak ele alabiliriz. Bu noktada, çeşitli peyzajlarda ve iç mekân resimlerinde, figürlerin veya nesnelerin farklı Őekillerde bir araya getirilmesi yoluyla, tekinsizlik etkisi ve resimde tekinsiz atmosferler kurulması hedeflenmiŐtir.

Çalışma biçimim tekinsiz atmosferler yaratacak Şeyleri yakalayıp onların neler olduğu üzerine düşünmek ve plastik olarak onları resme aktarmaktır. Bu durum, sadece nesnelere değil gündelik yaşamın iŐleyiŐinde bile süregelmektedir. “Kaygı nesnesizdir ve öznenin kendisine dairdir.” (Tümer, 2017, s. 99). Bu açıdan inceleyecek olursak ilgilendiğim kısım, havada gezinen bu formsuz kokuyu yakalayıp bir nesneye büründürmek üzerine diyebiliriz. Kaygının kökü genelde bilinçdiőü alana aittir. Özneye ait olan bu duygu, insanlığın baŐlangıcından beri insanın en belli baŐlı duygularından biri olmakla beraber, bugüne değin yaŐamını ve uygarlığını devam ettirme içgüdülerinin de baz noktasıdır. Korku ve kaygı bireye sızılar yaŐatsa da öte yandan dinç tutan da bir mekanizmadır.

Psikanalize göre karanlığımız öncelikle bilinçdiőümüzdir. Bilinçdiőümüz hem istenmeyen düşüncelerin duyguların atıldığı bir tavan arası ya da bodrum katı gibidir, hem de biz farkına varmasak bile içinde zengin bağlantıların kurulduğu

dinamik bir yapıya sahiptir. Bilinçli benliğimizi besleyen, onun canlılığını, zenginliğini sağlayan bir kaynak oluşturur. Freud bu tanımlamasıyla o güne kadar farklı disiplinler, sanat ve din tarafından farklı biçimlerde anlaşılmaya ve üzerinde hakimiyet kurulmaya çalışılan karanlığımıza bir isim ve yer bahşeder. Bu yer bizim içimizdedir. Karanlık malzemesiyle biz onu her ne kadar pencerenin camındaki ürkütücü gölgelere, girmeye korktuğumuz odaların karanlığına veya gece göğünün kopkoyu boşluğa yansıtacak da, onu yatağın altından bizi tutup çekiverecekmiş gibi gelen korkunç yaratıklara, masalları, hikâyeleri, efsaneleri, romanları dolduran karanlıksever varlıklarla, tuhaf, suçlu, kusurlu adamlar ve kadınlarla temsil etsek de, dış dünyaya değil, bizim iç dünyamıza aittir (Kesal, 2019).

Kaygı ile bağ kurduğumuz nesnelere veya atmosferler, tamamen bizim içimize aittir, içimizde mevcut olan boşluğun içinde gezinmektedirler. Çalışmalarımda kendime ait olan bu boşluğu imgeler yardımı ile içeriden alıp dışarıya aktarmayı hedeflemekteyim. İçeride kaynayan bu formsuz duygulara veya anılara bir köpek gibi koklaya koklaya yakınlaşmaktayım. Koklayarak ilerlenmesi oldukça doğal çünkü iç benlikte yakalanmaya çalışılan şeyler gözle görülür vaziyette pür pak ortalıkta durmamaktadır. Onları ancak sezgi yoluyla açığa çıkarabiliyoruz. “Ancak sanatçı, kişisel düşlemleri diye bakabileceğimiz oyunlarını önümüzde oynadı ya da bunları bize anlattı mı, belki o vakit çeşitli kaynaklardan fıskırarak bir araya toplanan yüce bir haz duyarız. Bunun nasıl üstesinden geldiği, sanatçının en saklı gizlerinden biridir.” (Freud, 1979, s. 204). Freud’un en saklı giz olarak bahsettiği kısım sanatçının eserini oluştururken oluşan iç itkidir. İç itkinin net bir tanımı olmamakla beraber kendi gizini korumaktadır.

Burada sözü edilen giz aklımıza Magritte’in resimlerini de getirebilir. “Magritte’in dili görseldir, yazınsal değil; bununla birlikte dil olmasından dolayı, kendisinden başka bir şeye işaret eder.” (Berger, 2011, s. 20). Berger’in Magritte yorumunda başka bir şeye işaret eden şey, resimlerinde tanıdık olanın, başka bir forma bürünmesinde yatmaktadır. Tanıdık olanlar ile Magritte görsel olarak bir alfabe kurmuştur desek yeridir. Bu alfabeyi kurmada bilinçdışı çağrışımlarının oldukça etkisi olduğunu düşünüyorum. Bilinçdışı alanda mantığı bir pusulaya benzetecek olursak pusulanın bu alanda işlevini kaybettiğini görürüz. Mantığın ortadan kalktığı bu noktada sezgiye değinmemiz gerekmektedir.

Sezgi, duyuşsal ve zihinsel sezgi olarak ikiye ayrılır. Bunlardan duyuşsal sezgide, sezginin konusu olan nesne, duyuşlarla, doğrudan ve aracısız olarak bilinir. Buna karşın, yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan zihinsel ya da entelektüel sezgi, bağıntıları, mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız bir biçimde idrak etmekten meydana gelir. Zihnin özgün bir eylem tarzını oluşturan bu tür bir sezgi önce gelir ve diğer bilgi türlerinden daha yüksek bir bilgi ortaya çıkar. Ve nihayet, bütün bir gerçekliği, gerçekliğin nihai ve en yüksek kaynağını, duyuşları ve kavramları kullanmadan, doğrudan ve aracısız olarak

sezmekten, bilinmekten oluşan metafiziksel sezgiden söz edilebilir (Cevizci, 2005, s. 1484).

Bu karanlık alanda sezgi belki de sanatçı için hayati önem taşımaktadır. Zihin nesneyi akıl ile kavrarken, sezgi nesnenin nedenini ve içini kavramaktadır. Sanatçının nesnenin nedenini sezgisel olarak kavraması bir tür oyuna benzetilebilir. Oyunun başladığı noktada, nesnenin içinde yatan manayı köklü bir değişime uğratmakla, bilgi ve mantık aracılığıyla nesneyi kavramadaki kopuş başlamaktadır. Bilgi ve mantıkla temellenen kültür ve öğretiler, nesnelere kavrayış biçimimiz üzerinde büyük bir etki yaratmaktadır. Özünü bulanıklaştırmaktadır, nesneyi saf halinden çıkarıp yaşam pratiğinin içerisine yerleştirmektedir. Çocuklar bu açıdan nesnelere ile daha sağlıklı bir bağ kurabilirler. Nesnelere oynadıkları oyunlarda bağlamından çıkarıp istedikleri şeye büründürebilirler. Örneğin ayakkabıdan bir uçak yapıp onu uçurmak; nesnenin gerçek anlamından bağımsız hareket etmek; nesneyi anlamından çıkarmak için harika bir yoldur.

Benim resimlerimde üzerinde uğraştığım da buna yakın bir duygudur. Çocuk akıl olarak onun bir ayakkabı olduğunu bilir ancak oynadığı oyun gereği benliğinin bir kısmı bu bilgiyi reddeder. Çocuğun oyundaki hali ile sanatçının üretim esnasındaki hali birbirlerine benzerlik gösterir. İkisi de kendilerine bir evren yaratır ve o evrende kendi kurallarını istedikleri gibi eğip bükebilirler.

Oyunun karşısı ciddilik değil, gerçektir. Duygu donatımındaki eksiklere rağmen, oyuncağın dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulur somut nesnelere, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanarak yapar (Freud, Sanatçı ve Düşlem, 1979, s. 194).



Görsel 1. Gökhan Baltacı, 2016, İsimsiz, 50x70 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Yukarıda gördüğümüz çalışmada (Görsel 1) oyuncak bir tren ve tren raylarının bulunduğu bir masanın altına yatmış bir erkek figürü görmekteyiz. Peki, bu figür intihar mı etmek istiyor? Sanmam, lakin buna yakın duygular içerisinde olduğundan bahsedebiliriz. Figür oyuncakla kendi çocukluğuna dair farklı bir bağ kurmuş görünüyor. Çocukluğunun üstünden geçmesine izin vermiş ve o anı bekliyor gibi görünmektedir. Çocukluğunu oyuncak trenin temsil ettiğini söylersek, çocukluğunun altında raylara yatması onu intihar ile varacağı noktadan daha farklı noktalara vardır. Poetik olan bu durumun sonuçlarını birebir veriler ile aktaramayız, yalnızca bu manzaranın tadını çıkarabiliriz ve belki de bizimle kurduğu bağ ile kendi anılarımıza veya çocukluğumuza dair uçuşan şeyleri, bir an için zihnimizde canlandırabiliriz.

Daha önce, çocukların nesnelere ile farklı bir bağ kurduğundan bahsetmiştik. Bu resimde ise buna yakın bir durum vardır ancak bu noktadan uzaklaşan bir durum da

yatmaktadır. Resimdeki figür yetişkindir, lakin bu sefer o oyuncacı işlevinden çıkarmıştır. Çocukların gündelik nesnelere yaptığı anlamından ve işlevinden çıkarma hali bu resimde ters yüz olmuştur. Bu, yetişkin birinin, çocuğun anlayışına göre yapabileceği belki de en iyi hamledir. Çocuk yaklaşımının tamamen kaybolmadığına işaret eder ve gündelik nesnelere işlevinden ve anlamından kaydırmayı hedefler. Bu noktada yetişkin figürün ve oyuncacının mekânda konumlanışıyla yaratılan atmosfer, bilinçdışı ve tekinsizlik arasındaki alışverişi kamçılar.

2. BÖLÜM:

UYGULAMALI ÇALIŞMALAR VE KAYNAKLIK EDEN SANATÇILAR

Bastırılmış olanın geri dönmesi, tanıdık olanın yabancı hale gelmesi şeklinde de tanımlayabildiğimiz tekinsizlik durumu, bu bölümde uygulamalı çalışmalar ve bu çalışmalara kaynaklık eden sanatçıların çalışmaları üzerinden değerlendirilecektir.

Bu bölümde, birbirleriyle konuları açısından ilişkilendirilen ve tekinsizlik etkisi yaratılması ve tekinsiz atmosferler kurulması hedeflenen resimler banyo, sandalye, işlemek, üzümler ve köpekler, Pieter De Hooch ve gece şeklindeki başlıklar altında değerlendirilecektir.

Sandalye başlıklı bölümde, sandalye imgesine yoğunlaşarak sandalye imgesini kullanan çeşitli sanatçılara değinilecektir. Pieter De Hooch bölümünde ise daha çok Hooch'un resimlerinde ortak nokta olan, bastırılan ve saklanan duyguya yaklaşılacaktır. Geriye kalan bölümlerde ise araştırma kapsamında yapılan çalışmalara ayrıntılı bir şekilde odaklanılacaktır.

2.1 Banyo

Banyo serisi resimlerinin çıkış nedeninin temelinde beslendiği iki kanal bulunmaktadır. Bunlar tamamen kişisel geçmiş kaynaklı hatıraların hiçbir şekilde hafızamdan çıkmamasından kaynaklıdır. Belki de bu duygu Oktay Rifat'ın , *O Semtler* şiirinde bahsettiği gibi *giderek daha da arınmış o kokuyu akşam yelinde duydum hep, o esriklik sürdü gitmedi üstümden dizesine başvurarak ele almak lazım.*



Görsel 2. Gökhan Baltacı, 2019, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Çocukken arkadaşım ile oynadığımız oyunun adı “Toto Pipicilik” idi, oyunu bazen onların evinde bazen ise bizim evde oynardık. Bazen ebeveynler evdeyken bile oynardık. Oyun temelde çok basitdi çırılçıplak soyunup birbirimizin vücutlarına dokunup birbirimize bakardık, yaşadığımız yer yeşillik ve çam ağaçlarının içinde olduğundan her yerde düşmüş çam dalları bulunurdu. Genelde oyuna başlamadan önce çıkıp kendimize birer çam dalı bulup yeniden eve dönerdik. Sonra bu çam dalları ile birbirimizin müstehcen noktalarına sürtüp bakardık ve şöyle söylerdik “evet bir gelişme var” veya “evet bir gelişme yok”. Oyunu bizim evde oynadığımızda sedirli oda adını verdiğimiz uzun bir sedirin bulunduğu odada oynardık ve tabi ki oyun esnasında odayı muazzam bir biçimde çocuk ayıbı kokusu sarardı. Onların evinde oynadığımızda da aynı koku sarardı. Muhtemelen bizi ailelere ele veren de bu koku oldu. Yinelemekte fayda var “ o kokuyu akşam yelinde duydum hep”. Biz bu oyunu oynarken orgazm, penis, vajina, büyüklük, küçüklük, ayıp vb. gibi kavramların hiçbirini bilmiyor ve hatta bilmenin ne olduğunu bile bilmiyorduk. Maalesef bu bilgiler ve olgular yetişkin insanlara ait bilgilerdir. Bu bilgiler ışığında arkadaşımın ailesi

çeşitli bahaneler sunarak beni evlerinden uzaklaştırmıştı. Arkadaşımın sedirli odaya gelişleri de kesilmişti.

Ailelerin tabi ki çocuklarını korumak adına kendi bilgileri dahilinde bu oyunun önünü keşiflerini anlayabiliyorum. Biz yetişkinler bu bilgiler ışığında cinsellik yaşayıp, orgazm hedefli birliktelikleri daha sık yaşayabiliyoruz. “Toto pipicilik” oyunu ise orgazm veya cinsellikle yakın bir bağ kurmaz. Dünyayı ve yaşamı oyun ile tanıma imkanını doğurur. Bu oyunun etkisini unutmamak benim için oldukça önemli, bana göre “toto pippicilik” başkaldırı fikrini tetikliyor, öğretilen cinsellik formatlarını ve yaşam formatlarını adeta dinamitliyor. Herakleitos’un da değindiği gibi ” Aion, dama oyanayan bir çocuktur, krallık çocuğundur.” (Kızıl, 2017, <https://bit.ly/2EIk5WS>). Böyle bir oyunu yaşamam artık mümkün değil, ama oyunun fikrini yaşayabilirim. Oyun doğası gereği yaşam içerisinde kendine ayrı bir yaşam açar, kuralları yaşamın kurallarından farklıdır. İnsanı farklı bir serüvene sürükleyen ve zihninde yeni kanallar açan bir durumdur. Oyun belki de gerçeğe karşı yapılan bir hamledir diyebiliriz.



Görsel 3. Gökhan Baltacı, 2019, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Banyo evlerimizin kendine en münhasır alanları arasındadır, yapısı oyunlara, rahatlığa, özgürlüğe daha açıktır. Banyolarda benim ilgimi çeken diğer bir nokta ise çok fazla su trafiğinin bulunması. Her suyun bir çıkış noktası ve gider bağlantıları bulunmakta, bazı gider noktaları ise kesişip tek bir noktaya boşalmakta adeta rahmin içindeki sıvı trafiği gibi.

Banyonun atmosferini belkide en iyi yakalayan ustalardan biriside Pierre Bonnard diyebiliriz. Bonnard banyonun yanı sıra resmettiği diğer odalarda da banyo duygusunu yakalamıştır. Bonnard'ın resimlerinde renkler banyoda oluşan buhar gibi resmin tümüne yayılır ve duyguyu oluşturur. Bunun yanı sıra kendisi de sıklıkla banyo ve yıkanma temalı çalışmalar yapmıştır. Evin içerisinde modelleri ile köşe kapmaca oynar gibi bir hali olan Bonnard, modellerini neredeyse evin her alanında resmetmiştir. Modelleri ile evin içerisinde resim aracılığı ile oyunlar oynamışlardır. Dış dünyanın ve gündelik yaşamın etkilerinden izole, evin içerisinde başka bir dünya kurmuşlardır.

Empresyonizm denilince akla ilk gelen isimlerden olan Bonnard, çağdaşlarının aksine izlenimciliği doğa manzaraları ile değil evin içerisinde kurmuştur. Elbette peyzaj çalışmaları da mevcuttur ancak esas ilerlediği yol evin içerisinde. Küvet, model, salon, masa, yatak vb. gibi nesnelere ile izlenimci yapısını kurmuştur ve bu durum onu oldukça sıradışı yapmıştır. Evin içerisinde oldukça keyifli resimler çıkaran Bonnard, keyif duygusunu izleyiciye kullandığı renkler ile direkt geçirmektedir. Ev kelimesi kendi soğukluğundan çıkmış yuvaya dönüşmüştür.



Görsel 4: Pierre Bonnard, 1931, Nude by the Bath Tub / Küvetteki Çıplak

Wikipedia. Erişim : 24.07.2019 <https://is.gd/Q0rCJv>

Küveti doldurup içinde durmak veya duşun altına uzanmak rahatlamak, belki sigara ve kahve içmek, müzik dinlemek... Bu etkinlikler bireyin kendine açtığı küçük oyun alanları gibidir. Sıcak suların içinde kendimizi açtığımız, kendimizi bıraktığımız esrarengiz bir oda. Başka bir açıdan kendimizle ilgili müstehcen ve kendimizde ertelediğimiz fikirleri, duyguları kendimize fısıldadığımız bir alan olarak da görebiliriz. Hafızayı bir eve benzetecek olursak arkadaşımınla beraber oynadığımız oyun belki de hafızamın banyo kısmıdır diyebilirim. Kendimi zaman zaman bu banyoya sokuyorum, onu duyumsuyorum.



Görsel 5. Gökhan Baltacı, 2018, İsimiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Bu büyüleyici oyunun etkileri resimlerde sıklıkla kendini açığa vurmaktadır. Oyunu direkt olarak resmetmekten kaçındım. Daha çok oyunun etkisi ve zihnimde uyandırdığı duyguyu yakalamaya, yakınlığa çalışmaktayım. İnsan büyüyüp olgunlaştıkça kendini gitgide bitmek bilmeyen bir anlam yağmuru altında buluyor. Oyun fikrini zihinde diri tutmak ise bu anlam bombardımanından kopmak için koruyucu bir görev üstleniyor. Çalışmalarımda sahneleri inşa ederken de bu teknik kısmen geçerlidir. Sahnede figürlerin nasıl bir eylem içinde olacaklarını kafamda kurup yüzeye de öyle geçiriyorum fakat resimde geri kalan tüm öğeler yarı planlı yarı plansız gidiyor. Sahneyi inşa ederken yüzeye oyuna açık olmak da ayrıca bir dirilik ve heyecan katıyor. İnsan kendini serbest çağrışımlar ile gelen imgelere, renklere, formlara açık tuttuğunda yani yüzeye oyun oynamayla işbirliği içinde olduğunda resimle daha sağlıklı bir bağ kuruyor diyebiliriz. Oyun hali resimde planlı ve programlı bir şekilde izleyiciyi beklemediği noktalardan vurmak adına da kullanılmaktadır.

Resmin kendisini bir oyun olarak inşa eden ustaların en başarılılarından birisi de Magritte idi. Magritte'in The Interpretation of Dreams (Görsel 5) eserinde gördüğümüz nesnelere ve alt kısımlarında bulunan yazılar nesnelere tamamen bağımsız yazılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Göz eserin karşısında afillamaktadır, izleyici her bir kareye odaklandığında Magritte'in hazırladığı iki kanallı bir oyunun içerisine düşer. Magritte resme nesnelere yerleştirmiş ve altlarına ise nesnelere bağımsız yazılar eklemiştir. Örneğin bugüne dek çoğu zaman şapka gördüğümüzde altındaki yazının da şapka olmasını bekleriz ama Magritte bize başka bir tuzak hazırlamıştır. Yukarıda bahsettiğim, arkadaşımın ve benim oynadığımız oyunu ailelerimizin okuduğu gibi. Ailelerimizin yorumlaması şöyledir: Onların gördüğü şey şapka ise bunu bir şapka olarak okurlar, "toto pipicilik" ise bunu cinsellik olarak okurlar. Magritte ise bu hazırladığı oyun veya tuzakla bizi mantık dışı bir alana iter. Şapka her zaman bir şapka olmayabilir, altında bulunan kar yazısı ile her izleyicide ayrı bir kanal açar. Anlam dünyasından koparmak için izleyicinin kendisini çalıştırır. Yukarıda değindiğimiz gibi, Magritte, insanı zihnin banyosuna davet etmektedir. Görsel ile yazının uyumsuzluğu, izleyicinin zihninde bir yarık açtığı için bu yarık izleyiciyi çalıştırmaktadır. İzleyici, bir anlam yakalamak için uğraşır. Bir anlam çıkarmak gerekir mi gerekmez mi bu görecelidir lakin anlama veya mantığımızı yerleştiremesek bile "şapka" ve "kar"ın anlamsız varlığı bile bulunduğumuz mantık örgüsünden kaçmak için yetmektedir. Bize, yangın merdivenine benzeyen bir kaçış alanı açar. Kelimelerin boşa döndüğü, kelimeler ile yakalanamayan bir şeydir bu.

Bana kalırsa, resimlerde bu çarpık karşılaşmalar çok hızlı bir şekilde görevini yerine getirmektedir. Geriye kalan anlamlandırma zamanı ise ilk etkinin veya şokun yanında daha sönük kalmaktadır. Çünkü ilk çarpık karşılaşma izleyici beklenmedik anda şoke etmektedir. Bir diğer deyişle alt üst eder ve bu hızlı atışın etkisi en verimli anlardan biridir. Geriye kalan anlamlandırma veya nesneyi bir mantık çerçevesine oturtmaya çalışmamız, bugüne değin inşa ettiğimiz mantık ve anlamlar kulesine yeni bir taş eklemeye benzer. Oysa Magritte'in resmi bu kulenin bazına saldırır.



Görsel 6. Rene Magritte, 1930, The Interpretation of Dreams / Hayallerin Yorumu

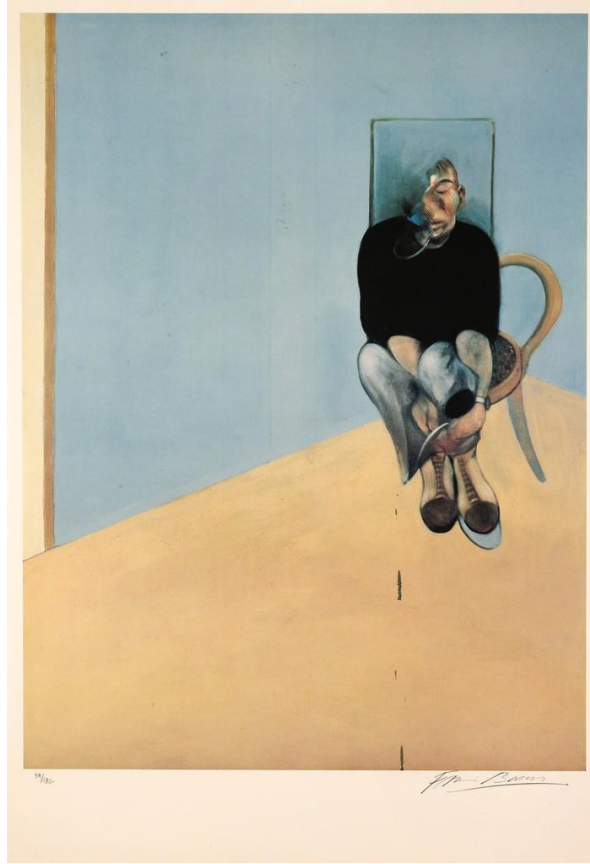
Researchgate. Erişim: 02.03.2019 <https://bit.ly/2GTW8yr>

2.2 Sandalye

Sandalye, bir nesne olarak çoğu zaman üzerinde oturduğumuz, çoğunlukla etrafımızda bulunan ve bulunması olağan bir nesnedir. Yaşamımızla iç içe olan sandalye bu olağan haliyle artık neredeyse unutulmuş ya da farkına varılmayacak hale gelir. Sandalyenin hemen hemen her mekânda bulunması, onu diğer nesnelere nazaran daha da silik yapmaktadır. Sandalye de “zaten” duygusu yoğun basar, zaten olmalı veya zaten vardır. Artık o bir nesne değil zorunlu bulunan bir parçadır. Ama bu silik kalan nesne üzerinde neredeyse pek çok duyguyu yaşarız. Unutulmak, unutmak, mutlu olmak, acı çekmek, acıkmak, düşünmek ve daha niceleri. Sandalye üzerine daha da derinlemesine düşününce farklı yerlere varabiliyoruz. Melih Cevdet Anday’ın Teknenin Ölümü şiirinde “Bir tekne her zaman düşüncelidir” (Anday, 2016, s. 254) dizesindeki düşüncelilik hali sandalyenin verdiği hisle benzerlik taşır ve bu çok da doğrudur. Bu dize zaman zaman aklımın içinde dönmektedir. Buradan

hareketle bir sandalye de her zaman düşüncelidir diyebiliriz. Belki bunu diğer tüm nesnelere için söyleyebiliriz. Ama düşünceli olma halini bize hissettiren nadir nesnelere oluyor. İşte burada Anday'ın tekneyi ele alması oldukça isabetli bir seçimdir.

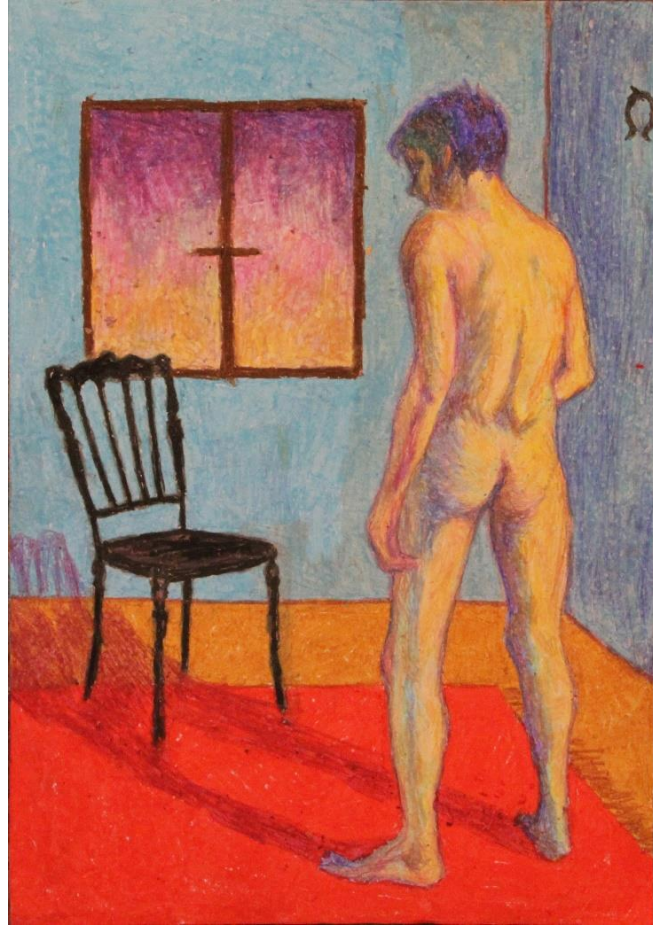
Sandalye düşünce ve buhran yaşamaya da çık bir nesnedir. Belki de bunu en iyi kavrayan ressam Francis Bacon'dur. Bacon'un resimlerinde sandalye başat bir rol oynamaktadır ve figürlerin dönüşümü veya buhran atakları sıklıkla sandalye üzerinde yaşanmaktadır. Sandalye ile tek başınıza kaldığınızda bu dönüşüme oldukça hizmet eden bir parçadır. Sizi davetkar bir şekilde üzerine oturmaya ve tıpkı bir füze rampası gibi havaya uçmanıza olanak sağlar. Bacon bu duyguyu resimlerinde oldukça kuvvetli hissettirmektedir. Figürler sandalyenin üzerinde adeta havaya uçmuş veya odanın içerisinde dönüşüm yaşamışlardır.



Görsel 7: Francis Bacon, 1982, Self Portrait / Otoportre

Artsy. Erişim: 25.07.2019 <https://is.gd/T1fxbl>

Bana kalırsa sandalye davetkar bir nesnedir, bizi çağırır. Düşünmeyi onun üzerinde yaparız, bedenimizle bütünleşir, hatta bu yazı da bir sandalyenin üzerinde oturularak yazılmıştır. Öte yandan anıları hatırlatan bir hali de bulunmakta kimlerin oturduğu, nasıl oturduğu, bu anılara dalmak ve oturma fikrinin garip bir cinsel hali de var bana kalırsa. Sandalye üzerinde oldukça yoğun duygular yaşanabilir ve neredeyse bunun için tasarlanmıştır. Elbette gündelik hayatı daha da kolaylaştırmak için yapılmıştır ama bu yazıda incelediğimiz kısım ergonomiyle ilgili olan bu yönü değil.



Görsel 8. Gökhan Baltacı, 2015, Bir Sandalye Her Zaman Düşüncelidir, 35x50 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Vilhelm Hammershøi'nin eserlerinin geneline baktığımızda neredeyse tamamı iç mekân içinde geçtiğini görürüz. Bazı resimlerinde iç mekânın içinde figür de göremeyiz. Sadece odanın içerisindeki nesnelere bakarız. Çalışmalarının genel havası gri tonlarında hüzünlü sahnelerdir. Sanki bir toz perdesinin arkasından yaşama bakmaktaymışız izlenimi verir.



Görsel 9. Vilhelm Hammershøi, 1905, Dinlenme, Rest.

My Meural, Erişim: 16.03.2019. <https://goo.gl/7tJ9pg>

Figürler ve nesnelere çürümenin ne olduğunu, ölümün hissini bilmekteymiş gibi resmedilmiştir. Odadaki eşyalara çürüme ve bu sonsuz döngü fısıldanmış, bu bilginin bilincinde ve buna rağmen katlanır gibidirler. Yukarıda baktığımız resimde bunu daha da net görüyoruz, fısıldama, dinleme, düşünme duyguları ağır basıyor. Resimdeki kadının boyun ve hafif sırt planını görmemize rağmen bizde hiçbir erotik veya cinsel duygu uyanmamaktadır. Düşünceli hali ile bu toz bulutuna tahammül etmektedir. Belki de sandalyenin üzerinde bu fısıldanan bilgileri dinlemekte veya düşünmektedir. Tabii bu büyük bilgiler karşısında oldukça güçsüz kalmaktadır.

Tahammül etmekten ve bu toz bulutunun tadını çıkarmaktan başka fazla seçeneği de yoktur. Bu ezici zaman basıncının altında yapabilecekleri oldukça sınırlıdır. Odada piyano çalabilir mesela.



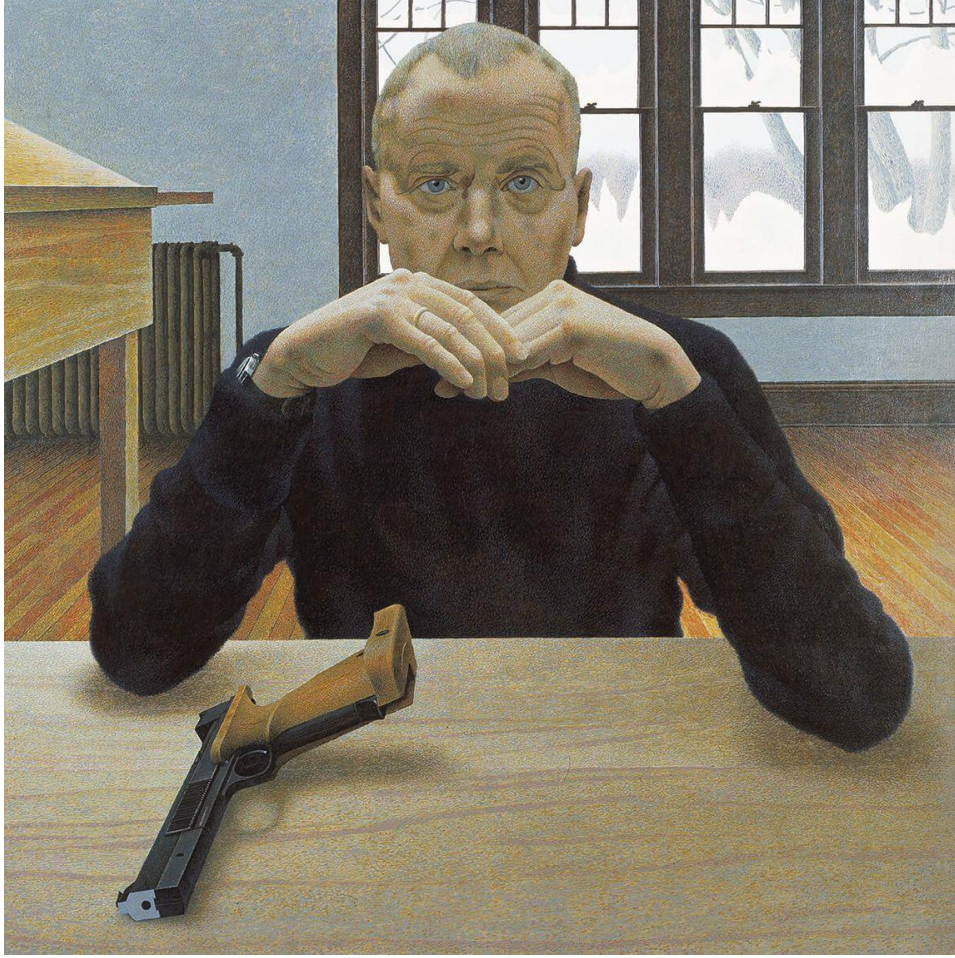
Görsel 10. Vilhelm Hammershøi, 1901, Piyano Başındaki Kadın, Strangade 30, Woman at Piano, Strantgade 30,

Standart.co.uk, Erişim: 28.03.2019. <https://goo.gl/n85TGc>

Sandalye diğer nesnelere de bütünlük sağlayan bir parçadır. Masa ile bir araya geldiklerinde oturup düşünmemize, yemek yememize, gazete okumamıza vb. gibi pek çok şeye hizmet ederler. Sandalyenin unutulmuş ama alttan alta her zaman bizimle olan bu hali, adeta onu joker eleman yapar. Sandalye, gündelik yaşamda pek çok ucu açık konuma eklenebilmektedir. Sıfır noktasını anımsatır, boş kümedir, her alana ve her hamleye açıktır, fikirleri ve kendimizi üzerinde dinlediğimiz otomobili anımsatır. Otomobilde hareket görünmektedir, lakin sandalyenin hareketi gözle görünemez ve kendi içerisinde saklıdır, elbette bu birlikte olduğu bireyle de alakalıdır.

Alex Colville'in eserlerine bakacak olursak, onun eserlerinde de durgun ve hüzünlü havayı görebiliriz. Colville'in nesnelere de figürlerinde de yukarıda bahsettiğimiz yaşamın kendisine katlanır gibi bir havaları olduğundan bahsedebiliriz. Soğuk ve yatılmış duran bu sahneler muhtemelen ressamın yaşam ile kurduğu kendi bağından kaynaklanmaktadır. İç mekan resimlerinde hakim olan genel duygu ve izlenim, güçlü bir yalnızlık ve izole olma halini anımsatır. Bizi direkt bir şekilde odanın içine sokmayı çok iyi başaran ressam bizi tahammül ettiği ve düşünceler içinde vakit geçirdiği odaya sokmaktadır. Yaşanan izole durumdan biz de nasibimizi alır ve odanın atmosferine kendimizi bırakırız.

Kanadalı ressam, coğrafyasının soğukluğunun yanı sıra kendi resimlerinde kendi soğukluk biçimini icat etmiştir diyebiliriz. Bu soğuk ve yukarıda bahsettiğimiz toz bulutunu anımsatan pentür biçimi onu daha da samimi bir şekilde anlayabilmemizi sağlıyor. Ve odasına girdiğimizde ikna oluyoruz. Bu tahammül etme haline ve izole olma nedenine bizi kolayca ikna ediyor. "Hedef Tabanca ve Adam" adlı eserinde kendisi ve izleyiciden başka kimsenin olmadığı bu odada ressam ile baş başa kalmak izleyeni daha da mengineye alıyor. Ressamın ifadesine baktığımızda tahammül etmenin veya edememenin suretini görüyoruz. Oldukça güçlü olan bu portreye dayalı elleri ise portreyi daha da güçlü ve düşündürücü kılıyor. Parmağındaki yüzük ise evli olduğuna dair bir ipucu veriyor izleyiciye, bana kalırsa bu durum ressamın dramatikliğini daha da arttırmakta. Eğer bir eşi varsa nerede, neden resimdeki figür bu hale gelmiş, gibi soruları hemen izleyenin cebine yerleştiriyor. Ama resmin asıl kuvveti burada yatmamakta, yüzük yalnızca ufak bir detay olarak kalıyor. Resmin asıl kuvvetinin yattığı nokta ise tabancanın kabzasındaki açıda gizlidir.



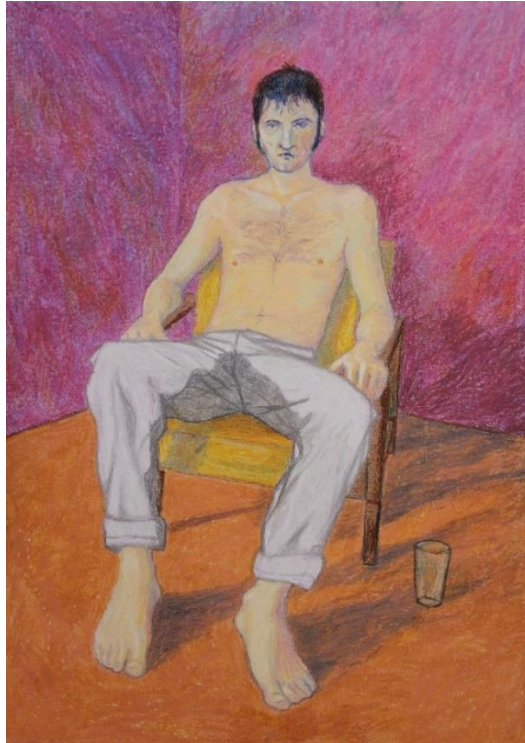
Görsel 11. Alex Colville, 1980, Hedef Tabanca ve Adam Target Pistol and Man, Acı-iac, Erişim:06.04.2019. <https://is.gd/cEX92G>

Tabanca gördüğümüz anın az öncesinde masaya bırakılmıştır. Kabza ve gölge bize bunu anlatıyor. Ressamın aynı zamanda oto portresi olarak değerlendirebileceğimiz bu resim bizi soru yağmuru altına sokmakta. Tabanca birini yaralamak veya birini öldürmek amacı ile icat edilmiş bir nesnedir. Tabanca ile kime zarar verilmek istendiği açıkça belirtilmemiş. Öte yandan figürün portresi ve ellerinden yola çıkacak olursak intihar fikri daha kuvvetli açığa çıkmakta. İntihar yaşanmamış halen bu arifede olduğunu görüyoruz, az önce vazgeçilmiş olduğunu düşünüyoruz. Figürün bakışları direkt olarak izleyiciye bakmakta, gözlerin içi adeta bırakılan silahın namlusu kadar güçlü. Bakışlar izleyiciyi de suçlar nitelikte, tahammül edilen şey her ne ise bizim de bunda payımız olduğunu düşündürüyor. Veya intihar fikrine gelmesindeki etkende izleyicinin de payının olduğunu düşündürüyor. Bu durum silahı alıp bizi de vurabilirmiş fikrini de tetikliyor. Bakışlardaki derin duygu izleyeni

hem bakmaya hem kaçmaya itmekte. Bütün bu yoğun duyguların gizli kahramanlarından biri ise oturduğu sandalyedir. Sandalyeler genelde böyledir, gizlenir. Figür sandalyeyi bir uçuş rampası gibi kullanmış, tabancayı da bu hikâyeye katarak evinde tekinsiz bir atmosfer yaratıp bizi de bunun içine sokmuştur.

2.3 İşemek

Sıklıkla, bir figürün veya bir nesnenin üzerine işeme tasviri, genelde üzerine işenen kişiyi veya nesneyi aşağılamak, hor görmek gibi anlaşılmalıdır. Altına işemek veya altına kaçırmak ise zayıflık veya acizlik gibi ilişkilendirilir. İşemek eylemi ile benim kurduğum bağ, bu bağlantılardan daha farklıdır. Birkaç açıdan ele aldığım işemek eylemine daha da detaylıca değineceğim. Tuvaletin nereye yapılması veya nereye yapılmaması oldukça eski ve köklü bir bilgi olduğu için bunu bozmanın kendince bir güçlüğü bulunmaktadır. İşemek fikri kendince bir karşı duruş da barındırmaktadır.



Görsel 12. Gökhan Baltacı, 2016, Radikal, 50x70 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

“Radikal” adlı çalışmaya baktığımızda, figürün sağında içi boş bir su bardağı bulunmaktadır. Su içildikten sonra figür oturduğu koltukta altına işemiştir. Bu oldukça radikal bir karar olmakla birlikte büyük bir kırılmaya da işaret eder. Figür tuvalet eğitimini yıllar sonra yeniden alt üst etmenin verdiği ifade ile izleyiciye bakmaktadır. Yaptığından utanmadan aksine daha da gururlu bir ifade ile bizlere bakmakta. Peki bu radikallik ile ne kastedilmek istenmiştir. Figürün dik duruşu ve yüzündeki ifade ile de ele alacak olursak, köklü bir kültüre karşı kabullenmeyişi, reddedişi vardır. Figür akıl dışı, mantığın işlemediği bir alana çıkmış gibi görünmekte ve belki de bu gururun kaynağı da budur. Tuvalet eğitimi gibi diğer tüm öğretiler de çocukluk yaşlarından itibaren belli bir disiplin ve mantık çerçevesine alınmak için bireylere enjekte edilmektedir. Akıl ile verilmiş bu karar, aklın çok işlevsiz olduğu bu sonuca ulaştırmıştır onu. Artık bu kendinden emin hali ile bu yasak alanın tadını çıkarmaktadır.



Görsel 13. Gökhan Baltacı, 2017, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

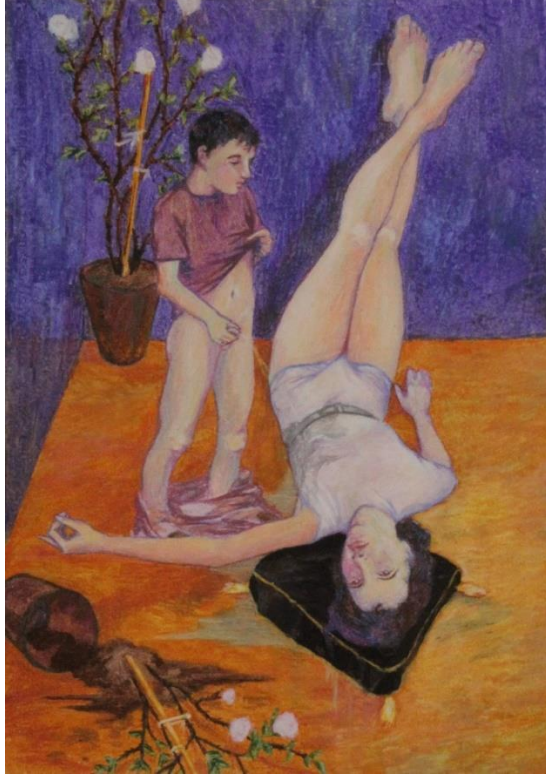
İşeme çalışmalarını kurgularken de onları resmederken de eski öğretmenlerimin çehrelerini anımsıyordum. Bunun nedenini tam olarak bilmiyorum ama konuya şöyle yaklaşıyorum, kültürün ve bilginin tepeleme doldurulduğu ve bizim belli bir tornadan geçtiğimiz bu yılların en önemli figürleri de onlardı. Şimdi geri dönüp bakınca kin ve nefret gibi duygular ile dolu değilim ama ilginç bir şekilde o dönem verilen verilerin altını oymak istemiyor da değilim. Eski öğretmenlerimin altlarına veya sınıfın ulu orta yerlerine işediklerinin hayallerini kuruyor ve bunun çok güçlü baştan çıkarıcı bir sahne olabileceğini düşünüyorum. Otoriter figür olan öğretmenin sınıfın ortasında infilak etme duygusu, bugüne değin öğrendiği ve öğrettiği bilgilerden bir çırpıda kurtulma duygusunu uyandırıyor. Tıpkı kralın halkın önünde kendi yetkisini boşluğa çıkarması gibi. Sınıfla beraber çıkacakları bu boşluk oldukça ilginç olabilir.



Görsel 14. Gökhan Baltacı, 2018, 3/c Sınıfı, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Muhtemelen işeme konusunda öğretmenlerin de işin içine katılmasında ilkokul öğretmenimin de katkısı çoktur. Dudaklarının üstü sigara kokan oldukça açık tenli ve soğuk, mesafeli bir öğretmendi. Geçmişimde etkisi büyük olan öğretmenimin bu soğukluğu ve buz gibi beyaz tenini hiç unutmadım. Böylesine soğuk bir kadının

etrafında olabilmek, gülmesini görebilmek ise beni çok fazla mutlu ederdi. Bu soğukluğun sıcak yerleri de olmalıydı diye düşünüyordum, daha doğrusu düşünüyormuşum bunu bugün anlıyorum. Giydiği külotlu çorabın eteğinin içerisinde birbirine sürtündüğü noktaları sıcaktır diye tahmin ediyordum. Bu anlatım erotik bir çağrışım gibi gelebilir ama ben bu kısmı ile ilgilenmiyor aksine o sıcaklığın kendisi ile ilgileniyordum. Neredeyse tam beyaz ve soğuk diyebileceğim ellerinin aksine içerisi daha sıcak renk ve kokularla bezelidir gibi hayal ediyordum. Bir insan belki de yuva anlayışını ilkokul öğretmenin eteğine veya çorabına kurmalı. Öğretmenimin sigara kokan elleri ve dudakları ona durgun ve düşünceli bir izlenim veriyordu. İşeme geçmişle kurduğum bu bağın tam da kendisine dönüşmekte. Bu anlatılamayan sıcak duygular tıpkı içimizden çıkan idrarın sıcaklığı gibidir. Öğretmenin kucağında beraber altımıza yaptığımız bir yuva gibi. Bütün öğretilerin ve bilgilerin dışında beraber bir yuva inşa etmek gibi. Banyo yazısında bahsettiğimiz gibi, hafıza eğer bir eve benziyor olsa idi bu evin yani hafızanın banyo kısmına girmek gibidir. İşeme bu bağlamda bir sevgi biçimine dönüşmektedir. Kelimelerin tam kavrayamadığı bu garip olgu, işemenin kendisi ile daha net ve temiz açığa çıkmaktadır. Neyi nasıl seveceğimizi öğreten ahlak ve kültür mekanizmasından bu sıcak su yolu ile çıkmanın gücü de kendi içinde ve sıcaklığında yatmaktadır. Bir sevgi biçimi olarak kendini var etmektedir, severken reddeden bir ılık su pınarıdır.



Görsel 15. Gökhan Baltacı, 2016, Annesi ile iyi vakit geçiren çocuk, 50x70 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Annesi ile beyaz güllerin arasında vakit geçiren çocuk, ahlaki anlayışın dışına çıkmış vaziyette görünmektedir. Tuvalet eğitimini yaşı itibari ile aldığı tahmin edebiliyoruz, nereye tuvaletini yapması gerektiğini bilecek yaşta. Annenin de bu garip sevmeye biçimine benzeyen oyundan rahatsız olmadığını görüyoruz. Aksine ılık bir suya uzanmışa benzemektedir. Bu oyun veya bu paylaştıkları sır, odanın köşesinde kendilerinin kurduğu bir banyodur. Yukarıda severken reddeden kavramından bahsetmiştik, Freud'un buna yakın düşüncelerinden biri de şöyledir. Çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğrunda harcaşıp tükettiği duygular kabarık toplamlara varır. Oyunun karşıtı ciddilik değil, gerçekliktir. (Freud, 1979, s. 194) Oyunun karşıtı ciddilik değil, gerçekliktir kısmı oldukça önemli, değinmeye çalıştığım algı budur. Bilinen ahlak ve gerçekliğe karşı yapılan bu hamle gerçeğin kendisine karşı yapılmış bir hamledir. Çocuğun ciddiye aldığı oyun oynama hali, yetişkinliğe erdiğinde de benliğinin içinde bir giz halinde barınmaktadır. Freud bu gizli yetişkinlerdeki halini şöyle ele almaktadır.

Yetişkinlerin düşlemlerini (fantazya), çocuksal oyunlarda daha kolay gözlemleyebilmekteyiz. Gerçi çocuklar da tek başlarına oyun oynar ya da oynamak üzere kendi gibi başka çocuklarla birleşerek kapalı psikik bir sistem yaratır; ama

yetişkinleri düşünerek oynamasalar bile, hiç değilse oyun oynadıklarını onlardan saklama yoluna gitmezler. Gel-gelelim, yetişkinler kendilerini şu ya da bu düşünme kaptırdıklarından ötürü utanır, bunları başkalarından gizler, en içsel mahremiyetleri gözleriyle bakar bunlara, işlediği suçları itirafa yanaşır da düşüncelerini başkalarına açıklamaktan kendini sakınır. Dolayısıyla bazen öyle sanır ki, böyle düşlemler kuran bir tek kendisi vardır âdeta, bu tür yaratıların genellikle başkalarında da yaygınlığından hiç haberi bulunmaz. Oyun oynayan ve düş kuranın tutumundaki bu değişikliğe yol açan neden gerçekte birbirini sürdüren iki etkinliğin kökeninde saklıdır (Freud, 1979, s. 195,196).

İşeme, sevme ve oyun hali belki de geçmiş duygulara yapılan bu sondaj halinin bir yansımasıdır. Geçmişte yaşanan duygularla bir bağ kurma isteği gibi de diyebiliriz. Ahlaksız bir alana açılan işeme eylemi, ahlakın yüklenmeden önceki dönemler ile ilgili bir yakınlaşma isteğidir. Öğrenmemek ve reddetmek aynı zamanda sevmek bu fikirlerin toplamı resimlerde işemenin kendisini oluşturmaktadır.

İşeme serisi de diğer tüm çalışmalarım gibi pastel boya ile çalışılmıştır. Bu kısımda pastel boyayı ve onun yapısını biraz açmak gerektiğini düşünüyorum. Çünkü pastel boya ile bu işeme-sevme yapısının birbirleri ile bağlantılar kurduğunu düşünüyorum. Pastel boya genelde çocuk boyası diye geçmektedir. Pastel boyanın yapısı biraz kaba olmakla beraber, boya üzerinde ustalaştıkça inceliklerini açığa çıkaran bir yapısı vardır. Pastel boya ile başladığım anılara ve nesnelere yaptığım sondaj çalışması, boyanın doğasına uygun düşmektedir. Çocuk boyası olarak geçen pastel boya çocukluk dönemi ile ilişkin resimleri yaparken konu ile kenetlenmektedir. Örneğin işeme ve tuvalet eğitimi gibi konuları pastel boya ile çalışmak oldukça isabetlidir, çünkü bir yandan halen çocuk boyasıdır.

2.4 Üzümler ve Köpekler

Üzümler ve köpekler serileri görünüş olarak birbirlerinden bağlantısız görünebilirler, belki de öyledirler ama ben farklı bir şekilde birbirlerine bağlı olduklarını da düşünüyorum. Başka resimlerde de siyah formlar zaman zaman değişiyor. Bazen siyah pardösülü adamlar olabiliyorlar bazen siyah köpekler veya siyah üzümler olabiliyorlar. Çoğu zaman sabit olan temel kavram kaygı ve belirsizliktir. Sahnelerde her zaman bir hareket devamlılığı sağlanmıştır. Örneğin (Görsel 14) üzümlerin

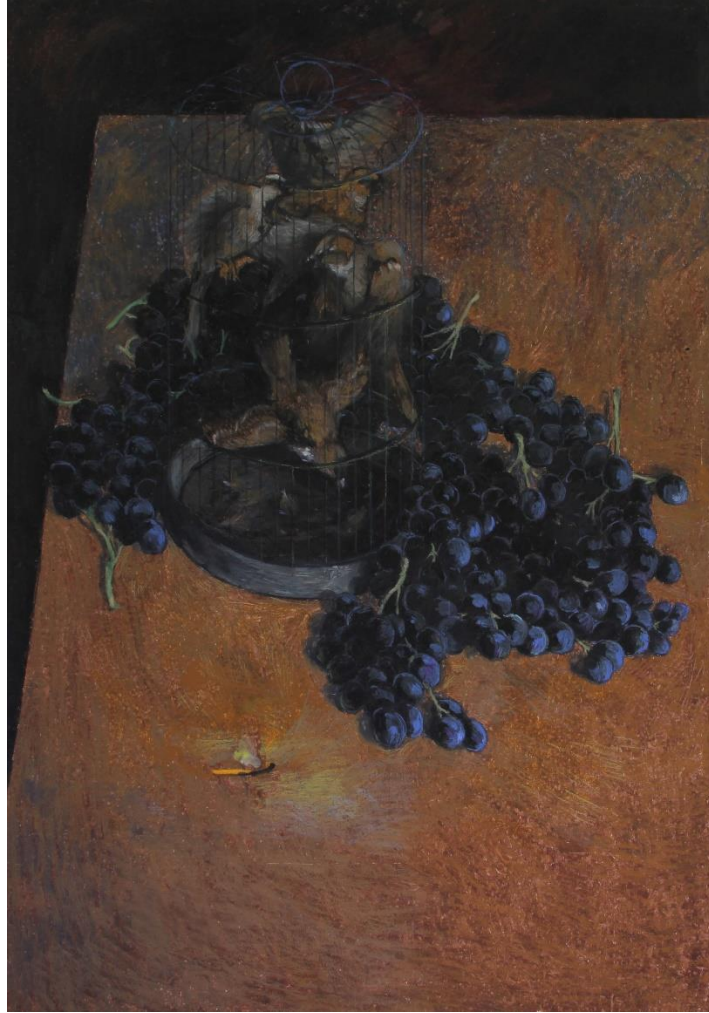
arasında duran bir kulağı, büyüteci yaklaştırarak yakan bir figürün elini görüyoruz. Hareket ne zamandır sürmektedir belirsiz, kulağın kime ait olduğu da belirsizdir. Kulak, belki büyüteçle onu yakan adama aittir belki de başka bir kişiye aittir. Sahne bize soru bombardımanları kurar ve hedeflediği şey bir anlam veya bir olgu değildir. Hedeflediği şeyi aktarmamız mümkün değildir. Tamamen izleyiciyi bozguna uğratmayı ve kısa bir zamanda izleyicinin duygularına veya zekasına sızmayı hedefler.



Görsel 16. Gökhan Baltacı, 2018, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Üzümlerin masada olduğu sahnede kadraj neredeyse kolun ait olduğu kişi sizmişsiniz ve masaya uzanmışsınız hissi vermektedir. Bu açı izleyeni biraz daha mengeneyle alan bir his yaratır, belki de “Yakan ben miyim? Ya da gün geldiğinde

böyle bir şey başıma gelebilir mi?” vb. gibi soruları da hızlı bir biçimde izleyiciye yükler. Öte yandan büyüteç belli bir nesneyi veya bir mekânı daha yakından görmek amacı ile kullanılan bir nesnedir. Aradığımız şeyi bulmamızda bize yardımcı olan bir parçadır, peki resimdeki figür kulağa yakınlaşarak aynı zamanda başka bir şeye de bakmakta veya aramakta mıdır? Belirsizdir. Figür kulağın içinden geçenleri görmek istiyor da olabilir. Resim biraz izleyiciye şunu dayatmaktadır: “Bende bir dinamit vardı, al bir tane de sende dursun.” Kendi gücünü, sırrını ve gerginliğini izleyicinin cebine fark ettirmeden ilişirir. Kulak ve el yakınlığı bir fısıldama hissini de bize düşündürmektedir.



Görsel 17. Gökhan Baltacı, 2018, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Kuşların olduğu resimde ise (Görsel 17) diğer hikâyeden bağımsız formlar var. Üzümler iki resimde de belirleyici bir güçte ama burada üzümler kibrit ile yakınlıklarından dolayı daha farklı bir duygu uyandırır. Üzümler her an alev alabilecek bir barut yığını gibi duyguları çağrıştırıyor olabilir. İki resimde de üzümler iştah açıcı değil aksine bir huzursuzluk barındıran nesnelere olarak karşımıza çıkıyor. Üzümlerin siyah olması içlerinde nelerin barındığını bilmememize yol açıyor. Yan yana bu örgütlülük halleri ise onların gücünü daha da arttırmakta. Kuşların bu gece izlenimi veren üzümlerden mi yoksa alev alan kibritten mi ürktüğünü bilemeyiz belki de manzaranın toplam basıncından ürkmektedirler. Üzümlerin aksine kuşlar bir örgütlülük veya iş birliği içinde değiller, öyle olsalar dahi kafesin içinde çok işlerine yaramayabilir.

Aşçı bir arkadaşım ile konuştuğumda şarabın yanında peynir ve kara üzüm servis edildiğinden bahsetmişti. Üzümler de yıkanmadan servis edilmiş bunu bilmiyordum. Hatta çoğu müşteriler üzümleri yıkanmaları için geri götürtülermiş. Resimdeki üzümler de yıkanmadan resmedilmiştir. Bu hikâyeyi anlatmamın nedeni ise kara üzümlerin üzerindeki kadifeyi andıran kıvamın yıkandığında kaybolması. Bu kadife alan yıkandığında kaybolduğu için lezzeti de azalmaktaymış. Kara üzümleri diğer meyvelerden ayıran belki de bu incecik kadife zardır. Bu kıvam kara üzümlere oldukça gizemli, ürktücü ama bir o kadarda çekici bir hava katmakta. İçinde bir sır barındırdığına dair bir olgu yaratıyor, yediğimiz an o sırrı bizimle paylaşacakmış gibi bir hava yaratıyor. Ama yediğimiz de bize zarar verebilecek gibi bir hali de var. Bizimle paylaştığı sır her ne ise bize zarar verecekmiş izlenimi uyandırıyor. Belki de onu lezzetli kılan bizimle oynadığı bu oyundur. İçinde barınan sıvı onu daha da lezzetli ve çekici kılıyor, tabii aynı zamanda da tehlikeli yapıyor. Benim bu resimlerde uğraştığım konu daha sıklıkla üzümün içindeki o gizemli tehditkâr hava ile ilgilidir. Onu gün yüzüne çıkartmak, iştah açmak değil aksine bir besin ürünü olduğunu unutmamız üzerine yapılan bir arama biçimidir. Aralarında fısıldaştıkları, mühürledikleri giz ile ilgileniyorum. Üzümleri seyreden birisi aralarında fısıldaştıkları şeyi asla öğrenemez ancak tahminler yürütebilir.

Üzüm, sanat tarihinde sıkça kullanılan özellikle natürmort tarzında sıkça resmedilen bir nesnedir. Üzümün kompozisyon içinde konumlandırılışı, çevresine yerleştirilen

diğer nesnelere, ışığı, boyama tarzı vb. pek çok etken üzümü çok farklı bir hale sokabiliyor. Örneğin Monet'in armut ve üzümle natürmort eserine baktığımızda, üzümün diğer meyvelerin içinde yer aldığını görüyoruz ve ışığın soldan geldiğini görüyoruz. Üzümler yukarıda bahsettiğimiz üzümün aksine oldukça yorgun görünmekte, yan yana olmaları bir tehdit oluşturmanın aksine bize durgun bir hüznü veriyor. Meyveler Edward Hopper'ın resimlerindeki figürlerin umutlu mutsuzluk halini anımsatmaktadır. Batmakta olduğunu tahmin ettiğimiz gün ışığı ise bu durgun ve yorgun havayı destekler nitelikte. Günlük hayatta karşılaşmamızın oldukça mümkün olduğu bir an gibi görünmekte. Üzümler şişkin ve iştah açıcı değil aksine bir süredir masanın üzerinde beklemiş izlenimi vermekte.

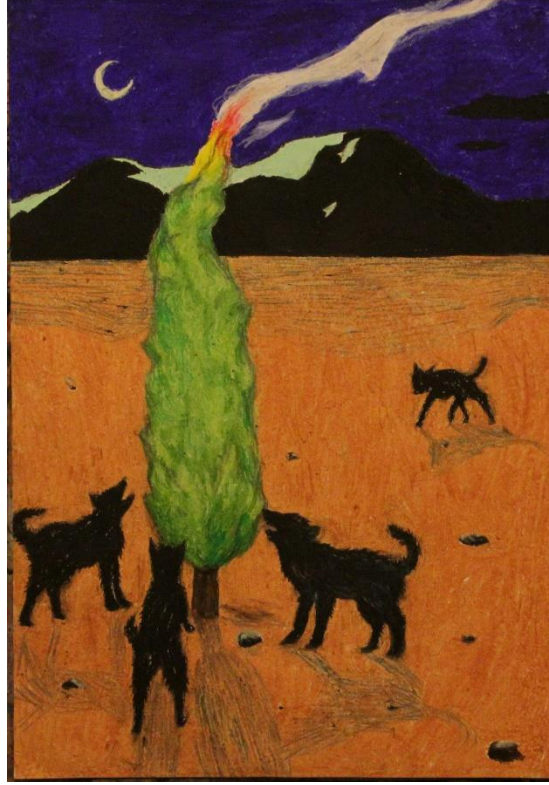


Görsel 18. Claude Monet, 1867, Still life with pears and grapes / Armut ve üzümle natürmort

Erişim. <https://goo.gl/hRVmgv>

Üzümlerin köpekler resimlerindeki ortak noktaları ise güçlü ve tekinsiz olmalarıdır. Köpekler serisinde gördüğümüz köpeklerin ortak özellikleri bir nesnenin veya bir figürün etrafını sarmaları ve onu tehditkâr bir şekilde basınç altına almalarıdır. Köpeklerin üzümle farkı olarak seslerinden ve hareketlerinden bahsedebiliriz. Hareket halindeki bir köpek imgesini gördüğümüzde otomatikman insanın zihninde sesi de canlanır hale geliyor. İnsan çeşitli köpek seslerini, ulumalarını, inlemelerini,

hırlamalarını duyumsayabiliyor. Bu da izleyiciye açık bir hareket olarak karşımıza çıkıyor. İzleyici farkında olmadan köpeğin hareketini, seslerini kafasında tamamlamaya çalışıyor. Abluka altına alınmış form veya figür her ne ise onun çaresizliğini izleyici zihninde daha da hareketlendirerek tamamlıyor.



Görsel 19. Gökhan Baltacı, 2015, İsimsiz, 35x50 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Ağaç muhtemelen korktuğu için ucu tutuşmuş vaziyette, gündelik yaşamda köpekler ağaca zarar vermezler, yaşam olarak birbirlerine de tehdit oluşturmuyorlar. Buna rağmen resim bizde bir burkulma yaratıyor. Geri plandan öne doğru gelmekte olan köpek ise bu hareketin daha da devam edeceğinin ipuçlarını veriyor bize. Üzümlerin hareket sınırı köpeklerde kalkıyor, nereye nasıl bir hamle yapacaklarının ucu açık bir soru işareti olarak kalıyor. Aynı örgütlü güçlülük hali köpeklerde de karşımıza çıkıyor. Ağaca baktığımızda gecenin ortasında yapayalnız kalmış vaziyette ve hareket etme gibi bir olanağı da bulunmamakta. Bu hareketsizlik izleyiciye de geçmekte, izleyici de resimdeki olay karşısında hareketsiz kalmaktadır. Tıpkı bu ağaç gibi, resmin düzeni ve yapısı dış yapıyı içine kabul etmez. Ona ancak bakabiliriz. Buradaki ağacın hareketsizlik hissi belki de izleyiciyi beklemediği yerden

vurmaktadır. İzleyicinin konumu resimdeki ağacın konumu ile eş durumdadır. Çalışmalarımın çoğu yanıtlara değil sorulara odaklanmaktadır, izleyicinin zihninde yeni sorular açmayı hedeflemektedir. Deyimi yerinde ise resimlerim izleyiciyi soru bombardımanına tutmayı hedefler. Çalışmaların çoğunun isimsiz olmasının bir sebebi de budur. Giren her harf veya kelime, çalışmanın izlemeye çalıştığı yola zarar vermektedir. Açıklamaların resim alanında faydalı olduğu kadar faydasız bir yanı da vardır.

2.5 Pieter de Hooch ve Saklanan Duygu

Pieter de Hooch 17. yüzyılın, Hollandalı tanınan ressamlarının arasında gelmektedir. Resimlerinin konuları genelde gündelik ve sıradan olayları içermektedir. 17. yüzyılda yaşasaydık muhtemelen resimlerindeki görüntüleri veya kurguları sıradan yaşamımızın içinde defalarca görebilirdik. Tabi bu ev ve yaşam sahnelerinin ortalamanın üstünde bir sınıfa ait olduğunu da ilave etmekte fayda var. Evin içindeki atmosfer çoğunlukla ebeveynler, çocuklar, gündelik nesnelere, gündelik olaylar, aşırıya kaçmayan bir yaşam üzerine kurgulanmıştır. Ressam da evin içerisinde oldukça keyifli ve sıcak bir atmosferde olduğu izlenimini veriyor. Resmettiği figürler ressamın komşusu veya bir aile dostuymuşçasına bir görünüm oluşturmaktadır. Çalışmalarının çoğunluğunda bulunan evcil köpeklere az önce mama vermiş ve resmin başına oturmuş gibi görünmektedir. Peki bu olağan olayları, olağan kişileri resmeden ressamın resimlerinin içindeki gizli basınç ve huzursuz hal nereden gelmektedir. Metnin ilerleyen kısımlarında buna değineceğiz ama daha önce Alain de Botton'un, Hooch eserleri ile yazdığı yazıdan bir parçayı irdelememiz gerekir. "İnsanları güzel çizmemiştir, yüzlerine dikkatle baktığınızda birer eskizden farksız olduklarını görürsünüz" (Botton, 2015, s. 15). Resimlere yaklaştığımızda bu yorumun çok isabetli olduğunu görüyoruz. Evin içerisi ile kendini böylesine özdeşleştirmiş birisinin yanındaki figürlerin portreleri ile uğraşmaması veya uğraşa değer bulmaması ironiktir.

Dış mekân resimlerinin çoğunluğu da yine evin yan bahçesi veya ara avlusunda geçmektedir. Figürler, orada da gündelik olaylara devam edip sohbet halinde veya çamaşır yıkama gibi işler ile uğraşmaktadırlar. Ve tabi ki onları izleyen evcil hayvanları da avluda bulunmaktadır. Bütün çalışmalarının ortak özelliği ise takıntılı denilebilecek şekilde kullandığı kaçış açılarıdır. İç ve dış mekân çalışmalarında mutlaka kapıdan veyahut camdan muazzam bir şekilde uzayıp giden dış mekânları görürüz. Öyle ki bana göre iç sahnelerde kullanılan şömine bile bu kaçışın bir parçası halini almaktadır. Kaçış olduğunu kavrayabilmemiz için illaki uzayıp giden bir perspektif olması gerektiğini düşünüyorum. Hitchcock'un *Kuşlar* filminde şömine bacasından içeri doluşan kuşlar sahnesi ile şöminenin nelere kadar olabileceğini, ucundan göstermiştir. Hooch'un resimlerinde sürekli gördüğümüz resmin arka planına kurduğu kaçış planı onu döneminde diğer ressamlardan ayıran temel özelliktir. Çünkü resimlerinin içindeki güzellikte alttan alta çalışan huzursuz atmosfer kanımca bu noktadan kaynaklanmaktadır. Alain de Botton'un ressam hakkında değindiği yazıda, o da ressamın resimlerini huzursuz ve farklı bulmaktadır lakin resimlerindeki kaçış planına değinmemiştir. Oysaki yerleştirilen bu kaçışlar ressamın farkında olmadan kendisi ile ilgili aktardığı bir duyguyu barındırmaktadır. Yardım çağırısı derecesine gelen kaçışlar neredeyse tüm resimlerde karşımıza çıkar. İzleyici ilk karşılaştığında bunun iyi bir derinlik hissi uyandırdığı kanısına varabilir. Ama ben bunun daha fazlasını barındırdığını düşünüyorum. Ressam gündelik olayları kurarken iç olaylar değişiyor, örneğin çocuğu emzirmek, örgü örmek, müzik aletleri ile müzik yapmak, konuşmak vb. gibi ama değişmeyen şey kaçışlar ve her an bu sıcak yuvanın ve atmosferin çökecekmiş hissi. Ön planda kurgulanan sahnede izleyicinin bakması veya oyalanması için bir sahne kurulmuş olduğunu görüyoruz, arka planı ise hissettirmeden gözümüze ilıstiriyor. Ve gözümüz arka planı da kabaca okuyup odanın içerisine geri giriyor. Bu kaçışı ve arka planı hiç de vermeyebilirdi, tabi o zaman portreleri neden eskiz tadında bıraktığını da anlamamız zorlaşabilirdi. Tam da bu nedenden portreler ile yakın bir bağ kurmamaktadır, önemli olan arka planda yatmaktadır, bana kalırsa duygunun asıl yattığı nokta arka planda ve dış mekandadır. Portreler ve iç olaylar bir çocuğun ödev ile kurduğu bağa benzemektedir, portreler burada ödeve eş gelmektedir. Bu durum adeta ödevini alelacele bitirip arkadaşları ile oyun oynamaya giden çocuğun sabırsızlığına benzemektedir. Gözün dış mekâna ulaşmadan önce mekân içinde

farklı katmanları atlatması gerekir. Güz, yan oda veya avlu vb. gibi katmanları da okuyarak pencereye veya dış mekânâ ulaşıyor. Hatta bazen cam yansımından dışarıyı hiç görememekteyiz. Ama dış dünyanın kuvveti içeriyi kuşatmış vaziyette kendini göstermeden hissettiriyor. Hissettirmesi de oldukça anlaşılır, çünkü kanımca ressamın motivasyonu içte değil dışta yatmaktadır. Dış dünyanın gücünü veya gizemini görebilmemiz için illa peyzaj resmi veya manzara resmi olması gerekmemektedir.



Görsel 20. Pieter de Hooch, 1663, Bebeği olan kadın, çocuk ile hizmetçi servisi /Woman with infant, serving maid with child

Wikioo. Erişim:17.04.2019. <https://bre.is/r0jK7Dd02j>

Yukarıdaki resimde ufukta görünen küçük dış mekân, içeriyi olabildiğince etkisi altına almış, özellikle çocuğun yönünün de kapıya doğru olması bu etkiyi daha da artırıyor. Hooch resimlerinde çocuk ve evcil köpekleri sıkça görüyoruz. Evcil köpek veya av köpekleri o dönemlerde resimlerde ailenin belli bir zümreye ait olduğunu da pekiştirmek için sıkça kullanılmaktadır. Yalnız Hooch'un köpeklerinde yine daha derin bir duygunun gizlenmiş olduğunu düşünüyorum.

Hooch, resimlerinde kendini bize unutturmayı oldukça iyi başaran bir ressam. Örneğin bir Van Gogh resmine bakarken Van Gogh'un benliğinin resmin her yerine sirayet ettiğini hissedebiliyoruz. Hooch'da ise odadaki herhangi bir nesnenin veya bir figürün arkasına kendisinin gizlendiğini sezinliyorum. Varlığını usulca bize unutturuyor. Öte yandan bu kaçış planında veya köpeklerde ya da seçilmiş bazı diğer nesnelere varlığını bir imdat ılığını anımsatacak şekilde bu formların içine gizliyor. Dışarıyla ilgili kurduğu bu tutkulu dünyayı bu imgelerin içine yerleştiriyor. Odanın içerisinde izleyici ile saklambaç oynayan ressam hem yakalanmayı hem de yakalanmamayı ummaktadır. Yakalanmak onun için muhtemelen "son" anlamına gelmektedir. Dış dünya olabildiğince özgür, uçsuz bucaksız, öte yandan da tehditlerle ve tehlikelerle dolu bir dünyadır. Yakalanmamak da onun için bir "son"a dönüşebilir. Odanın içerisinde bu figürler ile baş başa kalmak da aynı şekilde onun için cehennemi doğurabilir. Bunu figürleri boyayış biçiminden ve bize olan uzaklıklarından da rahatça anlayabiliyoruz.

Hooch'un neredeyse hiç yakın plan figür resmi bulunmamaktadır. Onun işi figür ile değil bu saklambaç oyunu ile ilgilidir. Belki de gündelik olayların sıradan ve sadeliğinden ömrü boyunca nefret etmiş de olabilir. Bilemeyiz, bunların her biri birer varsayım. Ancak figürlerin ifadeleri ve duruşları çok değişmeden süregelmektedir, ressam için odanın içinde birer nesneye dönüşmüşlerdir desek yeridir. Lakin öte yandan onlara da bağımlı bir pozisyondadır, çünkü dışarıyla ilgili içerisindeki gerilim hattını kuran başat rolü de figürler üstlenmektedir. Figürlerin kurulan konu gereği belli bir hikâye örgüsüne bağlı kalmalarından dolayı ressam onlar üzerinde özgürce bir oynama yapmamaktadır. Zaten belirttiğimiz gibi figürlerle bu dansa girmeyi çok tercih edeceğini de düşünmüyorum. Ancak evcil hayvanları, bağlı oldukları hikâyeden daha özgürce hareket edebilen bir imgedir. Ressam için bu, saklambaç oyununda es geçilmeyecek önem taşımaktadır. Hareketi, duruşu, yakınlık ve uzaklığı dilediği gibi işleyebilir (dans edebilir).



Görsel 21. Pieter de Hooch, 1660, Çocuğunun bitini ayıklayan anne ile enteriyör / Interior with a Mother delousing her Child

Wikiart. Erişim: 17/04/2109. <https://bre.is/A7qB-xg72>

Hooch'un eserlerinde seçilen bazı imgelerin kompozisyon gereği rastgele seçildiğini düşünmüyorum. Resmin içindeki olay örgüsü ile bağlantı halinde görünmektedirler ama olay örgüsünün içerisinde kendilerine ait bir özerklikleri de mevcuttur. Bu bazı imgeler dediğim imgelerin görsellerine alt kısımda değineceğim. Yazının başında değindiğim kendini unutturmada usta olan ressam bazı imgelerde veya evcil hayvanların içinde kendisinin varlığı ile ilgili izleyiciye sinyaller yollamaktadır. Ben bunların kimi zaman çocuk figürleri için de geçerli olduğunu düşünmekteyim. Çocuğun küçücük bir beden hareketinde ufak bir jestinde yattığını da düşünmekteyim. Odanın içerisinde yarattığı kaçış planlarının da aynı zamanda garip bir uzaklık hali mevcuttur. Figürler öyle değildir anlaşılabilir bir uzaklık içerisinde durmaktadırlar. Ama kaçış planını kullanarak dış mekâna baktığımızda çok kendine has bir uzaklık mevcuttur. Muhtemelen bu Hooch'un dış dünya ile kurduğu garip bağdan kaynaklanmaktadır. Resimde uzaklardaki dış mekâna iyice

baktığımızda, odanın içerisinde geri dönüp adapte olmak zaman almaktadır. Uzaklara bakarken ressam izleyiciyi resimde gördüğü uzaklığın bir de tam tersi istikametindeki uzaklığa götürmektedir. Bu durum gerçekten Hooch'un bu konuda usta olduğunu gösteriyor. Bu duruma aslında şaşırılmaması da gerekir, çünkü odanın içerisi onun krallığıdır ve bizler onun topraklarındayızdır. Ama Hooch kendi topraklarında değildir. Bu durum onu döneminde diğer ressamlardan ayıran en keskin özelliktir. Hooch odanın içerisine bizleri davet eder, odanın içerisinde figürleri görmemize karşılık onların birer hayalet olduğunu sezinleyebiliyoruz, onlar sadece hikâye gereği zorunlu oluşturulmuş figürlerdir, neredeyse nesnedirler. Hooch'un daveti sonucu geldiğimiz bu oda da garip bir yalnızlık ve her an çökecekmiş gibi duran bu sahnelerin belki de nedeni budur. Hooch'un orda olmamasıdır. Peki Hooch nerededir? Bunu aktarmak güç.

Benim Hooch hakkındaki düşüncelerimi ilk filizlendiren resme bakalım. Eserleri teker teker incelerken "Emziren Anne" resmine geldiğimde gözüm otomatikman diğer resimlerde de olduğu gibi Hooch'un klasikleşmiş kaçış planını aradı ve böyle bir kaçışla karşılaşmadım. Resmin üzerinde çok durmadan diğer eserleri incelemeye devam ettim. Ancak kısa bir süre sonra resme geri dönmeye karar verdim. Ve şöminenin üzerinde duran portakala gözüm ilişti, kaçışı bulmuştum. Aynı dış mekân parlaklığında hemen hemen diğer kaçış noktalarının olduğu yükseklikte. Bu portakalın rastgele oraya yerleştirilmediğini fark etmiştim, zaten gündelik yaşam içinde oldukça absürt bir noktadaydı. Saklambaç oyununda kısa bir an için onu yakaladığımı duyumsamıştım. Öte yandan asıl farkına vardığım şey, Hooch'un kendine bir kaçış planı kurmadan resmi tamamlamadığı idi. Bu portakal sayesinde diğer normal kaçış alanlarının kuvvetini daha pür bir şekilde anlamış oldum.



Görsel 22. Pieter de Hooch, 1659, Emziren Anne / Nursing Mother

Wikiart. Erişim: 18.04.2019. <https://bre.is/A7qB-xg72>

Anne olan figür ayağa kalksa dahi, o portakalı oraya koyması zaten oldukça güçtür. Zaten anne değil Hooch koymuştur. Bu bir portakal değil, bir kaçış ünitesidir. Akli halen dış dünyadadır, şöminenin aksine kaçış bu sefer bir nesnenin içine yüklenmiştir. Portakalın içinden portakalı çıkarmıştır. Yanında duran kuş kafesi ise portakal ile oldukça garip bir oyuna girmektedir. Hooch'un iç mekân ve dış mekan ile kurduğu bu garip bağa benzemektedir. Hooch evden çıkmamıştır ama portakal kafesten çıkmış dışarıdadır. Kafes ve portakala dikkatli bakıldığında Hooch'un kendine özgü o kaçışı, küçültülmüş şekilde görülebilir. Alt kısımdaki mobilyalar (figürler) her zamanki gündelik işlerine devam etmektedirler. "Emziren Anne" eserinden 4 yıl sonra yaptığı "Elma Soyan Kadın" eserinde portakal ve kafes oyunun daha da krsitalize bir hale gelmiş olduğunu görmekteyiz. Kaçışların ne denli derin bir duygudan geldiğini *bu yapıtta* oldukça keskin ve dramatik bir biçimde görüyoruz. Portakal, kafes, Hooch hepsinin bileşimi bir nesne çıkıyor karşımıza. Bir ayna, lakin kanımca bu alışlagelmiş bir ayna değildir. Hooch'un varlığının sinyallerini verdiği

içinde derin bir duygunun yattığı aynadır. Hooch, aynanın yüzeyine hiçbir yansıma koymamıştır, Velazquez'in "Nedimeler" yapıtındaki aynanın aksine, yansımada hiçbir imge göremeyiz. "Nedimeler" yapıtındaki ayna ile neredeyse tıpatıp benzeyen ayna yapısı da oldukça benzerlik göstermektedir, lakin duygu derinlikleri taban tabana zıttır.



Görsel 23. Pieter de Hooch, 1663, Elma Soyan Bir Kadın / A Woman Peeling Apples

Wikiart. Erişim: 18.04.2019. <https://bre.is/A7qB-xg72>

Hooch'un yapıtlarına bu açıdan bakmamız resimde nesnelere arasında ilişkileri nasıl ele alabileceğimize dair bir çalışmadır. Yapıtın derinliklerine yapılan bir sondaj niteliğindedir. Bu sondaj elbette kesin veriler vermemektedir, lakin eserlerin derinliğinde yatan derin okyanusa dair bize ipuçları vermektedir.

Bu bağlamda kendi çalışmalarına dönecek olursam, resimlerde farklı bağlar kurarak kullandığım imgeler bulunmaktadır. Pieter de Hooch'un resimlerine benzer bir şekilde ama bir açıdan da taban tabana zıt bir açıdan bu nesnelere farkında olarak kurmaktayım. De Hooch'da ise bana göre bu tutku onun bilincinin dışında gelişmektedir. İçeride kaynayan duygu veya tutku da Hooch'dan onay almadan onun dışında gelişmektedir. Kendi çalışmalarım da ise resmi kurmadan önce zaten nesnelere farklı bir anlam yükleyerek veya onlarla bir bağ kurarak başlamaktayım. Örneğin bir elmanın içerisinden elmayı sökmek. Beni heyecanlandıran da bu noktadır. Elma her zaman elma olmayabilir. Elma yaşam denilen kavramın vücut bulmuş halidir. Bütün mananın tek ve sade bir formda vücut bulmuş halidir. Dünyanın her yerinde bulunan ama alttan alta kendini unutturan bir varlığı vardır. Hem çoktur, hem azdır. Hem her yeredir hem de hiçbir yeredir. Bu açıdan da Newton'un başına düşen elma değil yaşamın kendisidir.



Görsel 24. Gökhan Baltacı, 2017, İsimsiz, 50x70cm, K.Ü. Yağlı Pastel

Sanatında da, sezgisinde de yatan paradoks şudur ki, Magritte'in, alışılmışın deneyimini yok etmek için alışılmışın dilini kullanması gerekmiştir. Modern sanatçıların çoğunun tersine Magritte, egzotikten hiç hoşlanmazdı. Alışılmış ve

sıradan olandan, bunlara sırtını dönemeyecek ölçüde nefret ediyordu (Berger, 2011, s. 23).

John Berger'in Magritte yazısında değindiği gibi gündelik sıradan nesnelere içinde yatan gizli oldukça iyi bir şekilde çözümlenmiştir. "Gizemden nefret etmek" oldukça doğru bir yaklaşımdır, çünkü yapılan olay kurmaca bir gizem değil, aksine bilincin dışında seçilen bir nesnenin içinde anlam bombardımanları ile paramparça edilmesidir. Şüphesiz bunun en büyük ustası Magritte'dir. Magritte de sahneyi kurarken bu bağlantılar ışığında kurmuştur diyebiliriz. De Hooch'da ise bu bilinçdışı alan kendini izin almadan var eder. Kendi çalışmalarındaki elmalar ise Magritte'in izlediği yola daha yakındır. Seçilmiş nesnelere, formlar kendileri arasında bir gerilim hattı kurar. Düşünce akışı sezgisel olarak içinde barındırdığı duyguya en yakın formu bulur yakalar ve onun içine yerleşir. Yerleştikçe bulunduğu ev sahibinin yuvasını içerden çökertir. Elmanın içerisindeki elmayı çıkarmak ile kastettiğim de budur. Newton'un yaşadığı olayın bilimsel açıdan çığır açmasının yanı sıra olayın kendisi bana her zaman oldukça ilginç gelmiştir. Neredeyse dünyanın her yerinde yetişebilen elma, dünyanın her yerinde olan yerçekimi ile bir bağ kurmuştur. Elmaların bana göre böyle özel bir yetenekleri vardır, anlam mekanizması içerisinde özgürce hareket eden anlamdan anlama manevralar yapabilen formlardır.



Görsel 25. Gökhan Baltacı, İsimsiz, 2017, 50x70 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Elmaların yanı sıra başka formlarla da anlam işlevlerini değiştirerek çalışmalar yapmaktayım. Bu bazen kozalaklar olabilir bazen bir bardak su bazen kibritler... vb. şekilde devam ediyor. Kendi çalışmalarım da hikâyenin duygu ve mana olarak istediği nesneyi yakalayıp onu ortaya çıkarmak ile uğraşmaktayım. Pieter De Hooch'a uzunca değinmemin nedeni ise kendi çalışmalarım ile küçük bir göbek bağı olduğunu düşündüğümünden kaynaklıdır.

2.6 Gece

Gündüzün yapısı akıl ve mantığa daha yakınken, gecenin yapısının ise duygulara daha yakın olduğunu görüyoruz. Gündüz içimizde oluşan iniş çıkışlar, duygular veya düşüneceğimiz her ne var ise, geceleyin kendini açığa vurmaktadır. Banyo yazısı kısmında, evin içinde diğer odalara nispeten banyonun kendine daha münhasır bir oda olduğundan bahsetmiştik. Gece de yaşamın banyosu gibi görünmektedir, gündüz ise salon veya mutfak gibi bir yapıdır.

Bana göre, gecenin en karakteristik özelliği ise var olmayışıdır. Var olmayışı ile kastettiğimiz şey varlığını gizleyebilmesi, hissettirmeden var olmasıdır. Gündüz ise tamamen varlık üzerine kurulmuştur. Bu varlığın nedeni sadece ışık yapısı veya aydınlıktan değil, bizim gündüzü tüketiş biçimimizle alakalıdır. Uygarlığımızı gündüz üzerine inşa ettiğimiz içindir. Bu da gayet anlaşılabilir bir durumdur, insanoğlu uygarlığı gece üzerine inşa edemezdi, işte bu tamamen ışık yapısından kaynaklıdır.



Görsel 26. Gökhan Baltacı, 2018, Gece, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Gece-uygarlığının özü derinliktir. Gece tüm derinlikte yaşar insan. Derinliğin içinden başka bir şey yoktur geceleyin. Derinlik – tüm dünyasıyla insanın doğal yeridir gece. Yüzeylede gezinen algılara göre biçilmiş yaşam gündüz nasıl yadırganmıyorsa, gece derinliği de öyle yadırganmamalıdır (Uygur, 1993, s. 82).

Gece kendi derinliklerimize inmemiz için de imkân veren bir yapıdır. Gecenin derinlikli yapısı gereği, bu durum bize de sirayet eder. İşte gecenin olmaması ile kastettiğimde budur. Akşamdan bizi kendisine hazırlar ve onun yuvasında buluruz kendimizi. Göz olarak sadece ışığın kesildiğini görürüz lakin, zihnimizde farklı

duygulara açılmamıza imkân tanır. Bu durum ışıktan bağımsız gecenin kendi omurgası ile ilgilidir. Gece karanlık yapısı ile aynı zamanda doğurgandır. Karanlığın getirdiği düşsel durum, bizi gündüzün mantık arsalarından çıkarıp farklı bir boyuta sürüklemektedir.



Görsel 27. Gökhan Baltacı, 2019, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Çalışmalarım da gecenin etkisini epeyce görmekteyiz. Bizzat gece peyzajları çalıştığım resimlerin haricinde de, diğer çalışmalarda gecenin kendi atmosferinin resmin geneline hakim olduğunu görüyoruz. Gece ile bilinçdışının bir kardeşlik bağı olduğunu düşünüyorum. İkisi de karanlık ve bilinmezliğe sahip yapılarda ve ikisi de doğurgan yapılardır. Buradaki doğurganlık düşünsel bir doğurganlıktır. Bu yaklaşıma göre bilinçdışına yapılan sondaj sonucu elde ettiğimiz imgelerin üzerindeki gece etkisi oldukça anlaşılabilir bir durumdur. İnsanın zihninin içindeki geceden alınmışlardır.



Görsel 28. Gökhan Baltacı, 2018, İsimsiz, 70x100 cm, K.Ü. Yağlı Pastel.

Hatta banyo-gece-oyun üçlemesinin oldukça baştan çıkarıcı ve doğurgan olduğunu düşünüyorum. Serbest çağrışımlara kendimizi bıraktığımız, bir gece rahmine dönüşmektedir. Sıcak sular içerisinde, tıpkı karanlık bir rahim gibi. Bu üçleme adeta gündüze (akıl yolu ile kavrama) karşı yapılan saldırının savaş elemanları gibidir. Burada geceyi güzelleme ve gündüzü kötüleme gibi algılamamak lazım, lakin gecenin de kendine özgü yapısının da hakkını vermek gerekir.

SONUÇ

Pastel boya ile yaptığım bu sondaj sürecinde, gündelik durumları ve nesnelere artık daha farklı boyutları ile tanıma imkânım oldu. Üretimine halen devam ettiğim bu serinin, bundan sonra nasıl bir boyuta sıçrayacağını şimdiden kestirmek oldukça güç. Bilinçdışı olarak tanımlanan alanın yanına veya kıyısına kurduğum kulübede, imgeleri veya duyguları yakalayıp onları seçip ayıklamak ile çalışmalara devam ediyorum. Bu oyun sancılara da keyiflere de ev sahipliği yapmaktadır. Bu süreç kelimeler ile tezde aktarması oldukça güç bir durumdur çünkü resimlerin ana atmosferi kelimeler ile sınırlı kalan anlatının ötesine geçmeyi hedefler. Belki de bunlara ancak “şeyler” diyebiliriz.

Çalışmalar süresince zihnimde dönen duygular veya kavramlar, sonunda belli formlara veya nesnelere dönüşmüşlerdir. Bu şeyleri kavrayıp bir nesnenin içine yerleştirmek, bir açıdan da bilinçdışı alanda kısıtlı da olsa görsel bir alfabe oluşturmama yardımcı olmuştur. Bana göre içerideki duygu, sızı veya bunun gibi şeyler bir form ile dışarı çıkmayı bekleyen bir döl yatağına benzerler.

Resimler bittikten sonra ve onları yan yana koyduğunuzda bende uyandırdığı his röntgen sonuçlarını incelemek gibidir. İçerideki dalgalanmaların, iniş ve çıkışların anlık izdüşümleridir. İç itkiden gelen bu formlar elbette bir vahi yöntemi ile kâğıda geçmemektedir. Belli bir disiplin sonucu çalışarak elde edilen formlardır. Sonuç olarak çalışma biçimim böyle bir süreç izlemektedir ve genişleyerek devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Anday, Melih. Cevdet. (2016). *Bütün Şiirleri - Sözcükler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, Melih. Cevdet. (2016). *Troya Önünde Atlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Berger, John. (2011). *O Ana Adanmış* (M. G. Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Botton, Alain. De. (2015). *Görmek ve Fark Etmek* (A. Antmen, A. Ece, A. S. Bayer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Freud, Simund. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Bozak Yayınları.
- Güngörmüş Erdem, Nilüfer. *İnsanın Karanlığı ve Freud*.
Ercan Kesal. Erişim: 05.02.2019. <http://tinyw.in/NNwF>
- Heidegger, Martin.(2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (F.Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Kİ Basım Yayım.
- Kızıl, Uras. *Oyunun Özgürleştirici İfadesinin Yitimi Üzerine*.
E-Skop. Erişim: 20.06.2017. <https://bit.ly/2Elk5WS>
- Tümer, Engin. (2017). Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı. *SDÜ-ART-E (Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi)*, s. 96-126. Erişim: 20.04.2019.
<https://bit.ly/2QAYzls>
- Uygur, Nermi. (1993). *Yaşama Felsefesi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Youtube. Erişim: 08.05.2019. <https://bit.ly/2VWP3jO>

Etik Beyanı

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

- 1] Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- 1] görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- 1] başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- 1] atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- 1] kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- 1] 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.

05 / 08 / 2019



Gökhan BALTACI

**Yüksek Lisans
Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Tekinsizlik ve Bilinçdışı: Kişisel Anılara İlişkin Bir Sondaj Denemesi

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

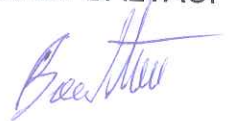
Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06-08-2019	32	53688	12-06-2019	% 5	1158073962

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 06/08/2019)

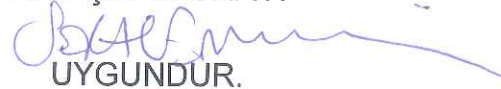
İmza
Gökhun BALTACI



Öğrenci No.: N16126487
Anasanat/Anabilim Dalı: Resim
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI



UYGUNDUR.

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

**Master's
Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Uncanny and Unconscious: A Sounding Essay on Personal Memories

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
06-08-2019	32	53688	12-06-2019	% 5	1158073962

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 06/08/2019)

Signature
Gökhun BALTACI



Student No.: N16126487

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL



APPROVE

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin / raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren Ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

05 / 08 / 2019



Gökhan BALTACI

“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 korunmamış 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 ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları 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 tezlere 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.