
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

KENDİLİK ÖYKÜSÜ OLARAK RESİM
"GÖKKUŞAĞI MELEĞİ'NİN ANATOMİSİ"

Jale GÖKÇE

SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MAYIS 2016

Jale GÖKÇE tarafından hazırlanan "KENDİLİK ÖYKÜSÜ OLARAK RESİM 'GÖKKUŞAĞI MELEĞİNİN ANATOMİSİ" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Şeniz AKSOY

Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum ...……..

Başkan : Prof. Nur GÖKBULUT

Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum ……..……

Üye : Prof. Atilla İLKYAZ

Görsel Sanatlar ve Tasarımı Bölümü, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum ...……

Üye : Prof. Cebrail ÖTGÜN

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum ...……..

Üye : Doç. Hasan KIRAN

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum ...……

Tez Savunma Tarihi: 16.05.2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

……

Prof. Aysen SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Jale GÖKÇE

16.05.2016

İris Gökçe'ye ...

KENDİLİK ÖYKÜSÜ OLARAK RESİM

"GÖKKUŞAĞI MELEĞİ'NİN ANATOMİSİ"

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Jale GÖKÇE

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2016

ÖZET

Bu çalışmada, "Gökkuşağı Meleğinin Anatomisi" bir metafor olarak kullanılmaktadır. "Gökkuşağı Meleği" kendilik araştırması yapan sanatçının, "Anatomi" ise bu araştırmanın kendine özgü doğasının metaforudur. Buna göre burada, kendini epistemik, etik ve estetik anlamda geliştirmek için resim yapan ve kendi resimlerini açıklayıp yorumlayan bir sanatçının öyküsü ele alınmaktadır. Çalışmanın amacı, özgün sanat yapıtları ortaya koymak, bu yapıtları incelemek, resim yapma ve inceleme süreçlerinde araştırma ve yorum yöntemlerinin oynadığı rolü vurgulamak ve Gökkuşağı Meleği için sanatsal yaratım ve eleştiriden oluşan bir kendilik geliştirme yöntemi önermektir. Çalışmanın çıkış noktası, resim ve resim incelemesinin birer kendilik pratiği, yani kendini biçimlendirme ve yapılandırma etkinliği olmasıdır. Buna göre çalışma, araştırma ve yorum süreçlerinden oluşan iki evreden meydana gelmektedir: Birinci evre, sözel içeriklerin görsel içeriklere dönüştürüldüğü resim yapma yani sanatsal etkinlik evresidir. İkinci evre ise, görsel içeriklerin sözel içeriklere dönüştürüldüğü resim inceleme yani eleştiri evresidir. Bu iki evre, sanatçı rolünden araştırmacı ve yorumcu rollerine, resim dilinden araştırma ve yorum dillerine geçişleri kapsayan dinamik bir süreç oluşturur. Sanatçının kendi resimleriyle yüzleşmesi, araştırma ve yorum yöntemleri, birincil ve ikincil zihinsel süreçler ile kendilik ve yorum arasında birbirinden esinlenen ve birbirini etkileyen karşılaşmalar yaratır ve kendilik gelişimiyle sonuçlanır.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Sözcükler : Kendilik, kendilik gelişimi, araştırma, yorum, resim

Sayfa Adedi : 119

Danışman : Prof. Şeniz AKSOY

PAINTING AS A SELF-STORY
"ANATOMY OF THE RAINBOW'S ANGEL"
(Proficiency in Art Thesis)

Jale GÖKÇE

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF FİNE ART
May 2016

ABSTRACT

"Anatomy of the Rainbow's Angel" in this study has been used as a metaphor. "Rainbow's Angel" is metaphor of artist who self-study and "Anatomy" is metaphor of specific nature of self-study. In this study, it has been described the story of an artist who both paints and criticizes her own paintings to develop herself as epistemic, ethic and aesthetic. The aim of this study is to create original artworks, to investigate them, to stress the playing role of research and interpretation methods in these processes and to propose a method for self-development combining artistic activity and art criticism for Rainbow's Angel. The starting point of the study is that both painting and painting criticism are a self-practice, self-forming and building. The study, based on processes of research and interpretation, represents two stages : The first stage is the painting which converts verbal contents to visual signs, artistic activity. The second stage is the investigation of painting which converts visual signs to verbal text, art criticism. This two stages represent a dynamic process including transitions from the language of painting to the languages of research and interpretation, and from the role of artist to the roles of researcher and interpreter. The artist's encounter with own paintings generates a range of encounter between methods of research and criticism, primary and seconder mental processes, and self and interpretation which were mutually sustaining and inspiring and together results in self-development.

Science Code : 404.7.016
Key Words : Self, self development, research, interpretation, painting
Page Number : 119
Supervisor : Prof. Seniz AKSOY

TEŞEKKÜR

Başta danışmanım Prof Şeniz AKSOY olmak üzere, tüm Tez İzleme Komitesinin değerli üyelerine; gösterdiği engin sabır ve verdiği sınırsız destek nedeniyle eşim Prof Dr Ş. Çakır GÖKÇE'ye; Telif Haklarından Nejat GÖKÇE'ye; kendilerine her zaman layık olmaya çalıştığım, varlıklarını her an yanımda duyumsadığım sevgili Anne ve Babam ile esin kaynağım, biricik kızım İris GÖKÇE' ye teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

RESİMLERİN LİSTESİ ix

1. GİRİŞ 1

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 11

2.1. Kendilik 11

2.1.1. Felsefede kendilik 11

2.1.2. Psikolojide kendilik 13

2.2. Kendilik Nesnesi Olarak Resim 14

2.3. Araştırma Nesnesi Olarak Resim 17

2.4. Araştırmacı ve Yorumcu Olarak Sanatçı 19

2.5. Yaratıcı Etkinlik Olarak Araştırma ve Yorum 20

2.6. Resim Dili 22

2.6.1. Resim dilinin kaynağı 22

2.6.2. Kendilik olarak resim dili 24

2.6.3. Biçem olarak resim dili 25

2.6.4. Dolayım olarak resim dili 26

2.6.5. Resim dilinin ögeleri 28

2.6.6. Açıklama ve yorum olarak resim dili 29

2.6.7. Terapi olarak resim dili 31

2.6.8. Otobiyografi olarak resim dili 32

2.7. Resimlerinde İçsel Gerçeğini Yansıtan Sanatçılar 33

3. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BULGU VE YORUMLAR 45

3.1. "Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi" 45

3.2. Görsel ve Yazılı Anlatım 65

3.2.1. 'Metinlerin söyleşmesi' 72

3.2.2. Görsel ve elyazısı 74

3.3. Siyah ve Beyaz 78

3.3.1. Yeni-dışavurumculukta siyah ve beyaz 80

3.3.2. Siyah ve beyazın tinsel anlamı 81

3.3.3. Siyah beyaz ve kırmızı 82

3.3.4. Siyah beyaz ve sarı 82

3.4. Yapı Yıkma ve Kurma 82

3.5. İnsan ve Melek 83

3.6. Grotesk Biçem 86

4. SONUÇ VE ÖNERİLER 91

KAYNAKLAR 93

EKLER 99

EK-1. Resimler Tablosu 100

ÖZGEÇMİŞ 118

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 2.1. Frida Kahlo, Kırık Omurga, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40 x 30.7 cm, 1943 34

Resim 2.2. Joan Miro, Öz-Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kalem, 146 x 97 cm, 1937 35

Resim 2.3. Francis Bacon, Öz-Portre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35.5 x 30.5 cm, 1973 36

Resim 2.4. Egon Schiele, Öz-Portre, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 51.4 x 34.9 cm, 1911 37

Resim 2.5. Louise Bourgeois, Öz-Portre, Kağıt Üzerine Baskı, 1993 38

Resim 2.6. Lucien Freud, Tamamlanmamış Öz-Portre (Ayrıntı), 1956 39

Resim 2.7. Jonathan Borofsky, Öz-Portre, Litografi, 96 x 78 cm, 1991 40

Resim 2.8. Atilla İlkyaz, Doğumdan Önce, Kağıt Üzerine Gazlı Kalem, 21 x 30 cm, 2015 41

Resim 2.9. Jean-Michel Basquiat, Öz-Portre, Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 37 cm, 1982 42

Resim 2.10. İris Gökçe, Kuğu Gölü 4002, Kağıt Üzerine Gazlı Kalem, 23x30 cm 43

Resim 2.11. İris Gökçe, Kuğu Gölü 5002, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 23 x 30 cm 44

Resim 3.1. Jale Gökçe, Kayıp Zamanın İzinde, Tuval Üzerine Akrilik Boya ve Transfer, 120 x 120 cm, 2011 47

Resim 3.2. Jale Gökçe, Kabus, Kağıt Üzerine Ağaç Baskı, 19 x 47 cm, 2012 48

Resim 3.3. Jale Gökçe, Kendilik Portresi, Linol Baskı, 35 x 50 cm, 2012 49

Resim 3.4. Jale Gökçe, İkiz Melekler I, Tuval Üzerine Alçı Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 200 x 200 cm, 2013 50

Resim 3.5. Jale Gökçe, İkiz Melekler II, Tuval Üzerine Alçı, Kum, Köpük, Tutkal, Akrilik ve Pigment Boya, 200 x 200 cm, 2013 51

Resim 3.6. Jale Gökçe, Şüphesiz Buradaydım, Tuval Üzerine Akrilik ve Sprey Boya, 130 x 130 cm, 2015 52

Resim 3.7. Jale Gökçe, Meleğin Sesi, Kağıt Üzerine Akrilik Sprey ve Pastel Boya, 48 x 35 cm, 2015 53

Resim **Sayfa**

Resim 3.8. Jale Gökçe, Eşkali Tanımlanmışta Atrofik Süreç, Kağıt Üzerine Linol Baskı, 65x90 cm, 2014 54

Resim 3.9. Jale Gökçe, Kurgulanmış Özneye Tekabül Eden Ben, Tuval Üzerine Akrilik Pastel Boya ve Gazete, 150 x 150 cm, 2015 56

Resim 3.10. Jale Gökçe, Öngörülebilir Temsil Krizi, Tuval Üzerine Akrilik Pastel Boya ve Gazete, 150x150 cm, 2015 57

Resim 3.11. Jale Gökçe, Bitirilmemiş Melek, Tuval Üzerine Akrilik, Alçı, Tutkal ve Kağıt, 125x125 cm, 2015 58

Resim 3.12. Jale Gökçe, Kendilik Meleği, Tuval Üzerine Akrilik ve Sprey Boya, 130 x 200 cm, 2015 59

Resim 3.13. Jale Gökçe, Angelus C5102, Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya 130 x130 cm, 2015 60

Resim 3.14. Jale Gökçe, Angelus CT21, Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 140x 140 cm, 2015 61

Resim 3.15. Jale Gökçe, Angelus 5102, Tuval Üzerine Talaş Kum,Tutkal ve Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2015 62

Resim 3.16. Jale Gökçe, Angelus C8002, Tuval Üzerine Talaş, Kum, Tutkal ve Akrilik Boya, 120x120 cm, 2015 63

Resim 3.17. Jale Gökçe, Angelus C1391, Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 120x120 cm, 2015 64

Resim 3.18. John Baldessari, Artık Sıkıcı Sanat Yapmayacağım, Litografi, 56.8 x 75.1 cm, 1971 66

Resim 3.19. Cy Twombly, Sanatçı ve Apollo, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 142 x 148 cm, 1975 67

Resim 3.20. Sean Landers, Bu Kadar Panik Neden, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 213.3 x 365.7 cm, 2004 68

Resim 3.21. Resim 3.8' den Ayrıntı 69

Resim 3.22. Resim 3.9' dan Ayrıntı 69

Resim 3.23. Lawrence Weiner, Bir Bütün Yaratmak İçin Parçaları Biraraya Getirmek, Duvar Üstüne Yazı, 2005..... 70

Resim 3.24. Bruce Nauman, Yaşam ve Ölüm, Neon Üzerine Metin, 1985 71

Resim 3.25. Resim 3.10'dan Ayrıntı 72

Resim 3.26. William Kentridge, Özportre, Linol Baskı, 27 x 19.2 cm, 2012 73

Resim **Sayfa**

Resim 3.27. Jean-Michel Basquiat, Ense, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 127 x 257.8 cm, 1983 74

Resim 3.28. Resim 3.5'den Ayrıntı 75

Resim 3.29. Resim 3.6'dan Ayrıntı 75

Resim 3.30. Duane Michals, Baba Ölü Oğlunu Defin İçin Hazırlar, Jelatin Gümüş Baskı ile Elyazısı 12.7 x 19.05 cm, 1991 76

Resim 3.31. Duane Michals, Kristal Küre ile Adam, Jelatin Gümüş Baskı ile Elyazısı, 12.7 x 19.05 cm, 1989..... 77

Resim 3.32. Dan Perjovschi, Bize Ne Oldu?, Duvar Üzerine Kalıcı Kalem Boya, 2007.. 78

Resim 3.33. Resim 3.4'den Ayrıntı 79

Resim 3.34. Resim 3.16'dan Ayrıntı 84

Resim 3.35. Paul Klee, Tarihin Meleği, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 31.8 x 24.2 cm, 1920 85

Resim 3.36. Hieronymus Bosch, Mahşer, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 60 x 114 cm, 1506-1508 86

Resim 3.37. Francisco Goya, Cadılar Günü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 438 x 140 cm, 1823 87

Resim 3.38. Resim 3.2.'den Ayrıntı 87

Resim 3.39. Pablo Picasso, Guernica, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349 x 776 cm, 1937 88

Resim 3.40. Resim 3.3'den Ayrıntı 88

Resim 3.41. Jean-Michel Basquiat, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 167 x198 cm, 1981 89

1. GİRİŞ

Problem Durumu

Göz ve Tin, Merleau–Ponty'nin temelde felsefeyle ilgili, fakat ağırlıklı olarak modern resme değindiği bir metindir (Merleau-Ponty, 2012:5). Bu kitapta Merleau–Ponty modern resmi, sanat tarihi ve estetik bağlamında değil, felsefe bağlamında ele alır. Ressamların resimlerinden çok söylediklerinden yola çıkarak, resmin hakikat söylemindeki yeri üstünde durur. Merleau–Ponty'e göre resim, bilimden farklı daha çok felsefeye benzeyen bir hakikat oyunu, yani bir bilgi türüdür. Ressam tıpkı felsefeci gibi, varlık ve olgularda gizli olan vahşi, sessiz ve kavramsız özleri araştırır: Dünyaya bakar, onu görür ve resme dönüştürür. Dünyada tablo ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı ve o bitirildiğinde bu eksiklere yanıt veren tabloyu, başkası olarak kendisini ve başkalarının tabloları ile eksiklerini görür (Merleau-Ponty, 2012:38). O bir gören olarak herşeye bakabildiği gibi kendi içine de bakabilir ve baktığında kendi görme gücünün farklı yönlerini tanıyabilir. Merleau–Ponty, bu nitelikleriyle ressamı fenomenolojik bir filozof olarak tanımlar (Merleau-Ponty, 2012: 33).

Ressamın araştırdığı, vahşi, sessiz ve kavramsız özler, Merleau–Ponty'nin deyişiyle "resmin ve belki de tüm kültürün bu temel yanı" nedir? Ona göre ressam, varlık ve olgular dünyasının anlamını araştırır: Kim ve neyin resmini yapar görünürse görünsün, gerçekte o kendiliğin resmini yapmaktadır (Merleau–Ponty, 2012:31). Öyleyse, nedir ressamın araştırdığı bu kendisi ya da kendilik denen olgu?

Gündelik dilde kendilik, kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü anlamında kullanılır. Başka bir deyişle, kişinin kendini bilme ve anlama yetisi, dikkatini kendi üzerinde yoğunlaştırması ve başka insanlardan farklı olduğunun bilincinde olması demektir. Bu anlamda kendilik, tüm iniş ve çıkışlara karşın kişi tarafından yaşam boyu birlik ve aynılık duygusu olarak deneyimlenir.

Michel Foucault (2012: 80-84)'a göre kendilik, kişinin kendisiyle kurmuş olduğu hakikat ilişkisidir. Bu ilişki, insanın nasıl biri olduğundan nasıl biri olması gerektiği konusuna kadar pek çok konuda kendisiyle kurmuş olduğu çok boyutlu bir ahlak ilişkisidir. Bu ilişkinin başında kişinin kendini tanıması, sonunda ise kendini ahlaki bir özne olarak

biçimlendirmesi yer alır. Bu ilişkinin en önemli boyutlarından biri ise, kişinin benimsediği tutum doğrultusunda çalışması, yani etik hedefine uygun araçlar geliştirmesi ve etkinliklerde bulunmasıdır. Foucault, kişinin kendini yetiştirme ve biçimlendirme amacı taşıyan bu etkinlikleri 'kendilik pratikleri' ya da 'asetik pratikler' olarak tanımlar.

Kendilik üzerinde çalışan ve psikoloji alanında bu kavrama yeni bir açılım getiren düşünür, hiç kuşkusuz Heinz Kohut'tur. Kohut (Kohut, 2013:145-153)'un kendilik kuramına yaptığı en önemli katkılardan biri, 'kendilik-nesnesi' (self-object) kavramıdır.

Kohut'a göre kendilik nesnesi, dış dünyadaki nesnelerin bireyin iç dünyasındaki anlam ya da karşılıklarını anlatmak için kullanılan bir terimdir. Başka bir deyişle bu nesneler, bireyin iç ve dış dünya ya da hakikat ile bağlantısını sağlayan araçlardır. Hakikatle bağlantıyı sağlayan bu araçlar, çocuk ve erişkine göre farklılık göstermekle birlikte, işlevleri yaşam boyu aynı kalır. Kendilik nesnesi, çocuk için anne, baba, yakın akraba ve oyuncak; erişkin için ise eş, çocuk, meslek, para, sanat, bilim veya felsefe olabilir. Bu nesneler olmaksızın kendiliğin kuruluş, bütünlük ve sürekliliği sağlanamadığı gibi geliştirilmesi de mümkün değildir (Kohut, 2013:145-153).

Bu varsayım açısından yaklaşıldığında, ressamın uğraştığı kendilik denen olgunun kendisiyle kurmuş olduğu hakikat ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu ilişki, öncelikle sanatçının kendini bilmesi, güçlü ve zayıf yanlarının farkına varması demektir. Sanatçının kendi içine yaptığı bu yolculuk, aynı zamanda toplum, dış dünya ve evrenin gizlerini de araştırması demektir.

Buradan hareketle sanatçının, resim yaratımı yoluyla hakikati araştırdığı söylenebilir. Resim yapma etkinliği sonucunda resim ortaya çıktığına göre, ressamın hakikati resimdir. Resim yaratımı, bir yandan onun kendi varlığını ortaya koyup doğrulamasını, diğer yandan da gerçekliği araştırmasını sağlar. Böylece, resim yaparak yürüttüğü hakikat araştırması, sanatçının nitelikçe üstün bir konuma yükselmesi ya da kendilik gelişimiyle sonuçlanır. Buna göre resmin, sanatçının kendilik gelişimini sağlayan bir kendilik nesnesi olduğu söylenebilir.

Merleau-Ponty'nin *Göz ve Tin* (Merleau-Ponty, 2012) adlı yapıtının birinci bölümünde, sanat, bilim ve felsefe arasındaki fark ve benzerlikler üzerinde durulmaktadır. Merleau–

Ponty'e göre bilim, nesne ve olguları doğrudan değil oluşturduğu modeller üzerinden dolaylı olarak araştırır (Merleau-Ponty, 2012:27). Modellerle oynanan bir oyun olarak bilim, gerçekliği hem anlamlı hem de hiçbir anlamı olmayan şeyler olarak ele alır. Bu tutumuyla o, dünya ile kendisi arasında bir uzaklık yaratır. Nesne düşüncesi olarak adlandırılan bu düşünce, varlık dünyasının anlamıyla ilgilenmez (Merleau-Ponty, 2012: 29). Bilimin gerçekliği kavrayabilmesi -yani felsefe olabilmesi- için, varlık ve olgular dünyasının üzerine çökmeyi ve onların anlamlarını araştırmayı öğrenmesi gerekir. Oysa sanat, özellikle resim, bu dünyanın anlam örtüsünden beslenir ve bunu tam bir saflıkla yalnızca o yapabilir (Merleau-Ponty, 2012: 30).

Sanatçının hakikati araştıran bir araştırmacı olduğu görüşünün herhangi bir dayanağı var mıdır? Varsa, bu dayanaklar nelerdir?

Kohut'a (2013: 221) göre "Sanatçı..., ... çağının çekirdek psikolojik sorunları" üzerine düşünmek, insanlığın önemli "psikolojik" sorunlarına "yanıt vermek" ve "psikolojik görevine seslenmek bakımından zamanının önünde"dir. Yani, " ... sanatçının yapıtı, çağının başat psikolojik sorununu yansıtır. Sanatçı bir bakıma kendi kuşağına" öncülük eder. "... Yalnızca toplumun geneli için değil, sosyo-psikolojik sahneyi araştıran bilim adamları açısından da böyledir bu".

Bu varsayım açısından yaklaşıldığında, XIX. yüzyıl ikinci yarısı ile XX. yüzyıl başı sanatının "suçlu insan"ın sorunlarını ele aldığı görülür. Çünkü bu dönemin bireyi, çocukluğundan itibaren çevresiyle güçlü bir ilişki içinde olan, istek ve arzularını zorlu bir sınavdan geçirmek zorunda kalmış bir insandır. Bu insan, 'id' (alt-ben) ile 'süper-ego' (üst-ben) arasına sıkışmış, Oidipus kompleksi nedeniyle yapısal ruhsal çatışma yaşayan bir bireydir (Kohut, 2013: 221).

Ancak, XX. yüzyıl ikinci yarısı ile XXI. yüzyıl arasında insanlık durumu ve insanın duygusal sorunları önemli ölçüde farklılaşmıştır. Yeterince uyarılmamış ve idealleştirilebilir anne-babadan yoksun çocuk, günümüzün en önemli psikolojik sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu çocuk artık, ufalanmış, ayrışmış ve parçalanmış güçsüz kendiliğe sahip bir çocuktur. Günümüz sanatçılarının "sesle, sözle, tuvalde ve taşta betimleyip iyileştirmeye çalıştığı", bir yandan "bu çocuğun... güçsüz kendiliği" iken, diğer yandan yetişkin 'trajik insan'ın "kırılgan, yaralanabilir içi boş kendiliğidir" (Kohut, 2013:

221). Böylece onlar, bir yandan "kendiliğin bölünmesini" betimlerken, diğer yandan parçaları bir araya getirip onu bütünleştirmeye ve anlamlı "yeni yapılar kurmaya çalışır" (Kohut, 2013: 222).

Bireysel güdülenmeleri ne olursa olsun, Michelangelo, Shakespeare, Rembrant, Mozart, Goethe, Balzac gibi sanatçılar tıpkı günümüz sanatçıları gibi kendi çağının önde gelen psikolojik sorunlarını ele almışlardır. Bu sanatçıların yapıtlarına bugün hala büyük bir saygı ve hayranlık duyuyorsak, "bireyin... arzu ve çatışmalarının ifade edilmeyi beklediği bir çağın özünü" gerçekçi biçimde dile getirmelerindendir. "Dahası, tarihsel ve toplumsal değişimlerin insanlık durumunda meydana getirdiği derin değişimlere karşın insan doğasının, geçmişle eşduyum yapmamızı mümkün kılacak ölçüde aynı" kalmasındandır (Kohut, 2013: 223).

Resim yaratımı sanatçının kendilik gelişimi için tek başına yeterli bir etkinlik midir? Tek başına yeterli değilse, sanatçının kendisini nitelik olarak daha üst konuma taşıması için yararlanabileceği başka etkinlikler var mıdır? Varsa, sanatçı başka ne tür etkinliklerden yararlanabilir?

Kohut'a göre, zaman ekseninde birlik ve aynılık duygusu olarak deneyimlenen kendilik, sağlıklı insanda biri yüzeysel diğeri derin iki kaynaktan beslenir (Kohut, 2013:147). Yüzeysel kaynak, insanın tarihsel tutum alma yeteneğiyle, yani kendisini anımsadığı bir geçmiş içinde tanıması ve imgelenmiş bir geleceğe yansıtmasıyla ilgilidir. Geçmişin "... Proust'çu anımsanışı ve yeniden ele geçirilişi", kendiliğin bütünlük ve sürekliliğinin sağlanması için kuşkusuz çok önemlidir.

Ama, bu tek başına yeterli değildir. "... Eğer kalıcı aynılık duygumuzun daha derindeki kaynağı kurursa, kendiliğimizin parçalarını *Kayıp Zamanın İzinde* yeniden birleştirme yolundaki bütün çabalarımız başarısızlığa uğrayabilir". Hatta, Marcel Proust gibi büyük bir yazarın bile bu işi başarıp başaramadığını sorabiliriz. Çünkü, "... bu anıtsal roman, yazarın kendiliğinin yeniden pekişmesine ilişkin kanıtlar kadar, sürmekte olan parçalanmasına ilişkin kanıtlar da içerir" (Kohut, 2013:148).

Bu nedenle, yalnızca sağlam bir kendilik deneyimi insanın kalıcı bir kimliğe sahip olduğu duygusunu korumasını sağlayabilir. Son çözümlemede "... geleceğe yansıyan temel öğe,

çekirdek kendiliğin içeriği değil kendini dışa vuran yaratıcı gerilimlerin değişmeyen özgüllüğü olabilir." Goethe'nin *Faust* adlı başyapıtında, Faust'un ölümsüz özünü yeryüzünden cennete taşırken meleklerin söylediği gibi: "... Kim ki daima çabalar, kurtuluş onun içindir" (Kohut, 2013:149).

Buna göre, sanatçının kendilik gelişiminde sanatsal yaratımın tek başına yeterli bir etkinlik olmadığı söylenebilir. Öykü ve hakikatin tamamı bir buzdağı olarak düşünülürse, resim onun yalnızca su üstünde kalan bölümünü yansıtır. Başka bir deyişle, öykü ve hakikatin üstünü bir perde ile örterek sunar. Öykünün tamamının ortaya çıkarılması için buzdağının su altında kalan bölümünün de görülmesi gerekir. Bu ise, ancak perdenin açılması ve sanat yapıtının açıklanıp yorumlanmasıyla mümkündür. Buna göre, sanatçı tarafından sergiye konan bir resmin aslında tamamlanmamış olduğu, hatta, "henüz yaşamının başında" olduğu bile söylenebilir (Merleau-Ponty, 2012:81). Onun tamamlanması ve yaşamını sürdürmesi için, üstündeki örtünün kaldırılması ve şifrelerinin çözülmesi gerekir.

Resim eleştirisi, tıpkı kendilik gibi sanatçının kendi resimlerini açıklayıp yorumlamasyla başlar (Öztürk, 2009:145-175). Yani, kendi yapıtlarına eleştirel gözle yaklaşma, sanatçının epistemik, etik ve estetik anlamda kendini geliştirmesi için atması gerekli ilk adımlardan biridir.

Kendilik Öyküsü Olarak Resim başlıklı bu çalışma, kendini epistemik, etik ve estetik anlamda geliştirmek isteyen bir sanatçının öyküsünü ele almaktadır. Burada ele alınan öyküsü anlatılan sanatçı, uzun süre resim yapmanın kendisi için yeterli bir etkinlik olduğunu düşündüğünden resim eleştirisi üzerine düşünmemiş, daha doğrusu buna gereksinim duymamıştır. Son yıllarda yaşamında meydana gelen bazı değişikliklerin de etkisiyle, resim yapmanın kendisi için artık tek başına yeterli olmadığının farkına varmış ve bir arayış içine girmiştir. Bu arayış onu Tıp Fakültesinde *Anatomi* dersleri almaya yöneltmiş, Anatomi dersleri ise *Diseksiyon Salonu ile Karşılaşması* na yol açmıştır. Bu karşılaşma, araştırma süreç ve yöntemlerini yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline gelmesine yol açmış; kendi içine yaptığı yolculukta ruhunu teşrih masasına yatırma cesareti kazandırmıştır.

Burada, "*Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi"* alt başlığı, kendilik öyküsünün metaforu olarak kullanılmaktadır: *Gökkuşağı Meleği*, renklerle araştırma ve yorum yapan yani

anlamlar yaratan sanatçının, *Anatomi* ise bu sürecin kendine özgü yapısının metaforudur. Dolayısıyla, bu çalışma kendini geliştirme yolculuğu sırasında Gökkuşağı Meleği tarafından özgün sanat yapıtlarının ortaya konduğu ve incelendiği bir öyküdür.

Buna göre çalışma; (1) öykünün yaslandığı sayıltı, kavram ve kuramların ele alındığı *Kavramsal Çerçeve*; (2) Gökkuşağı Meleği'nin yaratmış olduğu yapıtların açıklanıp yorumlandığı *Uygulama Çalışmaları Üzerine Bulgu ve Yorumlar* ile (3) sonuçların değerlendirildiği *Sonuç ve Öneriler* bölümünden meydana gelmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; kendini epistemik, etik ve estetik anlamda geliştirmek isteyen sanatçının öyküsünden yola çıkarak resim diliyle yazılmış özgün sanat yapıtları ortaya koymak, bu yapıtları incelemek yani açıklayıp yorumlamak, resim yaratımı ve inceleme süreçlerinde araştırma ve yorum yöntemlerinin oynadığı rolü vurgulamak ve bunlardan hareketle sanatçı için sanatsal yaratım ve eleştiriden oluşan yeni ve farklı bir kendilik geliştirme yöntemi önermektir.

Araştırmanın Önemi

Çalışmanın önemi, resim ve resim eleştirisinin kendilik gelişimi bağlamında ele alındığı özgün bir çalışma olmasından ileri gelmekte olup, kendilik, kendilik gelişimi, araştırma, yorum ve resim anahtar sözcükleriyle tanımlanabilir.

Bu sözcüklerin tümüne yer verilerek yapılan taramada, kendiliği konu alan çalışmaların Psikoloji (Anlı, 2005), Psikiyatri (Sevinç, 2013) ve Felsefe (Gökmen, 2015) alanlarında yapılmış olduğu görülmektedir. Ancak, gerek bu çalışmalar gerekse Sanat ve Sanat Tarihi (Aliçavuşoğlu, 2005) alanında yapılmış çalışmalarda, resim yaratımı ve eleştirisi ile kendilik gelişimi arasındaki ilişki ele alınmamıştır.

Dolayısıyla, resim yaratımı ve eleştirisi ilk olarak burada kendilik gelişimi bağlamında ele alınmaktadır. Bu niteliğiyle, ülkemizde yapılacak çalışmalara katkı yapacağı umulmaktadır.

Sayıltılar

Bu çalışmanın birinci sayıltısı, sanatsal yaratım ve sanat eleştirisinin bu etkinlikleri gerçekleştiren özneler açısından birer kendilik pratiği olmasıdır. Yani, resim yaratımı sanatçının, resim eleştirisi ise alımlayıcının (izleyici, araştırmacı ve yorumcu) gelişmesini sağlayan birer etkinliktir.

İkinci sayıltısı ise, sanatsal yaratım ve eleştirinin araştırma ve yorum yöntemlerinin kullanıldığı birer etkinlik olmasıdır.

Her araştırma, gerçekliğin belli bir yönü ya da boyutu ile ilgili bilgi elde edilmesini sağlar. Bu yönüyle araştırma, gerçekliği açıklama ve anlamayı amaçlayan bir süreçtir. Her açıklama ve anlama çabası, varlık, nesne ve olgulara bağlı olduğu gibi, bu girişimde bulunan öznelere de bağlıdır. Yani, kişisel, özel ve öznel bir nitelik taşır. Dolayısıyla, açıklama ve anlama amacıyla yapılan her araştırma aslında gerçeklikle ilgili bir yorumdur.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada, kendiliğin doğası ve resim inceleme yöntemlerinden kaynaklanan kavramsal kimi sınırlılıkların varlığından söz edilebilir.

Kendiliğin doğasıyla ilgili sınırlılık, çalışmacının kendi resimlerini açıklayıp yorumlamaya girişmiş olmasıyla ilgilidir. Bu, onun sürekli kendisiyle ilgilenen, narsisistik kişilik ve davranış bozukluğuna sahip "hasta" ya da "suçlu" bir kişi olup olmadığı sorununu gündeme getirir. Eğer "hasta" ya da "suçlu" biriyse, onun kendi resimlerini açıklayıp yorumlaması doğru mudur? Eğer doğruysa, böyle bir eleştiriden elde edilecek sonuçlara ne ölçüde güvenilebilir?

Ressam ya da genel olarak sanatçıların narsisistik yönelime sahip oldukları doğrudur. Ancak, narsisistik yönelim, sanatçının sanatsal yaratımı sırasında ona gerekli olan dürtüsel enerjiyi sağlar. Ayrıca, onun sanatsal yaratımdan aldığı keyif ve kendilik saygısının önemli bir bölümü de bu kişilik özelliğinden kaynaklanır (Tura, 2005: 246-247). Buna göre, narsisistik yönelim sanatçının sanatsal yaratıcılığı için gerekli, hatta zorunlu bir koşuldur. Dolayısıyla, kendisiyle ilgilenen bir sanatçıyı bu yönelimi nedeniyle, "sorunlu" ve "hastalıklı bir kişi" olarak nitelemek, hele hele onu suçlamak haksız bir tutumdur. Tam

tersine, sanatçının kendilik bütünlüğü ve sürekliliğini koruması için bu enerjiye herkesten çok gereksinimi vardır. Bu nedenle narsisistik yönelime sahip bir sanatçı başka bir sanatçının resimlerini eleştirebileceği gibi, kendi resimlerini de eleştirebilir. Dolayısıyla, böyle bir incelemenin sonuçlarına güvenilebilir. Ancak, öznel ve kişisel niteliği nedeniyle her girişim gibi bu incelemenin kendisi de eleştiri ve yoruma açıktır.

Yöntemsel sınırlılık ise, resim inceleme ya da eleştiri yöntemleriyle ilgilidir. Başka bir deyişle, resim diliyle yazılmış ve içsel hakikatini şifreleyerek sunan bir öykünün nasıl okunması gerektiğiyle ilgilidir.

Resmin görünürdeki düzen ve yapısında gizlenen böyle bir öykü nasıl açıklanıp anlaşılabilir? Kendi resimlerini incelemeye girişen bir sanatçı, bu resimlerde kendisi ve kendilikle ilgili neler bulabilir? Kendisi bir açıklama ve yorum olan resmin incelenmesinin anlamı nedir? Aynı zamanda araştırmacı olan bir sanatçı, yani sanatçı-araştırmacı kendi resimlerini açıklayabilir mi? Açıklayıp yorumlayabilirse, bunu hangi yöntemlerle yapabilir ya da yapmalıdır? Böyle bir incelemeden ne türde bilgi elde edilebilir? Elde edilen bu bilginin anlam, değer ve geçerliliği var mıdır? Bunlar, yalnızca kendi resimlerini inceleme denemesine girişen bir sanatçının değil, her araştırmacı ve yorumcunun sorması ve yanıt bulmaya çalışması gereken sorulardır. Çünkü, günümüzde yaşamın tüm alanları gibi sanat ve sanat eleştirisi de büyük ölçüde manipülasyon ve spekülasyonun etkisi altındadır (İlkyaz, 2015).

Sanatçının kendi resimlerini inceleme denemesine giriştiği böyle bir çalışmadan sanat eleştirisi alanındaki yöntem sorunlarına çözüm bulması beklenemez ve beklenmemelidir. Bununla birlikte, bu işe girişen bir sanatçının sanat yapıtına yaklaşım biçiminin ne olduğunu ortaya koyması da kaçınılmazdır. Bu yaklaşım, *Kavramsal Çerçeve* ve *Uygulama Çalışmaları Üzerine Bulgular ve Yorum* bölümlerinde ortaya konmuş olmakla birlikte, kişisel ve öznel bir girişim olması nedeniyle her kişisel girişim gibi eleştiri ve yoruma açık olduğu unutulmamalıdır.

Tanımlar

Bir dildeki sözcük ve terimlerin anlamı, onların sözlük tanımlarıyla sınırlı değildir. Dolayısıyla, onların anlamlarının kesin tanımlara bağlanması ve sınırlanması doğru bir

yaklaşım değildir. Yani, bir sözcük veya terim, kullanıldığı bağlama göre çeşitli anlamlara sahip olabilir. Bu durumda, onların kullanım bağlamına göre değişen anlamlarını açıklamak daha doğru bir yaklaşımdır. Buna göre, bu bölümde, önce kendilik, öykü, gökkuşağı, melek ve anatomi gibi sözcük ve terimlerin kullanım bağlamlarına göre değişen anlamları açıklanmakta, ardından da "Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi" metaforunun çalışmamız bağlamında taşıdığı anlam üzerinde durulmaktadır.

Kendilik

Psikolojide kendilik (İngilizce *self*); "(1) Dikkatin kendi üzerinde yoğunlaşması. (2) Kişinin kendini bilme ve anlama yetisi. (3) Başka insanlardan farklı olduğunun bilincinde olması" anlamlarında kullanılır (Budak, 2000). Bu anlamda kendilik, tarih boyunca insanlığı uğraştırmış bir konudur. Burada kendilik, felsefi ve psikolojik boyutlarıyla birlikte, yani sanatçının kendini epistemik, etik ve estetik bir varoluş içinde geliştirmek için başta kendi hakikati olmak üzere hakikatle kurmuş olduğu ilişki olarak tanımlanmaktadır.

Öykü

Türkçede öykü (hikaye); "(1) Geniş bir biçimde anlatılan olay. (2) Gerçek ya da tasarlanmış olayları ilgiyi çekecek biçimde anlatan, genellikle beş on sayfadan oluşan düzyazı türü" olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 2014).

Gökkuşağı

Gökkuşağı, meteoroloji terimi olarak, "düşmekte olan yağmur damlacıklarında güneş ışınlarının kırılıp yansımasıyla gökyüzünde oluşan yedi (kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor) renkli, kemer biçimindeki görüntü, alkım, ebekuşağı, ebemkuşağı, eleğimsağma, hacılarkuşağı, meryem ana kuşağı ve alaimi sema" (Türk Dil Kurumu, 2014) ve antropoloji terimi olarak ise, "yağmurdan sonra, gökyüzünü bir uçtan bir uca saran renkli kuşak" olmak üzere başlıca iki şekilde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 1973).

Melek

Melek sözcüğü, "İbranice 'haberci' anlamına gelen 'mal'akh' sözcüğüne dayanır ve Türkçede teolojik ve metaforik olmak üzere iki anlama sahiptir. Teolojide, 'Tanrı ile insan

arasında aracılık yaptığına ve nurdan yaratıldığına inanılan ruhsal varlık'tır. Metafor olarak ise, "terbiyeli ve uysal kimse" anlamında kullanılır (Türk Dil Kurumu, 2014).

Anatomi

Anatomi, Yunanca'da 'çıkarmak' anlamına gelen 'ana' ile 'kesmek' anlamına gelen 'tome'den türetilmiş bir sözcüktür. Türkçe Sözlük'te anatomi; "1. *tıp* İnsan, hayvan ve bitkilerin yapısını ve organlarının birbiriyle olan ilgilerini inceleyen bilim dalı, teşrih. 2. *anat.* Beden yapısı, gövde yapısı. 3. *mec.* Bir şeyin oluşumunda göze çarpan özel yapı: *Toplumun anatomisi*" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2014).

Diseksiyon

"1. Bir organizmayı incelemek için küçük parçalara ayırma, doku veya organları görülebilir duruma getirme. 2. Herhangi bir canlının iç yapısını incelemek üzere kesip açma olayı"dır (TDK, 2014).

Grotesk

Büyük Türkçe Sözlük'e göre grotesk; "1.Eski Çağ Roma yapılarında görülen tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu. 2. *tiy.* Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüşleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi"dir (Türk Dil Kurumu, 2014).

Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi

Bu çalışmada *Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi* alt başlığı, kendilik öyküsünün metaforu olarak kullanılmaktadır. *Gökkuşağı Meleği* renklerle araştırma ve yorum yapan yani anlamlar yaratan sanatçıyı, *Anatomi* ise sanatçının yürüttüğü bu sürecin kendine özel doğasının metaforudur.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Kendilik

İnsanın kendini geliştirmek için başta kendi hakikati olmak üzere hakikatle kurmuş olduğu ilişki anlamında kendilik, Heraclitus'tan Socrates'e; Kant, Hegel ve Nietschze'den Foucault'a; Freud ve Jung'dan Kohut'a kadar birçok düşünürü uğraştırmış bir olgudur.

2.1.1. Felsefede kendilik

Yukarıda sorunsallaştırıldığı biçimiyle kendiliğin kökeni, Yunanlıların 'epimeleia heautou' olarak adlandırdığı kendilik kaygısı (self care) etiğine dayanır. 'Epimeleia heautou' (Kendine özen göster, kendinden kaygı duy), kendine yönelik basit bir kaygı ve özen değildir. O herhangi bir şey üzerinde çalışma, didinme ve onu uygulama anlamlarını da içeren zengin çağrışımları olan bir sözcüktür (Foucault, 2014:210). Plato'nun aktardığı biçimiyle Socrates'e kadar Yunan düşüncesinin temel sorunsalı, logos (bilgi), nomos (yasa) ve hakikat arasındaki ilişki, yani siyasi 'parrhesia' olmuştur. Socrates'le birlikte 'siyasi parrhesia'dan 'etik parrhesia'ya doğru bir paradigma kayması yaşanmıştır. Bu nedenle, gerek Socrates gerek Plato'nun temel sorunsalı, 'siyasi parrhesia' ile 'etik parrhesia'yı uzlaştırmanın yollarını araştırmak olmuştur.

'Etik parrhesia', temelde logos, bios ve hakikat arasındaki ilişkileri ele alır. Antik Yunan düşüncesinde görüldüğü biçimiyle, aşağıdaki nitelikleriyle 'siyasi parrhesia'dan ayrılır: (1) 'Etik parrhesia', herşeyden önce felsefi bir nitelik taşır ve yüzyıllar boyunca bütün filozoflar tarafından uygulanmıştır. Onun bu niteliği; (a) filozofa, dünya, doğa ve insan hakkındaki hakikatleri bulmak ve öğretmek (epistemik işlev) (b) site, yasa ve siyasi kurumlar karşısında tutum belirlemek (siyasi işlev) ve (c) hakikatle insanın yaşam tarzı arasındaki ilişkilerin doğasını geliştirmek (etik-estetik işlev) ödev ve sorumluluğu yüklenmesiyle ilgilidir. (2) Bu 'parrhesia'nın hedefi, bir insanı kendisiyle ilgili kaygıdan hareketle kendini tanıma, bilme ve kendi üzerinde çalışmaya ikna etmektir. (3) Bununla birlikte, bu hedef kişinin sadece kendine dair hakikati öğrenmesiyle sınırlı değildir. Onun hedefi, bilgiyi uygulama yoluyla daha fazla bilgiye erişmesini, epistemik, etik ve estetik bir varoluş içinde kendini yeniden kurmasını sağlamaktır (Foucault, 2012:82-84). Özetle, 'etik

parrhesia, kendilik kaygısı temelinde, kişiyi kendi üzerinde düşünme, kendine özen gösterme ve çalışma yoluyla nitelikçe üstün yeni bir konuma taşımayı hedefler.

Michel Foucault da kendiliği, bireyin epistemik, etik ve estetik bir varoluş içinde kendini kurması olarak yorumlar. Ona göre kendilik, insanın nasıl biri olduğundan nasıl biri olması gerektiği konusuna kadar pek çok konuda kendisiyle kurmuş olduğu ilişkidir. Bu ilişkinin başında kişinin kendini tanıması, sonunda ise kendini ahlaki bir özne olarak biçimlendirmesi yer alır.

Kişinin kendisiyle kurmuş olduğu bu ilişki, öncelikle çağının temel ahlaki sorunu ile ilgili davranış ve edimlerini içerir, yani belli bir tutum almasını gerektirir. Foucault, Antik Çağın temel ahlaki sorunsalı olarak tanımladığı cinsel arzu ve zevkten yola çıkarak bunu şöyle açıklar: Kişi cinsel arzuları karşısında ya onları denetim altına alıp yönetmeyi ya da onlar tarafından yönetilmeyi seçer. Birinci yolu seçerse ahlaki, aksi halde ahlaki davranmamış olur. İnsan cinsel arzularından, onları yumuşatıp ölçülü bir dengeye oturtmak ve kendisinin ne olduğunu anlamak için yararlanabileceği gibi onları bastırmak ya da çocuk sahibi olmak için de yararlanabilir. Kişinin benimsediği bu davranışların her biri onun için etik birer hedef oluşturur. Bununla birlikte, sonuçlarına katlanmayı göze almak koşuluyla isterse ahlaki olmayan bir tutumu da benimseyebilir.

Foucault'a göre kendilikle kurulan ilişki ikinci olarak, kişinin takındığı bu ahlaki tutumu tanımasını gerektirir. Bu tutum, kişi tarafından ilahi bir buyruk ya da doğal bir yasa olarak tanınabileceği gibi akılcı ya da bir varoluş estetiği ilkesi olarak da tanınabilir. Yani, kişi kendi özgür iradesiyle böyle davranmayı seçebileceği gibi kendi dışındaki bir iradeye boyun eğerek de böyle davranmayı seçebilir.

Üçüncü olarak bu ilişki, kişinin benimsediği tutum doğrultusunda çalışmasını, yani etik hedefine uygun etkinliklerde bulunması ve araçlar geliştirmesini gerektirir. Foucault, kişinin kendini yetiştirme ya da biçimlendirme amacı taşıyan bu etkinlikleri 'kendilik pratikleri' ya da 'asetik pratikler' olarak adlandırır.

Kendilikle kurulan ilişkinin dördüncü ve son boyutu, kişinin bütün bunları nasıl bir insan olmak için yaptığıyla ilgilidir. Yani, bu çalışmalar sonunda o kendisini nasıl bir insan olarak görmek istemektedir? Ölümsüz, özgür ya da kendisinin efendisi mi, yoksa arzu ve

zevklerinin kölesi mi? Dolayısıyla, bir insanın seçtiği 'kendilik pratikleri', etik hedefleri dışında onun ileride ne tür bir insan olmaya özendiğiyle de ilgilidir. Özetle belirtmek gerekirse, Foucault'a göre kendilik, birey tarafından bir sanat yapıtı gibi üzerinde sürekli çalışılıp didinilerek özenle yaratılması gereken kendi varlığıdır (Foucault, 2014:207).

2.1.2. Psikolojide kendilik

Psikoloji alanında kendilik kavramına yeni bir açılım getiren düşünür, hiç kuşkusuz Heinz Kohut'tur. Sigmund Freud ve Freud'dan etkilenen psikanaliz kuramlarında ego (benlik), ruhsal aygıttaki çatışmaları, kendilik (self) ise kişinin iç yaşantılarını tanımlamak için kullanılır. Kohut, önceleri kendiliğin bu tanımına bağlı kalmış, ancak daha sonra dar anlamda kendilik olarak nitelediği bu tanımdan uzaklaşmıştır.

Kohut'un kendilik psikolojisi olarak adlandırılan kuramında çekirdek kendilik, ortasında beceri ve yeteneklerin yer aldığı, bir kutbunu ihtirasların diğer kutbunu ise ideallerin oluşturduğu iki kutuplu ruhsal kümelenme olarak betimlenir. Bu, bir kişide kendi beden ve ruhunu bütünlük ve süreklilik gösteren bağımsız bir girişim ve algı merkezi olarak yaşama duygusu olarak deneyimlenir. Çekirdek ihtiras ve idealler ile onların gereksinimlerine uygun olarak geliştirilen bir dizi beceri ve yetenekle birlikte bu duygu, kişiliğin merkezini oluşturur. Kişi bunu, beden, ruh, kişilik ve çevresindeki tüm değişikliklere karşın yaşam boyu aynı kişi olma duygusu olarak deneyimler. Bununla birlikte, aynı kişi olduğumuz duygusu yalnızca çekirdek kendiliğin bileşenlerinin kalıcı içeriği ile onların doğrultusunda oluşan etkinliklerden kaynaklanmaz. Aynı zamanda, kendilik bileşenlerinin birbiriyle özgül ilişkisinden de kaynaklanır (Kohut, 2013: 145-147).

Kohut'un psikolojiye ve kendilik kuramına yaptığı en önemli katkılardan biri, 'kendilik-nesnesi' (self-object) kavramıdır. 'Kendilik nesnesi', dış dünyadaki nesnelerin bireyin iç dünyasındaki anlam ya da karşılıklarını (temsillerini) anlatmak için kullanılan bir terimdir. Bu terim, dış dünyadaki bir kişi ya da herhangi bir nesneyi değil, kişinin bunlara ilişkin yaşantı ve deneyimlerini gösterir. O, kendiliğin bir parçası olarak deneyimlenen ya da özel bir işlevi yerine getirmek üzere kullanılan bir kişi olabileceği gibi bir nesne de olabilir. Örneğin, bebeklik ve erken çocukluk döneminin kendilik nesneleri, anne, baba, yakın akraba ve öğretmen gibi kişilerden oluşur. Erişkin dönemde ise, resim, heykel, kitap, buluş gibi çeşitli kültürel ve toplumsal nesnelere dönüşüm gösterir. Kohut kendilik nesnelerini,

‘aynalayan’ (mirroring self-object) ve ‘idealleştirilen (idealizing self-object) kendilik nesneleri’ olarak sınıflandırır. Ona göre, kendiliğin gerek kuruluş ve gelişimi gerekse bütünlük ve sürekliliğinin sağlanması bu nesnelerin varlığına bağlıdır. Yani, Kohut’a göre kendilik, ‘kendilik nesneleri’ üzerinden yürütülen sonu gelmez bir araştırma ve yorum sürecidir (Kohut, 2013:148-153).

2.2. Kendilik Nesnesi Olarak Resim

Resim yani sanat yapıtı, tıpkı bir ayna gibi sanatçıyı gösterir: Sanatçıya kendisini başkası olarak gözlemleme olanağı sağlar ve böylece bir kendini görme ve var olma aracı haline gelir. Sanatçının kendi yapıtıyla karşılaşması, kişiliğinin gizli kalmış yönleriyle araştırmacı bir ilişki içerisine girmesi konusunda ona eşi bulunmaz bir fırsat sunar. Merleau-Ponty bunu; “Onun aracılığıyla, dışım tamamlanır, bende en gizli olan herşey bu yüze geçer ...” biçiminde betimlemiştir (Merleau-Ponty, 2012: 43).

Ayna, aynı zamanda mitolojideki Narkissos mitosunu çağrıştırır. İnsan kendisine Narsisistik anlamda bakabilir ve bu bakış ona daha önce farkına varmadığı yönlerini görme olanağı sağlayabilir. Bu nedenle, ayna işlevi gören bir araştırma nesnesi, sözgelimi resim, öznenin kendisine başka birine bakarmışcasına bakmasını sağlayabilir.

Kohut’un kendilik psikolojisi kuramına göre, sanatçı için yaptığı resim (sanat yapıtı), bebeğin ruhsal gelişiminde annenin oynadığı role benzer bir işleve sahiptir. Yani, sanatçı için kendi yapmış olduğu resim, anne için çocuk neyse odur: Aynalayıcı kendilik nesnesi (mirroring self-object). Bebeğin sağlıklı ruhsal gelişimi açısından anne yani aynadan beklenen, öncelikle bebeğin varlığını doğrulayıp onaylaması ve kabul etmesidir. Daha sonra ise, mutluluk, neşe, coşku, beğeni ve huzur ile renklendirdiği imgesini bebeğe geri vermesidir. Anne, bebek tarafından kendiliğin işlevsel bir parçası, hem ben hem öteki ve biraz ben biraz öteki olarak algılanan bir kendilik nesnesidir (Kohut, 2004: 21-46).

İnsanın kendisine bir başkasına bakarmışcasına bakmaya başlaması, kendisini tanıma, kabul etme ve bilmesinde bir başlangıç noktasıdır. Sanatçının kendi yapıtından geri yansıyan imge aracılığıyla varlığını doğrulayıp ele geçirmesi, ona kendini yeniden yapılandırma olanağı sağlar. Sanatçının aynadaki görüntüsü yani kendi resmi ile karşılaşması, narsisistik bozukluğa sahip olan bir kimseden farklıdır. Sanatçının kendi

ürünü ile karşılaşması, ‘kurucu karşılaşma’ olarak adlandırılır. Onun gerçek varlığını ortaya koyması ve kendisinden sonra yapılacak eylemleri belirlemesi bakımından bu bir yeniden yapılanma karşılaşmasıdır. Bu karşılaşma, sanatçının daha sonraki karşılaşmaları için bir temel oluşturur.

Başkasına bakarmışcasına kendisine bakması, sanatçıda varlık düzeyinde yeni bir farkındalık yaratarak, ona somut ve elle tutulabilir yeni bir boyut ekler. Böylece sanatçı özne, varlıklar dünyasının merkezindeki yerini boşaltır ve kendisine uzaktan bakan merkez dışı bir konuma yerleşir. Yani resim, sanatçı-özneyi sanatçı-nesneye dönüştürür. Sanatçı-öznenin kendi yapıtına yani kendisine dışardan bakması, onda araştırma isteği uyandırır. İnsan kendisini, “Ben kimim?”, “Ben neyim?”, “Ne yapıyorum?”, “Nasıl yapıyorum?” vb. gibi sorular sorup, bu soruları yanıtlamakla tanıyabilir. Sanatçı da resim yaparken kendisine bu tür sorular sormadan edemez. Böylece sanatçı, yaptığı her resim ileriye doğru bir sıçrama ya da patlama eylemi olan birisi haline gelir. Bu eylem, sanatçının kendisini sürekli inceleyen yorulmak bilmez bir araştırmacı olması nedeniyle, kendi resimleriyle karşılaşması ile başlar.

Merleau-Ponty, aynanın gördüğü işlevi bedenin soyulması ve görülebilir hale getirilmesine benzetir. Ona göre ressam bir ayna gibidir : Vardır, farkındadır, görmektedir ve gerçeği açığa vurmaktadır (Merleau-Ponty, 2012:43).. Fakat ressam, farkına vardığının etkin bir düzenleyicisi olması bakımından aynadan farklılık gösterir. Ressam, duyular yoluyla doğrudan algıladığı varlık ve olgular (fenomenler) tarafından uyarılır ve onlardaki gizli tinsel içerikleri görsel simgeler biçiminde ortaya koymak üzere harekete geçer. Onun, görünüşlerin ardında gizli olan tinsel içeriği görme ve onu somutlaştırma konusunda eşi bulunmaz bir yeteneği vardır. Ressam, soyut düşüncenin yer ve yön belirlerken elde ettiği, gözle görülenin gizli kıvrımları arasında yer alan metafizik derinlikte var olma yeteneğinin iyi bir örneğidir (Merleau-Ponty, 2012: 60). Bu nitelikleri sanatçıyı, araştırmacı bir filozof, bir fenomenolojist yapar. Sanatçı, dünyamızı anlamlı ve kavranabilir hale getiren harika fenomenleri gözleyen ve bunlar üzerinde düşünen bir araştırmacıdır. Onun yaptığı resimler, bitimsiz, sonu olmayan araştırma ve yorumlarının sonucudur.

Resim yapma, her defasında farklı biçimde gerçekleşen ve bir türlü bitmeyen sonsuz bir araştırma sürecidir. Bu, gözlenen fenomenin açıklama ve anlamını resim yapma eylemi ve onun ürününde arayan bir araştırmadır. Sanatçı, gözlediği varlığı yüzey üzerinde sadece

yansıtmakla yetinmez; bu yansıtma sırasında gözleneni bilme ve farkına varma yeteneği de edinir.

Resim yani sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlığı gösterir. O, genelliği yansıtan bir tekilliktir; insansal-toplumsal öze, bu özün genelliğine ve tümelliğine ışık tutar. Hiçbir resim, yetkin ve tamamlanmış değildir; resimlerin hemen hemen tümü yaşamlarını bitmemiş olarak sürdürürler. Böylece, araştırma sonucu ortaya konan her resim bir gözlem, resmi değerlendiren her eleştiri de tamamlayıcı nitelikte bir yorumdur.

Varlık ve olguları bir filozof olarak gözlemleyen ressamın araştırma tutku ve tutumu, genel ile özel, tümel ile tekil ve toplumsal ile bireysel arasında salınır. Yani ressam, genelliği ve tümelliği yansıtan bireysel bir varlıktır. Gerek resim yaparken gerekse kendi resmine bakarken sanatçı, evrensel olanla ilişkiye girer. Dünyaya baktığında o, aslında kendi kendisini gözler. Onun resimleri, sonu gelmez araştırmasının tanıklarıdır ve her resim bir kendilik nesnesi olduğundan onlar sonsuza dek onun kendilik nesneleri olarak kalırlar.

Resim, yaratıcılık, araştırma ve öznellik bakımından benzersiz bir niteliğe sahiptir ve sanatçının psikolojik eğilimlerini açığa vurur. Oscar Wilde *Dorian Gray'in Portresi*'ndeki karakteri ressam Basil'e bunu şöyle betimletir : "Duyarak yapılmış her resim modelin değil, sanatçının resmidir. ... Ressam tarafından ortaya çıkarılan o değil, tuval üzerinde içini döken ressamın kendisidir. Bu resmi sergiye koymak istemeyişimin nedeni, ruhumun sırlarını göstermiş olmaktan korkmamdır" (Wilde, 1968:18). Ressamın araştırmacı tutumu, resmin bir araç ya da kaldıraç olarak kullanılmasıyla tam bir kendilik pratiği haline dönüşür. Descartes'ın *Cogito*'sundan yola çıkarak, resim yapan bir sanatçının, kendi varlığını gözlemlediği ve bu nedenle de kendiliği araştırdığı söylenebilir. Bu durumda artık, "Resim yapıyorum, öyleyse varım"ın yerini "Resim yapıyorum, öyleyse varlığıma ilişkin bir anlam arıyorum" alır.

Hakikate, özne ile nesne, tin ile beden, mantık ile sezgi ve akıl ile akıl-dışı arasındaki ayrılmaz ilişkiyi ortaya koyan araştırma ve yorum sayesinde ulaşılabilir. Sanatçının kendi yapıtına başkasının yapıtıymış gibi yaklaşması, onun resimlerinde o güne kadar kendisinin bile tam olarak farkına varmadığı gizli kalmış gerçekleri ortaya çıkaran bir süreçtir.

2.3. Araştırma Nesnesi Olarak Resim

Sanat, kültür ve bağlama göre farklı biçimlerde tanımlanmakla birlikte, sanatın bilim ve felsefe gibi bir araştırma disiplini ya da bilgi türü olarak kabul edilmesi onların ortak özelliğini oluşturur. Leonardo da Vinci bunu; "Sanat bilgiye ulaşan bir yoldur" sözüyle betimlemiştir (Cummings, 2008:17).

Bilgi, bilen özne ile öznenin bilmek amacıyla yaklaştığı nesne arasındaki ilişkidir. Özne denilince akla, ilk olarak Descartes'in 'zihin-öznesi' gelir (Atış, 2008). Descartes'in felsefe sistemi, Kartezyen düşünce olarak adlandırılır ve bu düşüncenin temel özellikleri, "Cogito ergo sum-Düşünüyorum öyleyse varım" deyişinde özetlenmiştir. Kartezyen gelenekte zihin, varlık ve bilginin merkezinde yer alır. Özne düşünmesi, yani zihni sayesinde varlığının farkına varır, varlığını doğrular ve bilgi sahibi olur. Bilgi, öznenin düşünmesinin, yani zihinsel etkinliğinin bir ürünüdür. Buna göre o, kendi zihninden yola çıkarak gerçekliği bilen ve varlığını doğrulayan bir 'zihin-özne'dir. Bu öznenin bilmek amacıyla yaklaştığı gerçeklik, içinde kendi ruh ve bedeni de olmak üzere, kendisi dışında kalan bütün bir varlık dünyasıdır. Gerçekliği bilmek ve anlamak için 'zihin-özne'nin kullandığı başlıca yöntem ise gözlemdir.

Gözlem, içinde izleme, algılama, inceleme ve sınama gibi birçok edimin birlikte gerçekleştiği bir süreçtir. Bu süreç, belli bir gerçekliği tanımak, anlamak ve anlamlandırmak isteyen gözlemcinin gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Bu bakımdan gözlem, bir araştırma yöntemidir (Atış, 2008).

Bir bilgi türü, dolayısıyla bir özne-nesne ilişkisi olarak sanat, herşeyden önce bir yansıtma ilişkisidir. Sanat, gerçekliği görmek amacıyla kendisine bakan biri için, o gerçekliği yansıtan bir aynadır. Ayna, yansıtılan özne sayesinde gerçek haline gelen ve özneyi nesneye dönüştüren, içi boş bir nesnedir. O, varlığının gerçekliğini yansıttığı görüntüden alır. Yansıtabilmesi için dünyaya gereksinimi vardır ve yansıtma ekseninde dünya yeni bir anlam kazanır ve değişir. Merleau-Ponty aynayı, "Şeyleri görüntülere, görüntüleri şeylere, beni başkasına ve başkasını bana dönüştüren evrensel büyünün aleti" olarak betimler. Ayna, kimin kimi gözlemlediğini bilmenin mümkün olmadığı bir büyü türü olup, bizi gözlemlenen bir nesne haline dönüştürür (Merleau-Ponty, 2012:43). Bununla birlikte sanat, sadece yansıtmakla yetinmeyen, yansıtmayı aşan araştırıcı ve yaratıcı özelliklere sahip bir

etkinliktir. Bu etkinlikte sanatçı, düş gücünü kullanıp gerçekliği ve kendisini tinsel bir varlık olarak yeniden yaratır.

Genel olarak sanat yapıtına özel olarak da resme araştırma nesnesi olma özelliği veren şey nedir? Başka bir deyişle, bir resmin açıklanıp yorumlanması mümkün müdür? Eğer mümkünse, resme nasıl yaklaşılmalı ve resim nasıl açıklanıp yorumlanmalıdır?

Yüzeysel bir bakışla resim, elle tutulabilen, somut betimleyici bir nesnedir. Ancak, betimleyici nitelikteki bir açıklama eylemi olarak resim yaratımı, kendi içinde bulunanı aynı zamanda gizleyen bir eylemdir. Bu nedenle, Merleau-Ponty resmi, maddesel niteliklere sahip bir gizilgüç olarak betimler. Ona göre resim, gerçekliğin gizilgücünü örten perdeyi açar ve şeylerin içinde gizlenen düzeni açığa vurur. Verili bir gerçekliği yansıtan resim de onu açıklar. Ancak, tam ve bütünlüklü bir açıklama yapılabilmesi için resim hala kapalıdır Merleau-Ponty, 2012:41-42). Bu durum, *Dorian Gray'in Portresi*nde Basil tarafından şöyle betimlenir : "Bu resme çalışırken, her renk sırrımı açıyor gibi geldi bana. Başkalarının sırrımı anlayacaklarından korkmaya başladım. Çok şey söylediğimi, onun içine kendimden çok şey koyduğumu farkettim Dorian. O zaman resmi sergiye hiç koymamaya karar verdim. ... Birşey yaratırken bizi dolduran tutkunun yaratılan yapıtta kendini gerçekten gösterdiğine inanmayı bugün bile bir yanlışmış gibi düşünmemek elimden gelmiyor. ... Çoğu zaman sanat bana, sanatçıyı ortaya çıkarmaktan çok onu gizliyor gibi gelir." (Wilde, 1968:135-136).

Resmin görünürdeki iletisi, onun gerçek iletisi olmayıp, gerçek iletinin üstünü örten ve gizleyen bir temsildir. Merleau-Ponty bunu, "... ne (imge) ne de desen ve tablo kendinden'e ait değildirler. Onlar, dışın içi ve için dışıdırlar; bunu, hissetmenin iki yanlılığı olanaklı kılmaktadır; ve bu dışın içi ve için dışı olmasa, imgelem sorununu bütünüyle oluşturan hemen-hemen-bulunuş ve olmak-üzere-olan-görünürlük hiç anlaşılmayacaktır" şeklinde betimlemiştir (Merleau-Ponty, 2012: 36-37).

Bir resmin anlamı, onda var olan ya da yansıtılan öyküyle ilgilidir. Resim bize bir öykü anlatmaz, yalnızca bilmediğimiz ya da işitmediğimiz dilde yazılmış bir öykünün varlığından söz eder. Bu yüzden resim, içerik ve iletileri kendi içinde saklı olan bir simge ve metafordur. Buna göre resmin, açıklanmadığı sürece sonsuza dek gizli ve bilinmez

olarak kalacak olan tinsel içerikleri açıklayan ve onlar tarafından açıklanan bir ‘görsel metin’ olduğu söylenebilir.

2.4. Araştırmacı ve Yorumcu Olarak Sanatçı

Sanatçının kendi yapmış olduğu resim ile karşılaşması, sanatçıyı sanat yapıtına, yapıtı da sanatçıya dönüştürür. Diğer bir deyişle, kendi resmine dışardan bakma, yaratıcıyı araştırıcıya, araştırıcıyı da yaratıcıya dönüştüren bir süreçtir. Bu süreç, sanatçının kendi resmiyle her karşılaşmasında tekrarlanır. Başka türlü söylersek, resim sanatçının yalnızca yaratıcılığını değil diğer beceri ve yeteneklerini de ortaya koymasını sağlayan bir süreçtir.

Bitmiş bir resim, sanatçıyı kendi resminden ayıran, onu ve resimlerini araştırmanın bağımsız nesneleri haline getiren psikolojik bir uzaklaşma meydana getirir. Sanatsal etkinlik öznel-tinsel içeriklerin nesnel düzeye taşındığı çok özel bir süreç olduğundan resim, sanatçının öznel bir araştırmacıdan nesnel bir yorumcuya dönüşmesini sağlayan bir araştırma nesnesidir.

Sanatçının kendisi ile arasında psikolojik uzaklık meydana getiren resim, sanatçı için artık diğer yorumcular için neyse odur. Böylece, sanatçı ile resim arasındaki roller kaçınılmaz olarak yer değiştirir. Bu durumda, kimin kimi gözlemlediği artık belirsizdir. Resim, yaratıcı etkinlik ile kendisinin tamamlanmasından sonra ortaya çıkacak olan inceleme etkinliği arasında bir sınır oluşturur. Böylece, sanatçının kendiliği farklı kimlik, rol ve görünümlere sahip kendi ötekisine dönüşür: O artık, eş zamanlı olarak hem sanatçı hem araştırmacı hem de yorumcudur. Böylece, bu kimlikler arasındaki sınırlar silikleşir hatta ortadan kalkar. Kendilik merkezini değiştiren, onu farklı rol ve kimselere dönüştüren bu süreç, sanatçının ‘çoğul kimlik’ edinmesiyle sonuçlanır. Bu, kendiliği araştıran bir kendiliğin de yaratıldığı bir süreçtir. Bu yüzden sanatçının kendilik kaygısı, bilgisi, sevgisi ve gelişimi sorunlarıyla yüzleşmesi ve onları tuval yüzeyinde uzlaştırıp bütünleştirmesi gerekir.

Yazardan (sanatçı) farklı olarak okurun (izleyici, araştırmacı ve yorumcu) ortaya çıkmış olması, Barthes’e göre yazarı ‘öldürmüştür’ (Moran, 1999:240-241). Bilmecemsi ve gizemli kimliğe sahip olan metin, günümüzde artık yaratıcıyı gözlemci ve araştırmacıdan ayırmaktadır. Post-yapısalcı okul tarafından ‘görsel metin’ olarak tanımlanan resim, onun

yaratıcısıyla olan bağını koparır (Pooke ve Whitham, 2011:122). Resim yaratıcısından sökülüp alınır, sanatçı diğer araştırma ve yorumlara kapı açmak üzere merkezdeki yerini boşaltır ve yeri yorumcu tarafından doldurulur. Böylece, yazarın (sanatçı) yerini okurun (yorumcu) almış olduğu eleştirel söylemde artık yazar görünmez hale gelir (Moran, 1999: 240). Buna göre, resmin bitirilmesiyle birlikte kendiliğin merkezinin, sanat yapıtı ile yer değiştirdiği söylenebilir. Daha önce merkezde yer alan sanatçının yeri, kendilik öyküsünün saklandığı, söylemin odağı haline gelmiş olan sanat yapıtı yani 'görsel metin' tarafından doldurulur.

Felsefe, gerek resim yaratımı gerek resim incelemesinde sanatçıyı usandıran bilmeceyi kucaklar. O, bilinçle yaratıcılığı birbirine bağlama ve sözcüklerle görme yoluyla sanatçıya çeşitli olanaklar sunar. Bu açıdan özellikle hermenötik (yorumbilgisi), yaratıcı açıklama ve yorum yapabilmesi için sanatçının önünde geniş ufuklar açar. Bunun resmin öyküsünü sözlere dönüştürebilen doyurucu bir yorum olabilmesi için, hiç kuşkusuz önce resmin şifrelerinin çözülmesi gerekir.

2.5. Yaratıcı Etkinlik Olarak Araştırma ve Yorum

Resim yaratımı araştırıcı bir etkinlik olduğu gibi, resim eleştirisi de yaratıcı bir etkinliktir. Başka türlü söylemek gerekirse: Sanatçı araştırıcı niteliğe sahip olduğu gibi, sanat yapıtını açıklayıp yorumlamakla uğraşan eleştirmen de yaratıcı niteliğe sahiptir. Buna göre, resim ve resim eleştirisinin ikisinin de yaratıcı birer etkinlik olduğu söylenebilir. Araştırma nesneleri ve kullandıkları yöntemler farklı olsa da, varlık ve olgulara yeni bir açıdan yaklaşmak ve görünenin arkasında gizli olanı ortaya çıkarmak onların ortak özelliğidir: İster resim yaratımı ister eleştiri, ikisinin de hedefi, zihinsel verileri yeni ve alışılmadık bir biçimde düzenlemektir.

Resim yaratımı, anlamların yaratıldığı bir araştırma ve yorum sürecidir. Benzer şekilde, bitmiş bir resmin eleştirisi de yaratıcı niteliğe sahip bir araştırma ve yorumdur. Resim yeni bir anlam yarattığı gibi, onu açıklama ve yorumlama amacıyla girişilen her eylem de resme yeni bir anlam katar. Başka bir deyişle, alımlayıc öyküye yeni öyküler katarak onun zenginleşmesini ve yeni anlamlar kazanmasını sağlar. Ayrıca, anlatamamış olduğu öyküleri anlatma fırsatı bularak, kendi varlığını ortaya koyma ve kendini yeniden biçimlendirme olanağına da kavuşmuş olur.

Freud 1915 tarihli *Bilinçdışı* adlı yapıtında, bilinçdışını belli bir anda bilinçli olmayan tinsel malzemenin saklandığı yer olarak tanımlar ve bu içeriğin bastırmanın ürünü olduğunu vurgular. Freud'a göre bastırılan tinsel içerik dürtünün kendisi değil, dürtüyü temsil eden düşünce, başka bir deyişle dürtünün ruhsal temsilcisi 'idea'dır. Çünkü, hiçbir dürtü, dürtüyü temsil eden herhangi bir düşünceye (idea) bağlanmaksızın ne bilinçte ne de bilinçdışında temsil edilebilir. Buna göre, gerek bilinç gerek bilinçdışının dil gibi yapılandığı söylenebilir (Sunat, 1999:197).

Bununla birlikte bilinçdışı, sadece bastırılmış ve sansüre uğratılmış duygu ve 'idea'lardan oluşmaz: Aynı zamanda, kalıtımla aktarılan ve bilinçdışının çekirdeğini oluşturan biyolojik ögeler (içgüdü) de içerir (Sunat, 1999:18-20). Yapısal kurama göre bu bölge, 'id' (alt-ben) olarak adlandırılır : Mutlak bilinçsizliğin söz konusu olduğu bu bölgede haz ilkesi geçerli olup, birincil zihinsel süreç egemendir (Noy, 1969). 'Ego' (ben) ise, bilinçli ve bilinçdışı işleyen bölümleri ile ruhsal aygıtın hem iç hem dış dünyanın farkında olan bölümüdür. Doğumdan itibaren 'id'in dış dünya ile karşılaşmasından ortaya çıkar. Kaynağı 'id'de olup, onun yaşam içinde farklılaşması ile yapılanır. 'Ego'nun bilinçli işleyen bölümü dış dünyanın, bilinçdışı işleyen bölümü ise iç dünya ile birlikte içselleştirilmiş toplumsal kurallardan oluşan 'süper-ego' (üst-ben) nun farkındadır (Sunat, 1999:22-23). Buna göre 'ego', ruhsal aygıtın ikincil zihinsel süreç uyarınca çalışan ve gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bölümü olarak tanımlanabilir.

Freud'un bilinçdışı kuramına göre bilinç öncesi, bilinçdışındaki 'idea'ların sansürü aşarak geldikleri yerdir. 'İdea'lar burada bilinçle algılanamaz, sadece bilinçli alana çıkma yetisi kazanırlar. Freud'a göre bu aşamada, başlangıçtan itibaren ruhsal aygıtta iş gören 'birincil süreç'ler rol oynar. 'Birincil zihinsel süreç', dış dünyanın gerçeklik ilkesi ve kültürüyle henüz tanışmamış, bu dünyanın ölçüt ve yargılarına aldırmayan hazları doyurmaya yönelik işlemlerin gerçekleştiği zihinsel süreçtir. Bu süreçte, yoğunlaştırma, yer değiştirme, görsel temsil ve ikincil düzeltme gibi zihinsel işlemler söz konusudur (Özmen, Akar ve Yazar, 2006). Yoğunlaştırma işleminde, çok sayıda 'idea' tek bir 'idea' ile temsil edilirken, yer değiştirmede bir 'idea'nın yeri onunla çağrışımsal bağlantısı olan başka bir 'idea' ile değiştirilir. Görsel temsilde 'idea'lar görsel imgelere dönüştürülürken, ikincil düzeltmede 'idea'lar saçmalık ve bağlantısızlıktan kurtarılarak akla uygun hale getirilir (Özmen, Akar ve Yazar, 2006).

Resim ve diğer yaratıcı etkinlikler önemli ölçüde birincil süreçte gerçekleştirilen bu işlemlere, başka bir deyişle 'birincil zihinsel sürecin' diline yaslanır. Bu yüzden, resim dili yoğun, çağrışımları zengin ve temsil yeteneği yüksek bir dildir (Sunat, 1999:197). Bu dil, basit ve "tek bir anlama indirgenemeyen çoğul anlam üzerine kurulmuş" olan bilinçdışının dilidir. İmgelem ve imgesellik de bu bağlamda değerlendirilebilir. Bununla birlikte, ressam bilinçdışı içerikleri tuvale rastgele döken biri değildir. Sanatçı, bu malzemeyi ikincil zihinsel süreçler yoluyla aynı zamanda bilincin diline dönüştürebilen kişidir. 'İkincil zihinsel süreç', gerçeklik ilkesi, kültür ve değer yargılarını esas alan ruhsallık olarak tanımlanabilir. Sanatçı, ancak ikincil zihinsel süreç yoluyla izleyici, araştırmacı ya da eleştirmenin imgeleminde alımlanmaya açık bir imge sistemi kurabilir.

İster resim yaratımı ister resim eleştirisi olsun, her yaratıcı etkinlik birincil ve ikincil zihinsel sürecin diline yaslanır. Resim yaratımında, birincil zihinsel süreçler belirleyici ve baskın iken, resim eleştirisinde ikincil zihinsel süreçler baskındır. Resim yaratımında, ikincil süreçler, yoğunlaştırma, yer değiştirme, görsel temsil (simge yaratımı) ve ikincil düzeltme gibi birincil süreç işlemlerinin resme, eleştiride ise birincil süreçler ikincil süreçteki işlemlerin söyleme dönüştürülmesine yardımcı olur.

2.6. Resim Dili

2.6.1. Resim dilinin kaynağı

Freud, sanatsal yaratımı bilinçdışı içgüdülerin yüceltilmesi olarak ele alır. Dürtü kuramına göre yaratma dürtüsü, iki tür hazzın bileşimi sonucu ortaya çıkar: İçgüdüsel arzuları dolaylı yoldan doyurma ile gerçekliği denetleme ve ona biçim verme. Bir tür sanat ile başka bir tür arasındaki fark, bu bileşenlerin göreceli dağılımından kaynaklanır. Kendilik psikolojisi kuramında ise, yaratıcılığın kaynağında kendiliğin iki kutuplu yapısı yatar. Bu yaklaşıma göre sanatsal yaratıcılık, ihtiras ve idealler arasındaki gerilim farkı ile onların taleplerine bağlı olarak ortaya çıkan bir beceri ve yetenektir. Dolayısıyla, onun kaynağında kişinin kendini bağımsız ve bütünlüklü bir varlık olarak ortaya koyma dürtüsü bulunur.

Resim dilinin, tinsel içeriklerin bilinçdışından bilinç düzeyine çıkmasını sağlayan bir merdiven gibi işlev gördüğü söylenebilir. Resim dili, yalnızca bilinçdışını örten perdeyi açmakla kalmaz, aynı zamanda yaşamlarımızı yöneten ortak bilincin karanlık köşelerine de

ışık tutar. Bu dilde, bir yandan tinsel içerikler diğer yandansa bu içeriklerin görsel öğeler şeklinde düzenlenmesini sağlayan birincil ve ikincil zihinsel süreçler rol oynar (Noy, 1969). Bu süreçler sonucunda, tinsel içerikler renk, form ve kompozisyondan oluşan resim diline bağlanarak yeni bir bütünlük ve anlam yaratılır. Resim dili, iç dünya ve insanlığı göstermekle birlikte, yalnızca bireysel olarak üretebilen ve anlam yaratabilen nesnel bir dildir (Jung, 1981:76).

Genel olarak sanat özel olarak da resim dili, insanın kendisini anlayıp açıklamasına olanak sağlar. Öyleyse, resim dilinin şifreli tinsel içerikleri açığa vurmasının kaynağında yatan nedir? Ya da, onun bilinçdışı içerikleri kavramadaki bu özel yeteneği nereden ileri gelir?

Resim dilinin insana kendi bilinçdışına yaklaşma olanağı verdiği söylenebilir. Bu dilin kaynağında, "insanın, duygusal deneyimlerini sonsuza dek sözcüklerle dışavurmasının mümkün olmaması ve düşünme ile konuşmanın duyguları birbirine bağlama çabasında çatışmaları" yatar (Jung, 1981:77). "Resimler, mantıklı düşünce ve dilin kurallarına bağımlı olmadıklarından, insanların sözcüklerle anlatılması mümkün olmayan şeyleri görmelerini mümkün kılabilir. Sanatsal simgenin benzersizliği, iç dünyanın başka bir biçimde yansıtılması mümkün olmayan içeriklerini dışa vurabilmesidir" (Jung, 1981:77). Degas bunu, "Sanatçı, yalnızca ne yaptığını bilmediğinde iyi resim yapar" biçiminde betimlemiştir (Merleau-Ponty, 2012:37). Bu bilgisizlik, aslında bilinçdışı bilgidir.

Resim dili, süper-egonun (üst-benlik) denetim ve baskısını engelleyerek, o güne dek gizlenmiş hatta yasaklanmış olan içerikleri kavramayı mümkün kılan yeni bir pencere açar. Böylece, bilinç-dışı içeriklerin bilince çıkmasını sağlayan bir köprü olarak hizmet eder. Sanatsal simgenin benzersizliği, simgeselleşmiş duygunun içinde yükseldiği deneyimin benzersizliğine bağlanır. Böyle özel simgeler olmadan aktarılması ve anlatılması olanaksız içerikleri, yani iç dünyayı dışa vurur.

Resim dili, farklı bir konuşma dili olup, onun sözcükleri renk, form, kompozisyon vb. plastik öğelerden oluşur. Cezanne bu dili, "Zihinde değil, renklerde ve sadece renklerde mantık vardır-sanatçı renkten başka hiç bir şeye boyun eğmemelidir!" şeklinde betimler (Merleau-Ponty, 36). Renk, form ve diğer görsel ögeler maddesel ve somut olmalarına karşın, sanatçının kendisi ile arasında psikolojik uzaklık meydana getiren birer simgedir. Simge, bir yandan ressamı kendisinden uzaklaştırıp bilinçdışının özgürleşmesini sağlayan,

diğer yandansa serbest bırakılan bu içerikleri saklayan bir kap işlevi görür. Böylece, düşünce ve duygular, somut ve elle tutulabilir renk, form ve kompozisyon gibi plastik ögelere dönüştürülür.

Bu dilin resim yapmak için kullanılması, birincil süreçleri somut hale getiren ikincil süreçler yoluyla gerçekleşen bir çalışma biçimi, yani bilinçli bir eylemdir. Bu etkinlik, pek çoğu bilinçdışında yer alan duygu, düşünce ya da 'idea'ları somut olarak biçimlendirmeyi sağlayan bir süreçtir. Gözlediğimiz somut ve gerçek görsel ürün, ruhun derinliklerinden yukarı çıkar ve sırtında bir öykü taşır. Bu nedenle resim dili, kendiliğin öyküsünü anlatan bir dildir. O, estetik bilgi olarak adlandırılan özel bir bilgi türü yaratır. Bu, ancak deneyimle erişilebilen anlam yüklü bir bilgidir.

2.6.2. Kendilik olarak resim dili

Resim, aslında tinsel bir yapılanma çalışmasıdır. Resim dili tinde bir öykü yaratır ya da tin kendi öyküsünü anlatmak üzere resim dilini göreve çağırır. Bu dil, tinin üstünü bir örtüyle kaplayarak ortaya koyan yaratıcı bir dildir. Başka bir deyişle tin, resim dilinin biçimlerinde gizlidir. Buna göre, resim dilinin tinin yaratıcılık ile karşılaşmasını sağlayan iyileştirici işleve sahip bir dil olduğu söylenebilir. Sanatsal etkinliğin bireyi iyileştirici özelliği, ilk olarak Aristoteles tarafından vurgulanmaıştır. Resim, insanda iyileşme duygusu uyandıran bir dildir. Bilinç ve bilinçdışı arasında resim dili tarafından başlatılan karşılaşma, kişiliğin farklı katmanları arasında bağlantılar yaratarak tinsel bütünlüğe katkıda bulunur.

Yukarıda belirtildiği gibi, resim dili iki aşamada ortaya çıkar. İlk aşama, birincil zihinsel sürecin diline yaslanır ve derin işlem düzeyi olarak adlandırılır. Bu aşamada tinsel içerikler ya da bilinçdışı 'idea'lar yoğunlaştırma, yer değiştirme, görsel temsil ve ikincil düzeltme işlemlerinden geçirilir (Özmen, Akar ve Yazar, 2006). Tinsel içeriklerin renk, çizgi, ton ve formlara yüklenip resme dönüştürüldüğü ikinci aşama ise ikincil zihinsel sürecin diline yaslanır (Noy, 1969).

Buna göre resim dili, sanatçının resim malzemeleriyle kurmuş olduğu tinsel bir diyalogdur. Bu diyalog, ressamın iç dünyası ile malzeme ve gereçlerden meydana gelen dış dünya arasında gerçekleşir. Böylece sanatçı, resim malzemeleriyle uğraşır görünürken aslında farkında olmadan kendi iç dünyası, diğer bir deyişle kendi bilinçdışıyla uğraşır

(Townsend, 2015). Böylece, genel ve nesnel bir dil olan resim dili, tinsel içeriklerin açık ve genel formlara yüklendiği kişisel ve öznel bir kendilik dili haline gelir. Sanatçı ve resim tek bir bütün olup, aralarında yabancılaşma yoktur. Bunun yerine, beden ve uyarılmış dikkatin bütünlüğünü sağlayan bir deneyim sözkonusudur. Bu, bir sanatçının kendi adıyla andığımız her resmine açık ya da kapalı bir kendilik atfetmemizin nedenidir. Bundan sonra, bir sanatçının ne yapacağı diğerinin ise ne yapmayacağı açıktır. Sanatçının duyarlığı ve nesneleri kullanma biçimi, kişisel biçem ya da anlatım biçimini belirler.

Resim dili, içsel zorunluluğa bağlı saf ve nesnel bir dil olarak tanımlanmakla birlikte, birbirinden farklı, özgün ve benzersiz yapıtların ortaya çıkmasına izin veren bir dildir.

2.6.3. Biçem olarak resim dili

İç dünyaya ilişkin içeriklerin görsel ögelere dönüştürüldüğ bir dil olarak resim, tinsel bir dildir ve her sanatçı kendi özel diline sahiptir. Bir filozof olarak ressam, kendi iç ve dış dünyasını araştırmakla uğraşır. Bu nedenle, onun yaptığı resimlerin her biri aslında birer kendilik portresidir.

Dışavurumcu ve yeni dışavurumcu sanatçılar bu yaklaşımın tipik örneğidir. Onların resimleri, kendilik araştırması ile ilgilidir. Her biri kişisel bir resim diline sahip olup, malzeme seçimleri gerçeklik ya da doğa değil duygularıyla uyumludur. Dışavurumculuk terimi, nesnel gözlemlerden değil öznel duygulardan yola çıkan sanat akımını tanımlamakta kullanılır. Matisse: "Ben doğayı kölelik edercesine kopyalayamam. Ben doğayı yorumlamalı ve onu resmin ruhuna sunmalıyım. ... Herşeyden öte bir üslup (biçem) olan ben nedir… Yaşantım hakkındaki duygularım ile onları anlatma biçimim arasında bir ayrım yapmam mümkün değil. … Anlatım biçimim, insan yüzüne yansıtılan tutku ya da kötü bir jestin gösterilmesinden ibaret değildir. Resmimin tüm düzenlemesi, dışavurumcudur" (Cummings, 2008:344-346).

Özetle, resim dili kendiliğin dilidir ve kendisini ortaya koymak için pek çok araçtan yararlanır. Bunlar, sanatçının resim yapmakta kullandığı malzemeler ile sanatçının bunları kullanma biçimidir. Onlar aynı zamanda, resim dili yaratan birer imge ve bu imgelerin temsil ettiği tinsel içeriklerdir. Buna göre bu çalışmada yer verilen resimler, aslında buzdağının yalnızca dışardan görünen parçasıdır.

2.6.4. Dolayım olarak resim dili

Metafor ve simge

Resim dili, anlatmak istediğini doğrudan değil dolaylı yoldan ileten bir dildir. Başka bir deyişle, dolayım dilidir. Buna göre resmin, somut araçlar kullanarak duyguları yansıtan bir simge ve imge olduğu söylenebilir. O, sıradan olanı yalnızca ortaya koymakla yetinmez, aynı zamanda onun üzerini bir perdeyle örterek yansıtır. Tinsel varlığın öyküsünü özgürleştiren resim dili, onu üstüne bir örtü kaplayarak görünür hale getirir (Göksel, 2006: 116-123). Bu dil, bir yandan renk, form ve kompozisyon gibi plastik ögelerle resmin görülen katmanını biçimlendirip düzenlerken, diğer yandan tinsel içeriklerin bulunduğu derin katmanı gizler. Bu nedenle resim, öykünün kendisi ya da tamamı değildir. O, öykünün içindeki somut, fiziksel ve tinsel tüm içeriklerin taşıyıcısıdır. Dolayısıyla onların metaforudur. Bir resimde 'idea'lar, form, renk, çizgi ve imge gibi görsel ögelerle taşınsa da onların yetersizliği öyküleri sıradan ve şifreleri çözülmemiş olarak bırakır.

Bu nedenle resim, 'öte', 'buna ek olarak' ve 'nın yerine'yi içeren bir metafordur. Ressam tarafından tamamlanmış resim, artık var olmayan yitip gitmiş bir öyküyü betimler. Yoksa resim, gerçek bir öykü anlatmaz. Metafor, herhangi bir yöntem ve yolla anlatılması mümkün olmayan şeyleri anlatmak isteyen sanatçı için bir çözüm önerisi ortaya koyar (Barret, 2015: 112). Metafor, mantıklı ve bilinçli süreçler ile bilinçdışı süreçler arasında bir köprüdür. Öykü ya da güzelliği ortaya çıkarmak isteyen kimsenin onu örten perdeyi açması yani resmi açıklayıp yorumlamsı gerekir.

Resim, kendilik öyküsünün sadece metaforu değildir. Metaforlara başvurulması, aynı zamanda kendilik anlatısı yaratılmasının ayrılmaz parçasıdır. Metafor iç dünya ile dış dünya arasında, şimdiki kendilik ile yükselen kendilik arasında aracılık yapar. Metafor yaratma kendiliği zenginleştirir, hatta yeniden yaratır. Metafor, dünya hakkında çok az, kendiliğin niteliği ve sonsuz yaratıcılığı hakkında ise çok şey söyler. Bu çalışmada plastik öge olarak tanımlanan renk, form, kompozisyon vb. gibi sanatsal araçların tamamı birer simgedir. Sanat yazınında, metafor ve simge sıklıkla aynı anlamda kullanılır. Burada metafor, simge ve simgelenen olmak üzere en az iki bileşenden meydana gelen bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle, metafor bütünün tamamı için, simge ise bütünü meydana getiren ögeleri anlatmak için kullanılmaktadır. Buna göre, metaforun iki bileşenli

bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, aralarındaki fark yine de yeterince açık ve berrak değildir.

Daha önce, sanatçının kendisinden psikolojik olarak uzaklaşmasına yol açan görsel bir simge yarattığı vurgulanmıştı. Simge eş zamanlı olarak, bir yandan sanatçının kendisinden uzaklaşmasını diğer yandansa bilinçdışının derinliklerindeki içerikleri dışa vurmasını sağlar. Böylece simge, kendisinden uzaklaştırmak şöyle dursun, sanatçının kendisine daha fazla yaklaşmasına neden olur. Bu nedenle simge, hem öykü yaratılmasının hem de öykünün dışa vurulmasının bir aracıdır. Simge, hem yeni bir kavram yaratır hem de o kavramı dolaylı yoldan gösterir. Bu kavramlar, renk, form, kompozisyon ve tinin derinliklerinden yükselen duygu ve heyecanlardır.

Jan Mukarovsky'ye göre resim, gösteren ile gösterilenden meydana gelir (Tunalı, 1989:101). Resim, yani gösterge somut bir gerçekliktir. Gösteren öge, duyusal, maddi bir şeydir ve bu bir dışsal simgedir. Ne var ki, dışsal simgenin dışsal olmayan bir karşılığı da vardır. Bu dışsal olmayan karşılık, yani gösterilen, bir anlam varlığıdır. Buna göre resim, dile benzer ve dil gibi göstergebilimsel (semiyotik) bir fenomendir.

Resimde, renk, çizgi, form ve kompozisyon, hepsi birer gösteren, yani birer dışsal simgedir. Mukarovsky, bu dışsal simgeleri dilde kullanılan kavramlara benzetir ve anlamlı (semantik) ögeler olarak tanımlar (Tunalı, 1989:105). Simge, başka bir şeyin yerine geçen ve onu gösteren bir şey yani bir bulgudur. Anlamlı ögeler, resmin göstergebilimsel niteliğini ortaya koyar ve resim dilinin kurucuları olarak belirli bir değere sahiptir.

Mukarovsky, renk, çizgi, form ve yüzey gibi resmin görsel ögelerinin, ilk bakışta resmin göstermek ve iletmek istediği mesaj ile ilgisi olmayan optik öğeler olarak göründüğünü söyler. Onlar, anlamlı faktörler olarak sadece perspektif, renkli alanlar ve taslaklardan oluşmuş gibi görünür. Kendi başlarına maddi ve fiziksel olarak bir anlamı yokmuş gibi görünen bu ögeler, estetik nesne ile yalnızca maddi bir ilgi meydana getirirler. Ama aynı zamanda onlar, potansiyel, anlam ve enerji taşıyan birer müzik bestesine benzer. Bunlar, sanatçının tinsel olarak kendisine yakın biçimleri seçtiği, yaşadığı dönemin içeriğiyle birlikte kendi kişisel içeriklerini doldurup biçimlendirdiği öznellik yardımıyla açık hale gelen nesnel ögelerdir. Mukarovsky'e göre, hiçbir fark gözetilmeksizin her tür resim, belirli bir değere sahip olan görsel plastik ögelerden meydana gelir. Bu ögelerin tamamı

belli bir anlama sahiptir ve estetik bir değer içerirler (Tunalı, 1989:99-105). Buna göre, resim kendi kendinin öyküsüdür ve onun içerikleri anlatısaldır.

2.6.5. Resim dilinin ögeleri

Resim dili, bizi garlarda perona ya da çıkışa yönlendiren levhalar gibi işlev gören bir işaret dilidir (Merleau-Ponty, 2010:61). Konuşma dilinin tersine, işitilmeyen ancak gözle görülen bir dildir. Onun iletileri apaçık ortada ve hemen yanımızda olup, görme ve dokunma duyularıyla kolaylıkla algılanabilir. Resim dili, tıpkı günlük konuşma gibi duygu ve düşünceleri aktarmanın bir aracıdır. O aynı zamanda, geleneksel uzmanlık alanlarıyla tam olarak anlaşılması mümkün olmayan resimleri anlayıp açıklamamızı sağlayan bir dildir. Bu dil iletilerini, ancak onu bilenlerin ya da etkisine açık olanların erişmesine izin veren görsel plastik ögeler içinde dondurur. Bu ögeler, görünür olanın derinliğinde yer alan, renk, form, tarz, imge gibi resim diliyle yazılmış sanatsal anlamlardır (Barrett, 2014: 89-123; Mülayim, 1989:147-171).

Resim dilinin birleşik ve bütün bir yapıt yaratılmasını sağlayan renk, form, kompozisyon, ışık, gölge, boyut, hareket ilişkileri, kullanılan malzeme ve teknik gibi bileşenleri plastik öge olarak adlandırılır. Bunlar, belli bir anlam ve değere sahip birer öge olarak resim dilinin sözcüklerini oluşturur. Bu ögeler, ressamın kullandığı malzeme ve tekniklerden etkilenir.

Çizgi, form, renk ve ton bir araya gelerek kompozisyonu oluşturan ritim, denge ve motif gibi etkiler yaratır. Kompozisyon, bir resmin karşısında durduğumuzda gördüğümüz form, çizgi ve renklerin düzenidir. Biçimci bakış açısına göre, figüratif veya soyut bir resme yanıt veririz, çünkü onun kompozisyon veya biçimsel düzenine bilinçli ya da bilinçdışı bir tepki gösteririz (Pooke ve Whitman, 2011:31-32). Kandinsky'ye göre resim dili, kendi doğrularıyla var olan nesnel bir dildir. Buna göre, temel ögeleri incelenerek bir resim açıklanıp yorumlanabilir. Tarz ya da stil resim dili ve onun bağlamlarıyla ilgili sınıflandırıcı niteliğe sahip bir ögedir. Tarz, resim, sanatçı ve döneme bağlı olarak değişiklik gösterir ve resim dilinin gelişimi, gösterge ve içerikleriyle ilgilidir. Bir resimde tarz, o resmin belirli bir dönem, yer, felsefe, duygu ya da belirli bir sanatçıya ait olduğunu gösterebilir.

İmge (İngilizce *image*) ya da görüntü ise, bir öyküyü görsel yoldan anlatan çeşitli plastik ögelerin bir araya gelmesiyle oluşan birleşik bir sanatsal araçtır.

2.6.6. Açıklama ve yorum olarak resim dili

Sanatçı tarafından üretilmiş bir resim, açıklayıcı ve yorumlayıcı görsel bir nesne olarak tanımlanabilir. Görsel bir nesne olarak resim, renk, çizgi ve biçimlerde şifrelenmiş gizli ve kapalı iletiler içerir. Böylesine karmaşık ve bilmecemsi iletiler içeren görsel bir nesne nasıl açıklanıp anlaşılabilir? Başka bir deyişle, resim söz konusu olduğunda, açıklama ve yorum ne demektir? Sanatçı, kendi resimlerini incelediğinde neleri gözlemleyip araştırmalı, bu incelemede resimleri ve kendi rolünü nasıl tanımlamalıdır?

Sanatçının yaptığı gözlemlerin, kendi iç dünyasından etkilenmemesi mümkün değildir. Sanatçı dış dünyayı gözlemlerken, aynı zamanda kendi iç dünyasını gözler. Onun yaptığı her resim, aslında kendi iç dünyasına yönelmiş bir gözlemdir. Buna göre, resim dilini oluşturan plastik öğelerin sanatçının iç dünyasını araştırmakta kullandığı araçlar olduğu söylenebilir.

Renk, çizgi ve formlarda şifrelenmiş gizli iletiler içeren sözel olmayan bir metin olarak resim, bize bir öykü anlatır. Daha doğrusu, bir öykünün varlığından söz eder. Bu resme bakan izleyici, araştırmacı ya da eleştirmenin görevi, resimde 'yazılı' olanlardan hareketle öyküyü açıklayıp yorumlamaktır. Bu açıdan resim açıklama ve yorumu, psikiyatrist ile hastanın rol aldığı psikanaliz sürecine benzer. Psikanalist, gerçek öyküyü öğrenmek için bir yandan hastanın anlattıklarını dinler diğer yandan onun tepkilerini dikkatli bir şekilde izler. Benzer şekilde; yorumcu da resim incelemesine plastik ögeleri, yani sanatçının 'anlattıklarını' dinlemekle başlar.

Resim incelemesi, bilinen ve görünenlerden yola çıkarak bilinmeyen ve görünmeyenlerin ortaya çıkarıldığı bir araştırma ve yorum sürecidir. Bu süreçte plastik öğelerden hareketle ortaya çıkarılanlar, sanatçının resim diliyle şifrelemiş olduğu tinsel içerikler, yani kendiliğidir. Buna göre, kendi resimlerini inceleyen bir sanatçının kalkış noktası kendisidir. Dolayısıyla, kendi resimlerini incelerken sanatçı aslında kendi içinde bir yorum yolculuğuna çıkmış olmaktadır. Bu yolculuk sırasında ona eşlik edenler ise, resimlerindeki plastik ögeler, kendi iç dünyası ve dünya görüşüdür.

Resim yaratımı, henüz bilinmeyen bir gerçeği ortaya koyarak gerçekliğin açıklanmasına katkıda bulunduğundan tamamlayıcı açıklama olarak tanımlanabilir. Tamamlayıcı açıklama, tuval, kağıt, fırça, boya, ağaç ve yapıştırıcı vb. gibi malzemelerden resim yani yeni bir nesne yaratılmasıdır. Betimleyici açıklamada, kendi başına bir bütünlük oluşturan nesne ya da sanat yapıtı kendisini meydana getiren ögelere ayrılırken, tamamlayıcı açıklamada parçalardan yeni bir bütünlük yaratılır. Buna göre, sayıltılardan yararlanarak kuram oluşturulması da bir çeşit tamamlayıcı açıklamadır. Dolayısıyla, gerek sanatsal gerekse bilimsel etkinliğin, olgular dünyası hakkında bir tür tamamlayıcı açıklama olduğu söylenebilir (Özlem, 2003:97).

Ancak, tamamlayıcı bir açıklama olarak resim, içerdiği tinsel malzeme ve iletilerin üzerini simgesel dille örten öznel bir etkinlik olduğundan tek başına gerçekliğin tümünü açıklamaktan uzaktır. Bu yönüyle resim, tam bir açıklamadan çok açıklayıcı bir yorum denemesi olarak tanımlanabilir. Bu özelliği, gerçekliği anlamaya yönelik her girişim gibi resmi de açıklanması gereken bir yorum haline getirir (Özlem, 2003:143). Resim dili estetik deneyim sonucu resim yaratılmasını sağlar. Bununla birlikte, bu alımlayıcı için gizemini hala koruyan henüz tamamlanmamış bir resimdir. Resmin tamamlanması, farklı kuramsal bakış açılarına dayanan araştırma ve yorumdan sonra gerçekleşebilir. Buna göre, resim ya da sanat yapıtının entellektüel diyalog için yapılmış bir çağrı olduğu söylenebilir: Bu çağrı, aslında yeni savların sunulması ve farklı eleştirel-estetik yaklaşımlar arasında diyalog için yapılmış bir çağrıdır.

Yazılı bir metinde yer alan sözcüklerin, renk, ton ve formların yerini tutması mümkün değildir. Ancak, onlar olmaksızın birşey yapılması da mümkün değildir. Resim incelemesine girişen bir araştırmacı ve yorumcunun görevi, tıpkı simyacı gibi resim dilini konuşma ve kuramın diline çevirmeye çalışmaktır. Bir resme bakmak demek, aynı zamanda onu okumak demektir. Yani, resme bakmanın yalnızca bakışla sınırlandırılması doğru değildir. Buna göre resim açıklama ve yorumu, resmin genişleme ve zenginleşmesini sağlayan bir söylem geliştirilmesi demektir. Bu yüzden bitmiş bir resim, resim dilinin konuşma diline dönüştürüldüğü söylemin arkadaşıdır. Resimle ilgili her açıklama ve yorum, onun uzun süre yaşamasını sağlar. Yorum, estetik bilgiyi paradigmatik (analitik, genel ve soyut bilgi) ve bağlamsal (öznel, kişisel, özgül ve yerel) bilgiyle buluşturur. Bilgiye erişmeye amaçlayan bu yolların her biri, kendi hakikatine ulaşmak için

kendi kural ve ilkelerine göre çalışır. Bu, resim dilini eleştiri diline bağlayan araştırma ve yorumla elde edilebilecek özel ve benzersiz bir bilgidir.

2.6.7. Terapi olarak resim dili

Daha önce, resim dilinin tinin yaratıcılık ile karşılaşmasını sağlayan iyileştirici değere sahip bir kendilik dili olduğu belirtilmişti. Sanatsal etkinliğin bireyi iyileştirici bu işlevi, Aristoteles'ten Adorno'ya, Freud'dan Kohut'a birçok filozof ve psikolog tarafından vurgulanmıştır. Kohut'a göre, "Dünün sanatı -özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başı- çocukluğundan itibaren çevreyle güçlü bir bağ içinde olan, (istek ve arzularını zorlu bir sınavdan geçirdiği) 'suçlu insan'ın sorunlarını ele almıştır" (Kohut, 2013:121). Günümüzün düzensiz sesinin müzisyeni, ayrışmış dilinin ozanı, parçalanmış görsel dünyasının ressam ve heykeltraşı ise, 'trajik insan'ın varlık ve tözüne yönelmiştir. Onlar, bir yandan modern insanın ufalanan, ayrışan, parçalanan, kırılgan, yaralanabilir, boş kendiliğini betimlerken, diğer yandan onu onarıp iyileştirmeye çalışmaktadır.

Jung'ın sözel olmayan imgelere odaklandığı yaşamının oldukça duyarlı bir döneminde, 1928'de söylediği şu sözler oldukça anlamlıdır : "Duygularda gizlenen imgeleri bulmak için duyguları resimlere çevirmeyi başardığımda, kendimi daha huzurlu ve güvende buldum. Duygularda gizli bu imgeleri aramayı bırakmış olsaydım, onlar ayrılıp bana geri dönebilirlerdi" (Kohut, 2013:222-225).

Sanatçının kendi resimlerini incelemesi, aynı zamanda bir iyileşme sürecidir. Yukarıda, araştırma ve yoruma yönelik yaratıcı süreçlerin, psikanaliz ile benzerlik gösterdiği vurgulanmıştı. Psikanaliz, kim ve ne olduğunu ve neye dönüştüğünü göstermek yoluyla bir hastanın kademeli olarak kendini tanımasını, anlamasını ve yapılandırmasını amaçlayan bir iyileşme sürecidir. Kendilik psikolojisi açısından sanat, bir yandan insanın kırılgan, yaralanabilir, parçalanmış boş kendiliğini anlatırken diğer yandan onu onarıp iyileştirmeye çalışır. Resim eleştirisi ile psikanaliz arasındaki benzerlik ya da paralellikler nelerdir? Resmin açıklanması gereken birşey olarak kaldığı erken evrelerde, resim bir kap, bir araç, bir tür tılsım işlevi görür. Böylece onun rolü, psikanalistin rolüne benzer. Sanatçının kendisi ile arasında psikolojik uzaklık meydana getiren resim, böylece onun kendi ötekisini de görmesini sağlar.

Sanatçı resim yapar ve bu etkinlik sonucu yadsınması mümkün olmayan birşey olan resim ortaya çıkar. Yaratılan resim, sanatçının dışında yer almakla birlikte onun hemen yanı başındadır. Sanatçı ile resim arasında, hasta ile psikanalist arasındaki diyalogları anımsatan bir diyalog başlar (Townsend, 2015). Winnicott'a göre resim, sanatçının kendi bilinçdışından kaynaklanan iletilerle karşılaşmasına yol açar. Böylece resim, bilincin çeşitli düzeylerinde ileri geri yansıyan, onları işlemden geçirip yeniden biçimlendiren bir yankı işlevi görür (Winnicott, 2007:75).

Resmi örten perdeyi açmaya çalışan eleştiri, sanatçının kendisini araştırma sürecidir. Bir resmin açıklanması ve yorumu, bir höyüğün arkeolojik kazısına benzer: Daha derin katmanlara ulaşabilmek için önce yüzeydeki toprağın kazılması gerekir. Bu süreç, izleyici, araştırmacı ve eleştirmenin var olan öyküye yeni öyküler ekleyerek zenginleşmesi ve yeni anlamlar kazanmasıyla sonuçlanır.

2.6.8. Otobiyografi olarak resim dili

Resim günlük tutmaya, resim yapma etkinliği ise bir kişinin kendi yaşam öyküsünü yazmasına benzer. Yani, resim yapma bir çeşit otobiyografidir. O iyileştirici bir eylem ve aynı zamanda otobiyografinin bir türü olarak düşünülebilir. Psikanaliz, kendilik hakkında anlatılan öykülerle çalışması ve kullandığı yöntemler bakımından otobiyografi ile benzerlik gösterir.

Geçmişten günümüze pek çok insan, otobiyografilerin kendileri hakkında çıplak gerçekleri yansıttığına inanmıştır. Ne var ki XX. yüzyılda Freud ve psikanaliz, otobiyografilerde anlatılanların tam bir yalan olduğunu göstermiştir. Otobiyografilerde anlatılan ya da söylenenler, insanların kendileriyle ilgili asıl gerçeği gizlemek için dikkatleri başka bir yöne çekmek amacıyla kullandığı birer araçtan başka birşey değildir. Buna göre, bir yazar ya da sanatçının otobiyografisinin kendisiyle ilgili gerçeğin ancak başkaları tarafından bilinmesini istediği kadarını yansıttığı söylenebilir. Bu nedenle, ister yazar ister ressam tarafından anlatılmış olsun, bunlar altlarında yatan gerçek öykünün ortaya çıkarılması için şifreleri çözülmesi gereken öykülerdir.

Psikanaliz odasında hasta tarafından anlatılan, altta yatan asıl öykünün ortaya çıkarılması için psikanalist tarafından şifreleri çözülmesi gereken bir 'hikaye'dir. Bu nedenle, asıl

öykünün ortaya konabilmesi için, hastanın anlattığı ‘hikaye’nin psikanalist tarafından otobiyografi şeklinde yeniden yazılması gerekir (Winnicott, 2007: 58).

Resim yaratımı bir otobiyografi olduğu gibi, bu ‘hikaye’nin altında yatan gerçek öyküyü ortaya çıkarmaya çalışan resim incelemesi de bir çeşit otobiyografidir. Otobiyografi olmaları nedeniyle, ikisi de psikanalizle paralellik gösterir. Buna göre, kendi resimlerini inceleyen bir sanatçının, resimlerinde yani ‘hikaye’lerinde değişikliğe yol açarak yeni anlamlar yarattığı ve kendisinde bir değişiklik meydana getirdiği söylenebilir.

Özetlemek gerekirse; sanatçı için resim yapma ve resimlerini inceleme, araştırma, yorum, anlatı ya da öykü yazma, kısacası kendini epistemik, etik ve estetik anlamda geliştirme anlamına gelir.

2.7. Resimlerinde İçsel Gerçeğini Yansıtan Sanatçılar

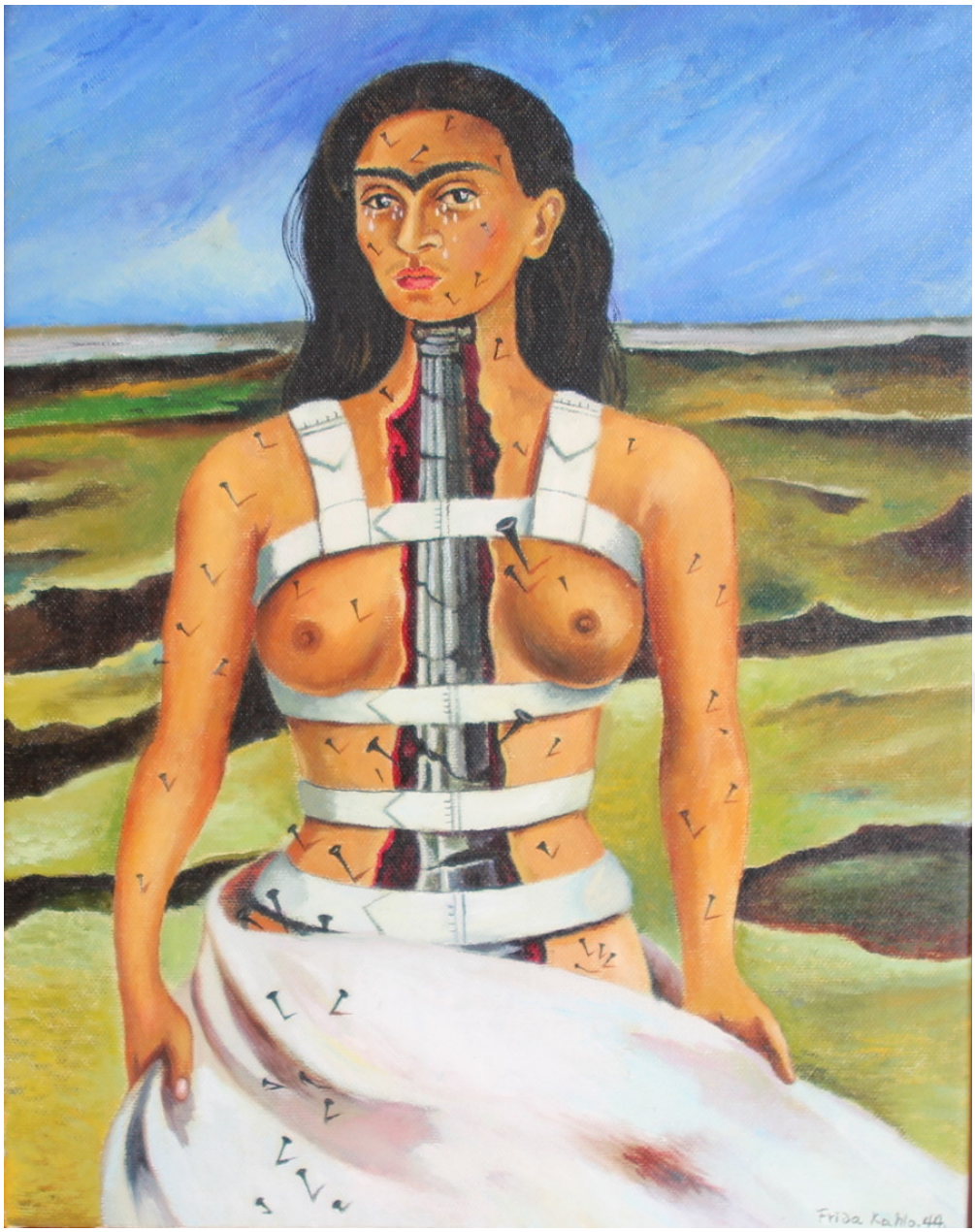
John Berger’e göre; “Cezanne’a, Seurat’ya, Mondrian’a, Klee’ye esin veren şey araştırma ruhu”dur (Berger, 1989:38). Berger’in de belirttiği gibi ressam bir araştırmacıdır. Onun araştırma araçları, boya, tuval, fırça gibi malzemeler ile resim dilidir. Bu araçları kullanarak resim yaparken, o aslında gerçekliği ve görünüşün ardında gizli olanı ortaya koymaya çalışmaktadır. Böyle yapmakla, gerçekliği anlayıp kavramakta, onda gizli ve eksik olanı ortaya koyarak aynı zamanda yorumlamaktadır.

Sanatçının yaptığı bu yorum, gizli ve eksik olanı ortaya çıkardığı için gerçekliği tamamlayıcı nitelikte bir yorumdur. Gerçekliği öznel olarak araştıran bir araştırmacı olduğundan onun araştırdığı gerçeklik, aslında kendi içsel gerçekliğidir. Bu nedenle, onun yaptığı her resim, aslında bir tür kendilik-portresidir.

Yaptığı her resim birer kendilik portresi olduğundan, ressam aslında kendi hakikatini araştıran bir sanatçı-araştırmacıdır. Böylece, içten ve tutarlı biçimde resim yapan birinin görsel yoldan öykü yazan biri olduğu söylenebilir. Sanatçıların resim yapmasında pekçok etmenin rolü olmakla birlikte, onların hemen hepsi, açık ya da kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendilerini araştırmıştır.

Rembrandt, uzun yıllar aynada kendi görüntüsüne bakarak çalışmış ve yapıtlarında kendi görsel otobiyografik öyküsünü anlatmıştır. Bir portre ressamı olarak görüntüsünü

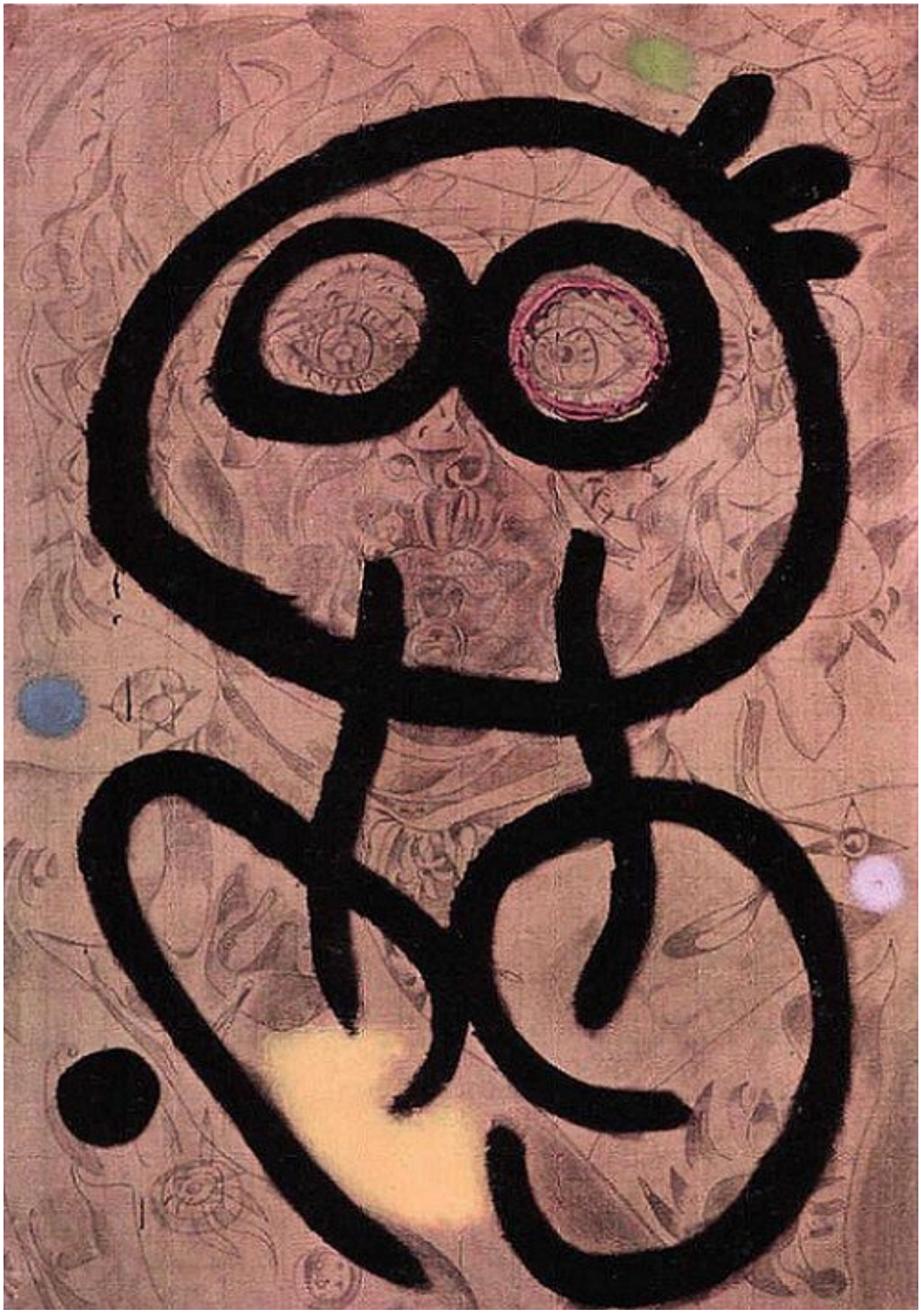
gözlemleyerek kendi yeteneğini geliştirirken, aslında kendisini araştırmakta ve kendi yaşamını belgelemekteydi. Rembrandt bunu yaparken yalnızca kendi iç dünyasını değil aynı zamanda insanın bedensel ve ruhsal durumunu betimlemekteydi (Akpınar, 2013).



Resim 2.1. Frida Kahlo, *Kırık Omurga,* Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40 x 30.7 cm, 1943

Rembrandt'dan yüzlerce yıl sonra Frida Kahlo (Resim 2.1), gerçeküstücü anlayışla yaptığı resimlerle kendi iç dünyasını araştırırken aslında aynı şeyi yapmaktaydı. Kahlo resimlerinde, dünyaya ve kendisine kendi öyküsünü anlatır. Gerçeklik ile imgelem arasındaki sınırları parçalayarak bilinçdışı ile bilinç arasında köprü kurar ve ruhunu onarıp iyileştirir. Kahlo'nun resimlerinde, devamlı olarak "ben kimim?" sorusu yankılanır.

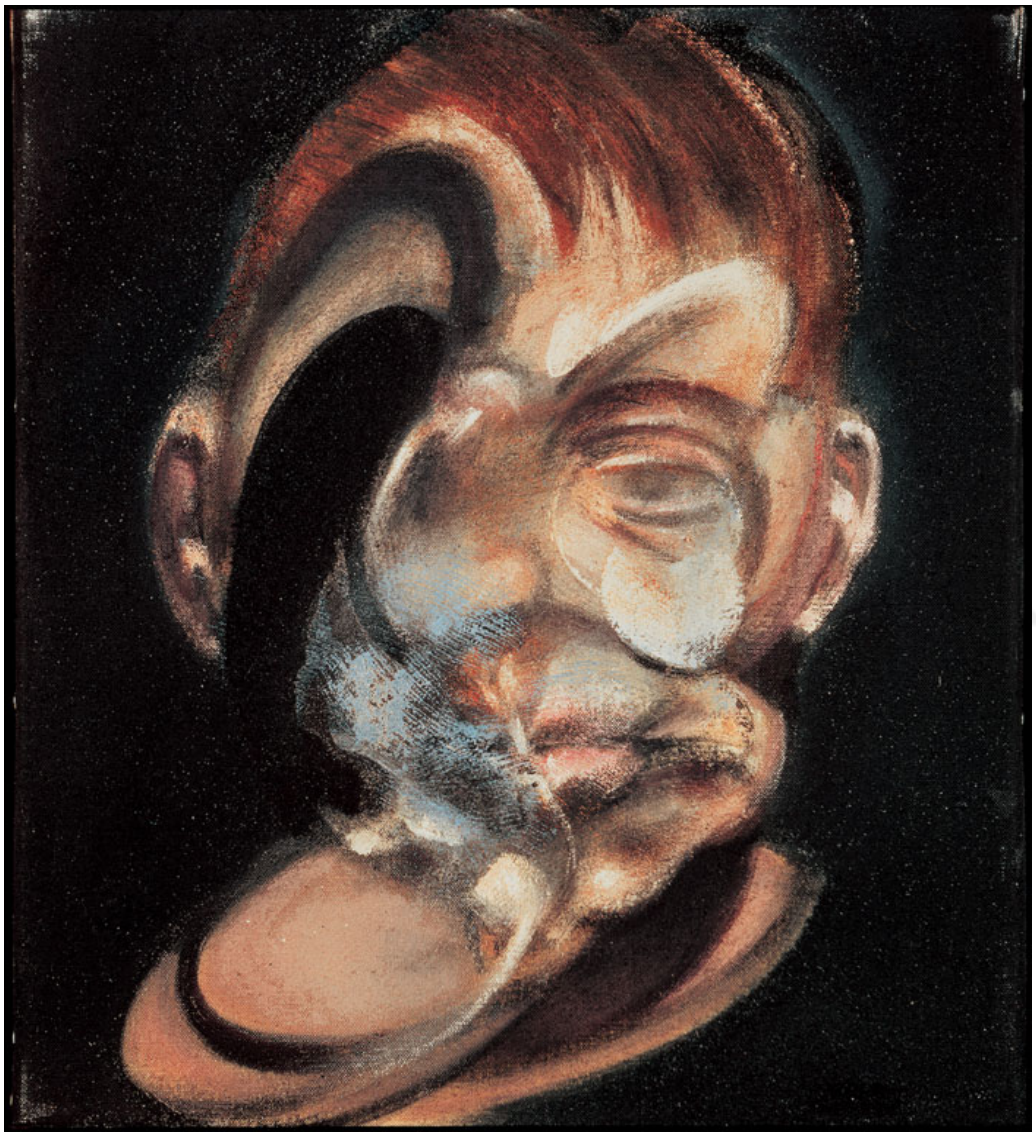
Böylece Kahlo, kendiliğini araştırır, biçimlendirir ve bunları yaparken aynı zamanda insan varlığının özüyle ilgili felsefi sorunları gündeme getirir (Siqueiro-Batista, 2014).



Resim 2.2. Joan Miro, *Öz-Portre,* Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kalem,146 x 97 cm, 1937

Joan Miro da Kahlo gibi resimlerinde kendi içsel gerçekliğini anlatan bir başka sanatçıdır (Resim 2.2). Miro, başta kendi portreleri olmak üzere tüm yapıtlarında aynı an ve uzamda

farklı bakış açıları ve noktalarını yakalamaya çalışır. Neredeyse resim aracılığıyla, olanaksız olanı olanaklı hale getirir. Grotesk bir tutumla ele aldığı nesneleri aynı anda hem profil hem de frontal görünüşleriyle sunar. Miro, böylece kişiliğin karşıtlık hatta çatışma içeren birbirinden farklı yönlerini bir arada sunarak bunların birbirinden ayrılmaz öğeler olduğunu kanıtlar (Büyükgenç, 2007).



Resim 2.3. Francis Bacon, *Öz-Portre,* Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35.5 x 30.5 cm, 1973

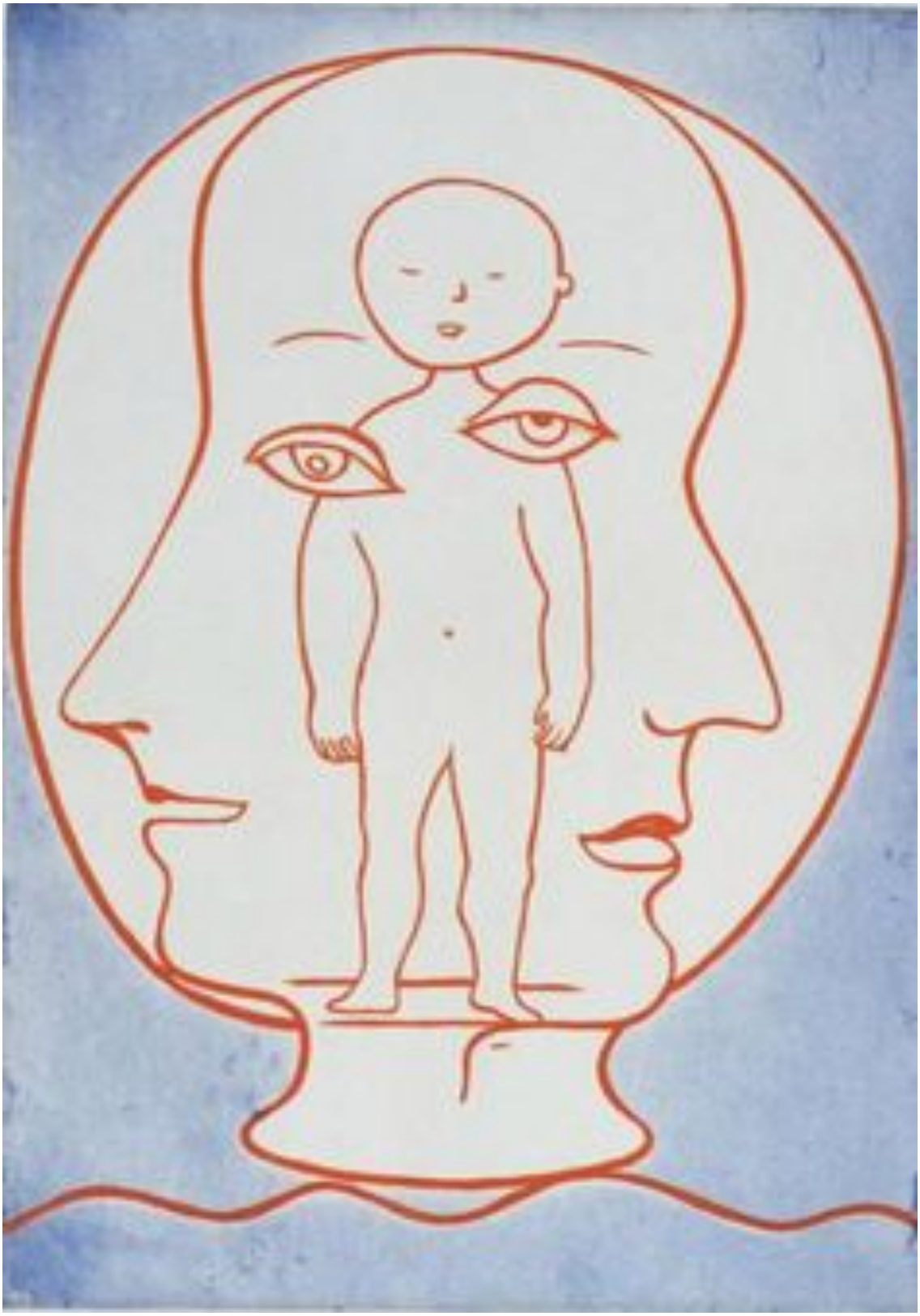
Kahlo ve Miro gibi kendi içsel gerçekliğini ele alan bir başka sanatçı Francis Bacon'dur (Resim 2.3). Bacon, figüratif dışavurumculuk akımının en önemli isimlerindendir. Resimlerinde, derinlemesine kişisel araştırma yoluyla insan varlığının genel sorunlarını dile getirir. Onun için boya ve fırça, tıpkı yüz derisini soyarak onun altında titreyen ve kanayan canlı eti çıkarmaya çalışan bir cerrahın neşteri gibidir. Böylece Bacon, görünen

derinin hem bir örtü hemde bir maske olduğunu vurgulama yoluyla bir metafor yaratır (Asiltürk, 2006). Resimlerinde, canlı, atışları duyulan içsel gerçekliği ortaya koymak için deriyi soyup kaldırır (Leppert, 2009: 137-141).



Resim 2.4. Egon Schiele, *Öz-Portre*, Kağıt Üzerine Sulu Boya, 51.4 x 34.9 cm, 1911

Kahlo, Miro ve Bacon dışında, kendini anlatan bazıları dışavurumcu, bazıları ise yeni dışavurumcu olarak nitelenebilecek birçok sanatçı bulunmaktadır.



Resim 2.5. Louise Bourgeois, *Öz-Portre,* Kağıt Üzerine Baskı, 1993

Burada yer darlığı nedeniyle Egon Schiele (Resim 2.4), Louise Bourgeois (Resim 2.5), Lucien Freud (Resim 2.6), Jonathan Borofsky (Resim 2.7), Atilla İlkyaz (Resim 2.8) ve Jean-Michel Basquiat (Resim 2.9) gibi örneklerle yetinilmektedir.



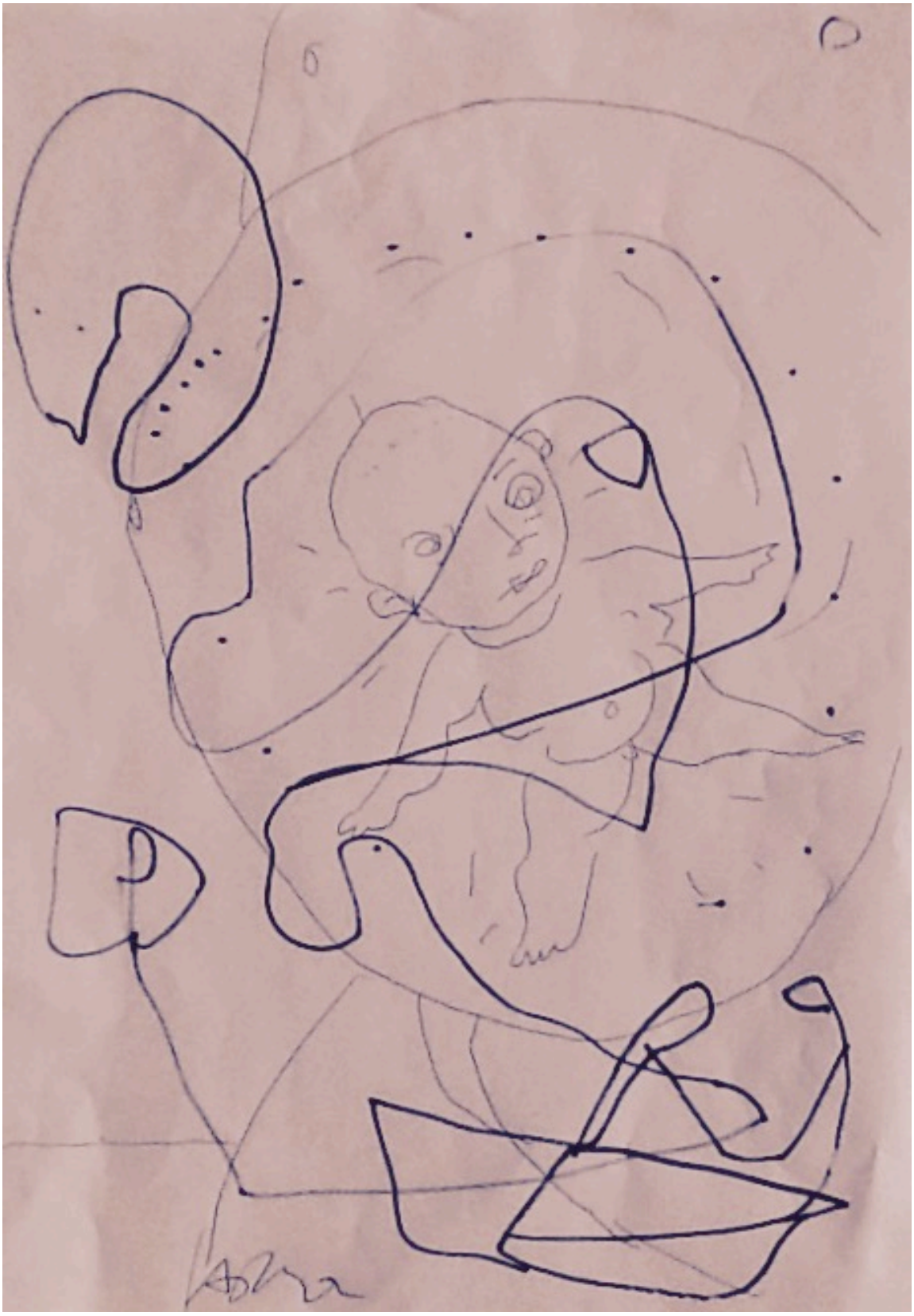
Resim 2.6. Lucien Freud, *Tamamlanmamış Öz-Portre* (Ayrıntı), 1956

Sanat anlayışları birbirinden farklı olsa da bu sanatçılar, bir yandan kendi içsel gerçeklerini araştırırken diğer yandan direnmenin estetiğini ortaya koymuşlardır (Büyükgüvenç, 2007). Kullandıkları sanat dili, malzeme ve teknik, içsel gerçeklerini dile getirmede onların başlıca araştırma araçları olmuştur. İçsel gerçekliği ve tinin hareketlerini dışavurmaları, Freud'un bilinçdışı kuramının etkili olduğu XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu dönem, öznenin kendisini dünyanın merkezinde gördüğü, düş kırıklığı ile kendi iç

dünyasına çekildiği ve oradan haykırdığı; anne karnına dönme arzusuna göndermeler içeren bir dönemdir. Bu anlayış, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve Soğuk Savaş döneminde kısa bir süre kesintiye uğramış olsa da Postmodern dönemde yeni-dışavurumculuk adı altında güçlü bir tutum olarak varlığını sürdürmektedir (Büyükgüvenç, 2007).



Resim 2.7. Jonathan Borofsky, *Öz-Portre,* Litografi, 96 x 78 cm, 1991



Resim 2.8. Atilla İlkyaz, *Doğumdan Önce,* Kağıt Üzerine Gazlı Kalem, 21 x 30 cm, 2015

Yeni-dışavurumcu sanatçılardan bazıları çocuk resimlerindeki spontan çizme biçimini benimsemiştir (Resim 2.7, 2.8 ve 2.9). Resim 2.10 ve 2.11'de örneği verilen çocuk

resimlerindekine benzer karalamalar ve kendiliğindenlik bu sanatçıların yapıtlarında da görülür.



Resim 2.9. Jean-Michel Basquiat, *Öz-Portre,* Tuval Üzerine Akrilik, 40 x 37 cm, 1982

Aralarında stil, amaç, malzeme ve motivasyon bakımından farklar olmakla birlikte, dışavurumcu ve yeni-dışavurumcuların ortak yönü, içsel gerçekliklerini ortaya koymuş olmalarıdır (Büyükgüvenç, 2007). Onlar bu tutumlarıyla, görünüşün ardında gizli olanın etkisine açık olmayı sağlayarak görünür hale gelmesine yardımcı oldular. Böylece, araştırmayı şeyleri görünür hale getirmenin bir yolu olarak düşünen her sanatçı ve araştırmacı için değerli birer ustadırlar.

Resimlerinde kendi içsel gerçeğini yansıtan diğer sanatçılardan *Uygulama Çalışmaları Üzerine Bulgular ve Yorum* bölümünde yeri geldiğinde söz edilecek ve çalışmalarından örneklere ayrıca yer verilecektir.



Resim 2.10. İris Gökçe, *Kuğu Gölü 4002,* Kağıt Üzerine Gazlı Kalem, 23x30 cm



Resim 2.11. İris Gökçe, *Kuğu Gölü 5002*, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 23x30 cm

3. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNE BULGU VE YORUMLAR

Özgün sanat yapıtları ortaya koymak, bu yapıtları açıklayıp yorumlamak ve bu süreçlerde araştırma ve yorum yöntemlerinin oynamış olduğu rolü vurgulamak ve sanatsal yaratım ile eleştiriden oluşan bir kendilik geliştirme yöntemi önermek amacıyla yapılan bu çalışmada, *Gökkuşağı Meleği* sanatçının metaforu olarak kullanılmaktadır. Çalışma, resim yaratımı ve eleştirisi sonucu elde edilen bilgilere dayandığından, burada sözkonusu süreçler değil, süreçlerin çıktıları değerlendirilmektedir.

Kavramsal Çerçeve bölümünde vurgulandığı gibi, resim yaratımı ve eleştirisi son çözümlemede bir araştırma ve yorum etkinliğidir. Dolayısıyla, bu etkinlik sonucu elde edilen her bilgi bilinmeyenlerin bulunmasına yardımcı olur ve çalışmanın temelini oluşturur.

Buna göre; bu bölümde ilk olarak her resim plastik ögeler bakımından ele alınıp çözümlenmekte (betimleyici açıklama), ardından elde edilen veri ve bulgulara yaslanarak açıklama ve yorumları yapılmaktadır. İkinci aşamada, resimlerdeki ortak veri ve bulgulardan hareketle genel açıklama ve yoruma girişilmektedir. Üçüncü ve son aşamada ise, açıklama ve yorumu tamamlamak üzere çalışmanın tümünü temsil etme özelliğine sahip bir çözümleme birimi belirlenmektedir. Bu birim, çalışmanın konu ve amacıyla ilgili bütün öğeleri içeren Sanatta Yeterlik Tezinde somutlanmaktadır.

3.1. "Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi"

Giriş'te de belirtildiği gibi, *Gökkuşağı Meleği* renk ve formlarla araştırma ve yorum yapan, yani anlamlar yaratan sanatçının; *Anatomi* ise onun yürüttüğü bu sürecin kendine özgü yapısının, yani öykünün metaforudur. Dolayısıyla, burada *Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi*, *Kendilik Öyküsü'*nün metaforu olarak kullanılmaktadır.

Açıklanıp yorumlanacak resimlerin tümünü içermesi nedeniyle Sanatta Yeterlik Tezi ya da *Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi* çalışmanın tümünü temsil eden temel çözümleme birimidir. İlk aşamada o, belli bir tarzı yansıtan sanatsal bir çalışma; ikinci aşamada ise içinde açıklama ve yorum gerektiren çalışmalar içeren bir kendilik ve araştırma nesnesi olarak ele alınmaktadır.

Kendilik Öyküsü'nün bir sanat çalışması olarak ele alınması, onu belli bir ad ve tanıma sahip, bu yüzden de açıklanıp yorumlanması gereken bir bulguya dönüştürür. Fakat yorum gerektiren bir çok resim ve yazı içermesi nedeniyle, veri olma özelliği hala devam eden bir bulgudur. Böylece o, aynı anda birden çok niteliğe sahiptir : (1) Sanat çalışması olarak bir veri, (2) belli bir sanat tarzını yansıtan bir bulgu ve (3) çözümleme sonrası bulguya dönüşecek birçok resim içermesi nedeniyle çalışmanın temel verisi ve (4) çözümleme birimidir.

Gökkuşağı Meleği'nin Anatomisi'ne yakından bakıldığında, bunun bir kendilik öyküsü olduğu ve farklı sanatsal araçlar arasında görsel bir diyalog bulunduğu anlaşılır. Kendilik öyküsü, yazı ve görsellerden meydana gelen bir sanat çalışmasıdır. Bu haliyle belli bir sanat akımı ve tarzı ile bir dönemi temsil eder. Bağımsız bir sanat çalışması olarak o, aynı zamanda bilgi içeren bir kendilik ve araştırma nesnesidir.

Kendilik öyküsü, yazılı ve görsel anlatım biçimlerinin birlikte kullanıldığı bir sanat çalışmasıdır. Bir bütün olarak onun, kendine özgü bir 'görsel metin' olarak davrandığı söylenebilir. Kapalı ya da açık, onda anlatılan öykü onun ayrılmaz parçasıdır. Sanatçı, bu öyküyü tükenmez bir veri kaynağı ve anlamları 'kazılarak çıkarılması' gereken bir 'metin' olarak tanımlar. Bu metnin yanal bağlantıları, onun bir sanat çalışması haline gelmeden önceki hayatını anlamayı mümkün kılar.

Gökkuşağı Meleği, bu öykünün bilinç ve bilinçdışı süreçleri birlikte içerdiğini ileri sürmektedir. Öykünün tamamı, tezin tümünün anlamıdır. Diğer bir deyişle, herhangi bir kişinin onun içeriğini anlayabilmesi için metnin tümünü okuyup kavraması gerekir. Sanat çalışmalarının şifrelerinin çözülmesi, onlardaki bilinçdışı ileti ve öykülerin anlaşılmasını mümkün kılar. Gökkuşağı Meleği, bir yandan resim yaparken bir yandan da günce tutar. Sanatta Yeterlik Tezinin kendilik öyküsünün bir metaforu olduğunun farkındadır ve bunu güncesinde şöyle betimler : "Tezde ele aldığım konuya sürekli ilgi duymuş ve bu konuda uzun süre çalışmışımdır. Ancak, bu konunun beni nereye götüreceğini asla tam olarak bilmiyordum."

Günce, bir sanatçı için düşünce, duygu ve metaforların yer aldığı bir kendilik nesnesidir. Bu, Gökkuşağı Meleği'nin seçiminin anlamlı ve simgesel olduğu gerçeğinin farkında olduğunu göstermektedir. Çünkü günceler, kendilik öyküsünün gizli tanıklarıdır. Onlar,

içinde sanatçının düşünce, arayış ve tasarımlarının yer aldığı alıştırma defterleridir. Bu, 'Kendilik Öyküsü' ve onunla hareket eden her şeyin simge, imge ve alegori haline geldiğini gösterir. Düşte olduğu gibi, burada da sanat çalışması anlamların ve ilk bakışta akılcı görünmeyen bağlamların taşıyıcısıdır.

'Kayıp zamanın izinde' (Resim 3.1)

Transfer tekniği ile tuval üzerine akrilik boya kullanılarak üretilmiştir. Dışa doğru helezonik hareketin söz konusu olduğu resimde, "Gökkuşağı Meleği"nin sonraki çalışmalarında da gözlenen açık kompozisyon anlayışı egemendir.



Resim 3.1. Jale Gökçe, *Kayıp Zamanın İzinde,* Tuval Üzerine Akrilik Boya ve Transfer, 120 x 120 cm, 2011

Siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı resim dikkatle incelendiğinde; ana eksenin sağında kendi sağ tarafına bakan bir portre göze çarpmaktadır. Portre, renk tonlarıyla betimlenmiş

olup, siyah zeminden yükselmektedir. Adını Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanından alan yapıtın bir kendilik portresi olduğu anlaşılmaktadır. Kullanılan renk, ton, malzeme ve teknik kendilik imgesinin düzeltilmesi isteğini işaret etmektedir. Gökkuşağı Meleğinin neredeyse diğer renkleri dışlayarak, minimalist bir renk anlayışıyla, siyah-beyazda karar kılarak ürettiği ilk resimlerden biridir. Eserin, kendiliğin yeniden biçimlendirilişinde geçmişin Proust'çu anımsanışı ve yeniden ele geçirilişinin önemine göndermede bulunduğu söylenebilir. Bu tavrın ne kadar süreceğini kendisi de bilmemektedir. Neden diğer renkler askıya alınmıştır? Açık bir yapıt olarak okunabilecek, çoklu anlamlar barındıran bu ve diğer resimler belki de kendi aralarında telepatik bir bağlantı kurarak anlamı çoğaltacaklardır.

'Kabus' (Resim 3.2)

Kağıt üzerine ağaç baskı tekniği ile üretilmiş olup, açık ve koyu alanlardan oluşan kesintisiz ve içiçe geçmiş açık bir kompozisyon göze çarpmaktadır. Yatay eksende, kıvrımlı hatlar ile bir olay örgüsünün anlatılmak istenildiği anlaşılmaktadır. Olayın nerede geçtiği belirsizdir. Kim ve ne oldukları tam olarak anlaşılamayan tekinsiz, grotesk figürler görülmektedir.



Resim 3.2. Jale Gökçe, *Kabus,* Kağıt Üzerine Ağaç Baskı, 19 x 47 cm, 2012

Kıpırtılı, titrek etkili ve çizgisel dokuyla oluşturulmuş resimde, buğulu bir atmosfer hakimdir. Gökkuşağı Meleğinin, tekrarlayan bir kabusundan hareket ederek yaptığı, bir rüya yorumu resmidir. Rüyasında rüya gördüğünü ve bunun tekrar eden kabusu ile ilgili olduğunu anlayan Melek, içinde bulunduğu atmosferden kurtulmak ve rüyasına hakim

olmak istemektedir. Eserde kontür olarak duyumsanan yeşil renk ise rüyalarını, dolayısıyla kendi kendini iyileştirme yetkinliğine sahip olduğunu yansıtan bir sembole dönüşür. Bu haliyle yoğun bir simgesellik içermekte olup, adıyla birleştirildiğinde, düş dünyasını, yani kendiliğin gizemli ve karanlık yönlerini ele aldığı anlaşılmaktadır.

'Kendilik Portresi' (Resim 3.3)

Gökkuşağı Meleği'nin açıkça kendiliği yorumladığını belirttiği bu çalışma, kağıt üzerine linol baskı tekniği ile üretilmiştir. Resim, siyah ve beyaza ek olarak sarı, yeşil ve kahverengi renklerden oluşmakta olup, deforme, kıvrımlı ve belirgin hatlar ile oluşturulmuş insan ve hayvan figürlerinin dışa doğru açılan bir kompozisyon anlayışıyla betimlendiği göze çarpar.

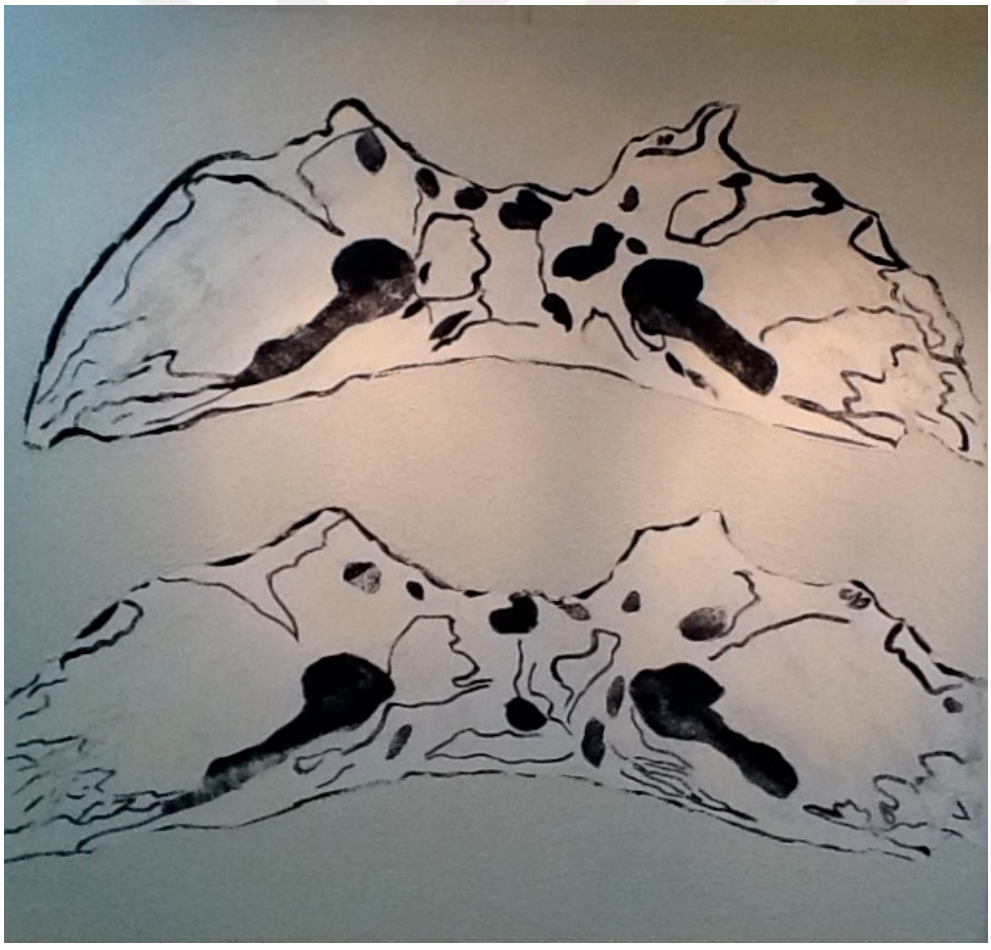


Resim 3.3. Jale Gökçe, *Kendilik Portresi,* Linol Baskı, 35 x 50 cm, 2012

Eserde görsellerle birlikte konuşmayı simgeleyen yazı da kullanılmıştır. Bu yazılardan özellikle kayıp 'Gökkuşağı' dikkat çekicidir. Bu özellikleriyle karşıtlıklar içeren bir anlayış hakimdir. Deforme, parçalanmış yüz ve bedenler, kendiliğin iki kutuplu doğasına işaret etmektedir. Bir yandan kendiliğin ufalanma, ayrışma, hatta parçalanması verilirken, diğer yandan bu parçaların birleştirilmesi ve kendilik imgesinin yeniden biçimlendirilme isteği vurgulanmaktadır.

‘İkiz melekler I’ (Resim 3.4)

Aynı adı taşıyan serinin birinci çalışması olan bu resim, tuval üzerine alçı, kum, tutkal ve akrilik boya kullanılarak üretilmiştir. Beyaz fonda siyah renk kullanılarak oluşturulmuş iki yatay eksen üzerine kurulu, dengeli ve açık bir kompozisyon göze çarpar. Burada, yüzeye çıkmaya çalışan iki ikiz melek betimlenmektedir. Meleklerden biri yukarıda, diğeri aşağıda yer almaktadır. Melek olarak tanımlanan hangi melektir? İnsanoğlunun trajik durumundan yola çıkılarak ortak bir yaradılış mitine gönderme yapılmaktadır büyük olasılıkla. Meleklerin vücutları her izleyende farklı çağrışımlar yaratan, ne oldukları ayırdedilemeyen siyah lekelerle doludur. Yukarıda ve aşağıda olan melekler arasında bir hiyerarşi var mıdır?



Resim 3.4. Jale Gökçe*, İkiz Melekler I,* Tuval Üzerine Alçı Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 200 x 200 cm, 2013

İkiz Melekler serisinin çıkış noktasını, sanatçının anatomi derslerinde almış olduğu notlar oluşturmaktadır. Bu ve bir sonraki (Resim 3.5) çalışmaların ikisinde de, doğum-ölüm ikili

karşıtlığına yaslanan bir yaşam algısı göze çarpmakta ve yaşamın acı, ölümün tatlı yüzü yansıtılmaktadır (Acar, 2014).

'İkiz melekler II' (Resim 3.5)

Bu resim de *İkiz Melekler I* gibi siyah zemin üzerine alçı, kum, tutkal, köpük, akrilik ve pigment boya kullanılarak üretilmiştir. Ancak, onun aksine burada melekler doğmak üzere olup, bu, yüzeyde bir rölyef etkisi ile yansıtılmaktadır. Başka bir deyişle, kompozisyon aynı olmasına karşın teknik ve malzeme farklıdır ve dokunma isteği uyandırmaktadır.



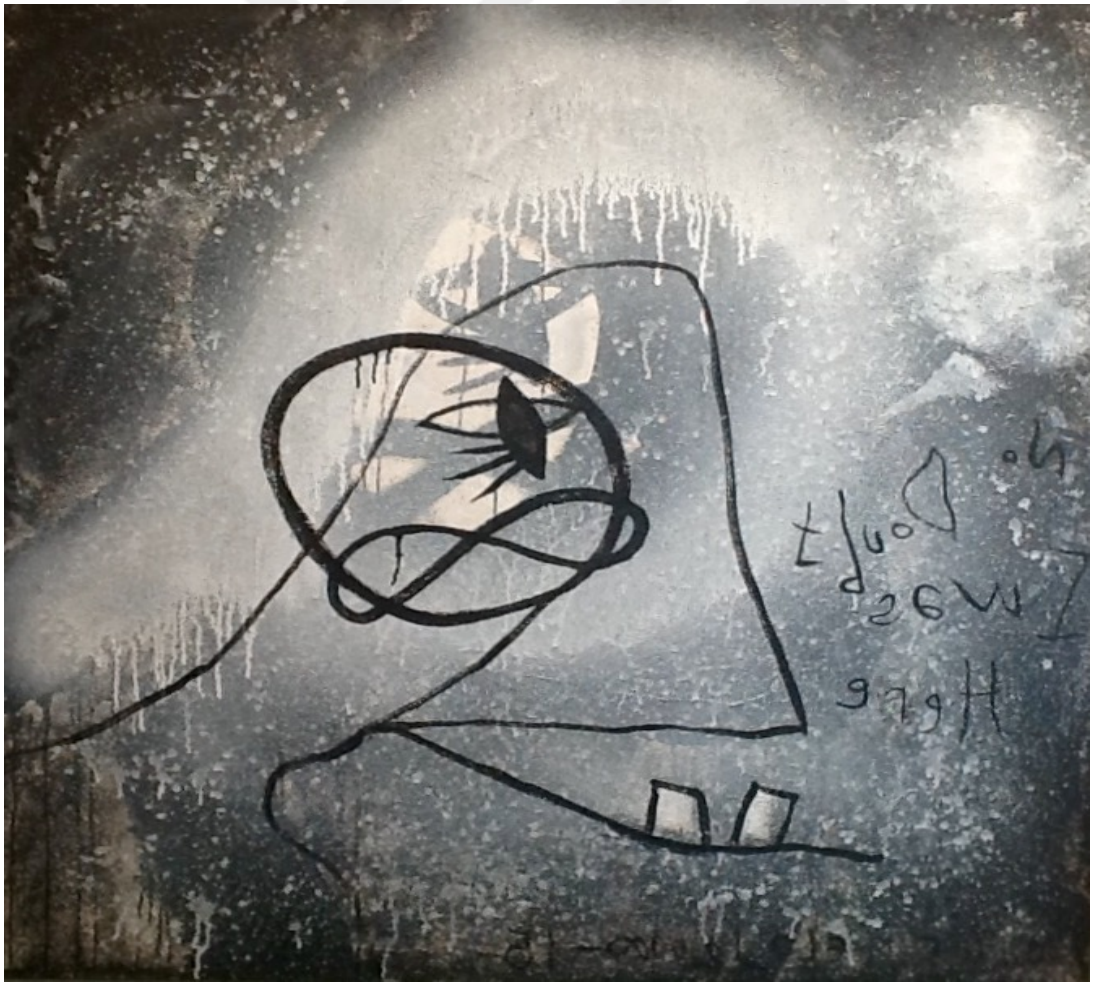
Resim 3.5. Jale Gökçe, *İkiz Melekler II*, Tuval Üzerine Alçı, Kum, Köpük, Tutkal, Akrilik ve Pigment Boya, 200 x 200 cm, 2013

Kırmızı pigment boya ile yazılmış elyazısı, kimliğini açıklamaya çalışan davetsiz bir misafir gibidir. Kanı çağrıştırmakta olup doğaldır ve zamanla değişime uğrayacaktır. Yaşam-ölüm döngüsünden birer kesittir bunlar. Ve hayatın kısalık ve boşunalığı ile gelip

geçiciliğine gönderme söz konusudur (Leppert, 2009: 90-141). Bu çalışma da, kendilikle ilgilidir.

'Şüphesiz buradaydım' (Resim 3.6)

Kare tuval üzerine akrilik ve sprey boya ile üretilmiş olup, yazı ve görselden oluşan üçüncü çalışmadır. Merkezde bundan önceki çalışmalarda olduğu gibi kimliği bilinmeyen, çizgisel anlayışla ele alınmış grotesk bir portre göze çarpmaktadır. Absürd görünümlü bu portrede dikkat çeken ve Gökkuşağı Meleği'nin birçok resminde görülen iki tekrar öğesi vardır; göz ve diş. Yer yer flu, dokulu resim katmanlı bir yapıya sahiptir. Sağda siyah bir yazı yeralmaktadır ve sanat tarihine göndermeler sözkonusudur. Siyah-beyaz renk simgeciliği egemen olup, en arka planda ise oldukça silik olarak yazılmış olan karanlıktan aydınlığa çıkma mücadelesi anlatılmaktadır.



Resim 3.6. Jale Gökçe, *Şüphesiz Buradaydım,* Tuval Üzerine Akrilik ve Sprey Boya, 130 x 130 cm, 2015

‘Meleğin sesi’ (Resim 3.7)

Kağıt üzerine akrilik, sprey boya ve pastel uygulanarak kullanılarak üretilmiştir. Resmin merkezinde ilk bakışta bulut olduğu izlenimi uyandıran görseller ile onların içerisinde yer alan başka bir görsel göze çarpmaktadır. Bulutlar içindeki imgeye yakından bakıldığında onun kanatlı bir figür olduğu anlaşılmaktadır. Yakından incelendiğinde; bunun bir melez figür, hatta melek olduğu ve birşeyler söylemekte olduğu izlenimi edinilmektedir. Ama ne söylediği işitilmemektedir.



Resim 3.7. Jale Gökçe, *Meleğin Sesi,* Kağıt Üzerine Akrilik Sprey ve Pastel Boya, 48 x 35 cm, 2015

Eserin adıyla birleştirildiğinde, bu çalışma da diğer yapıtlar gibi yoğun bir sembolizmle yüklüdür. Diğerlerinden farklı olarak, simgesel anlatıma gökyüzü ve sarı renk ve doku ile vurgulanan toprak (yeryüzü) sembolizminin eklendiği görülmektedir. Geçmişin Proustçu anımsanışı ile birçok çalışmada görülen, farklı anıları çağrıştıran katmanlı bir yapıya sahiptir.

'Eşkali tanımlanmışta atrofik süreç' (Resim 3.8)

Kağıt ve gazete kupürü kullanılarak linol baskı tekniği ile üretilmiş bir kolaj çalışmasıdır. Görsel ve gazete kupürleriyle elde edilen çok katmanlı bir yapı sergilemekte olup, imge ve yazıların içiçe geçmiş olduğu görülmektedir. Ağırlıklı olarak siyah, beyaz, sarı ve kırmızı renklerin kullanıldığı resim, açık bir kompozisyona sahiptir.



Resim 3.8. Jale Gökçe, *Eşkali Tanımlanmışta Atrofik Süreç*, Kağıt Üzerine Linol Baskı, 65x90 cm, 2014

Resmin birinci katmanında yırtık gazete kupürleri; ikinci, üçüncü ve dördüncü katmanlarında ise birincisi yatay ikincisi düşey ve üçüncüsü yine dikey konumda olan siyah renkli dikdörtgenler yer almaktadır. Beşinci katmanda, sarı zemin üzerine yatay

konumda yerleştirilmiş olan kırmızı renkli bir dikdörtgen bulunmaktadır. Bu haliyle resim dengeli bir kompozisyona sahiptir. Yırtık gazete kupürlerinde yazıların yanısıra fotoğraf, çizim gibi görseller de göze çarpmaktadır. Dikdörtgenlerde ikili deforme portrelerin bulunduğu; ilkinde yüzleri birbirine dönük, ikincisinde ise biri yukarı diğeri aşağıda olacak şekilde yerleştirildikleri görülmektedir. Bütün dikdörtgenlerde beyaz renkle betimlenmiş olan deforme portrelerin, daha az çarpıcı olmakla birlikte kırmızı dikdörtgende de bulunduğu göze çarpmaktadır. Dikdörtgenler ve gazete kupürleri gibi portreler arasında da tam bir karşıtlık söz konusudur. Deforme portre, portrelerin konumları, üzerlerine yapıştırılmış yırtık gazete kupürleri, katmanlar, dikdörtgenler ve konumları, kullanılan renklerle birlikte yoğun bir sembolizme işaret etmektedir.

'Kurgulanmış özneye tekabül eden ben' (Resim 3.9)

Akrilik, pastel ve gazete sayfaları kullanarak üretilmiş bir başka kolaj çalışmasıdır. Bu, görsel, yazı ve elyazısı üçlüsünün kullanıldığı çalışmalardan ilkini oluşturmaktadır. Resim tuval üzerine yapıştırılmış gazete sayfaları, gazete sayfaları üzerine bindirilmiş görseller ve gazete üzerine serpiştirilmiş elyazılarından oluşmaktadır. İki katmanlı yapı ve görsel ile yazıların içiçe geçmiş olduğu görülmektedir. Arka katman tuval üzerine yapıştırılmış gazete sayfaları, ön katman ise gazete üzerine yapıştırılmış siyaha boyanmış yırtık kağıt ile vurgulanmaktadır. Ağırlıklı olarak siyah ve beyaz renklerin kullanıldığı çalışma diğer yapıtlar gibi açık kompozisyona sahiptir.

Resmin merkezinde ilk bakışta portre olduğu izlenimi veren bir imge yer almaktadır. İmge, siyah zemin üzerinde, beyaz renkle betimlenmiştir. Portre gazete tarafından kurgulanıp yüzeye monte edilmiş gibidir. Grotesk özellikler sergileyen portre daha yakından incelendiğinde ise, içinde iki ayrı figür içerdiği görülmektedir: Portre içinde grotesk figürler. Çocuk olduğu izlenimi veren soldaki figür, anne olduğu izlenimi veren sağdakine göre daha alt konumda yer almaktadır. Annenin kollarını uzattığı ve çocuğu dış dünyanın sınırlamalarına aldırmadan ayakta tutmaya çalıştığı görülmektedir. Bu gözle yaklaşıldığında çalışma; imge-yazı, siyah-beyaz, anne-çocuk karşıtlığının yanısıra bunların birlikteliğiyle ilgili yoğun bir sembolizmle yüklüdür. Siyah-beyaz ve imge-yazı karşıtlığı toplumun farklı kesimlerinde yaşamakta olan "Ben"de ironik bir şaşkınlık yaratmıştır. Ben olan kimdir? Dengede durmaya çalışarak bu ironik resmigeçite tanıklık eder: Tıpkı günlük gazeteler gibi. Akıcı, kesintisiz, deformatif desen anlayışı uyum sağlayabilme ve aynı zamanda kendi yaşamının dizginlerini elinde tutma isteğini yansıtır. Bu, konuşmayı

simgeleyen elyazısıyla ortaya konmuştur. Her gün tanık olduğumuz, deneyimlediğimiz şeylerden bahsedilir burada. En yakınımızdaki kişilerin Brütüs olup olmadıkları masaya yatırılmıştır. Brütüs hangimiziz? Yani hangimiz en zavallıyız?

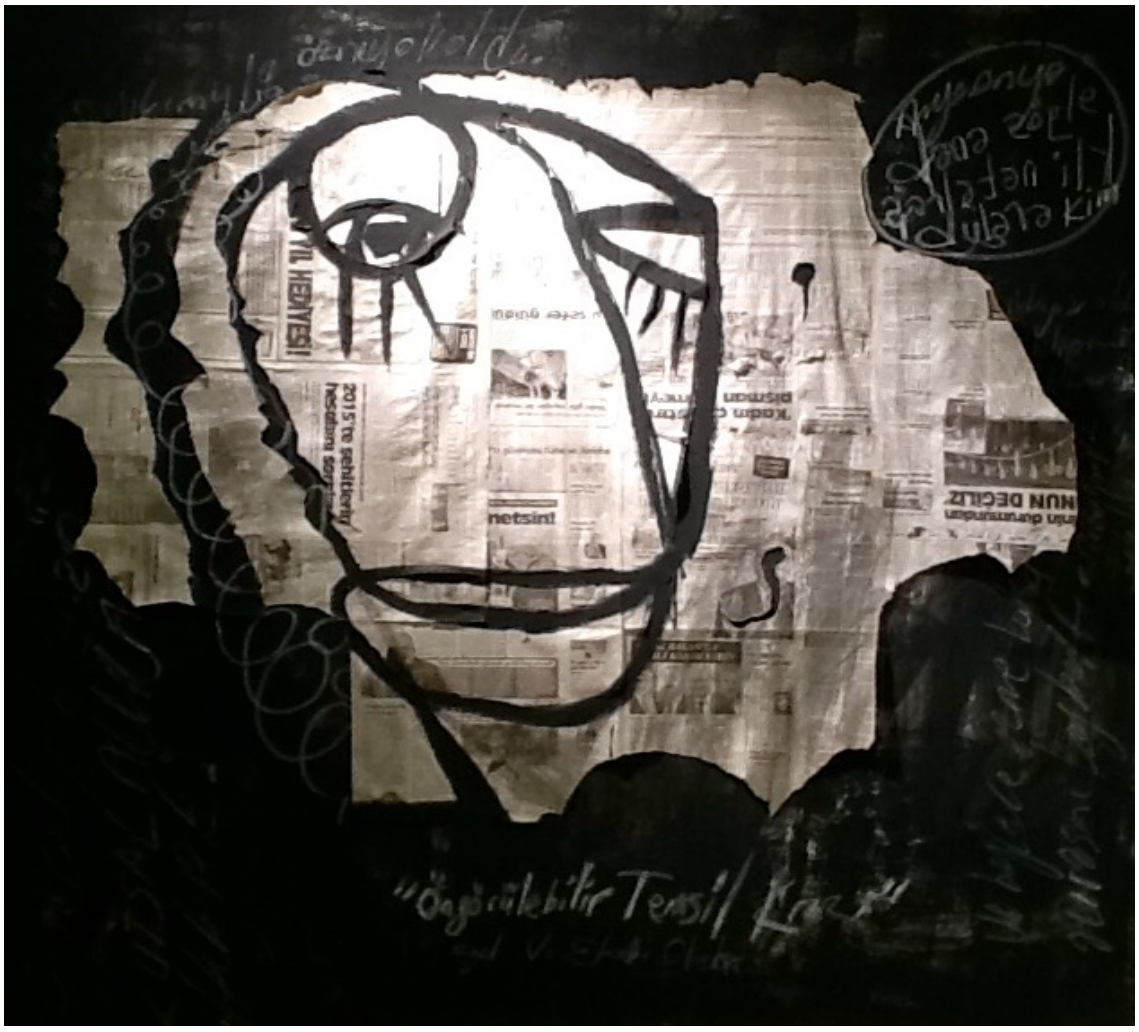


Resim 3.9. Jale Gökçe, *Kurgulanmış Özneye Tekabül Eden Ben,* Tuval Üzerine Akrilik Pastel Boya ve Gazete, 150 x 150 cm, 2015

'Öngörülebilir temsil krizi' (Resim 3.10)

'Gökkuşağı Meleği'nin görsel, yazı ve elyazısı üçlüsünü içeren ikinci kolaj çalışmasıdır. Bu çalışmada da malzeme olarak tuval üzerine akrilik boya, pastel ve gazete kağıdı kullanılmıştır. Resim açık kompozisyona sahip olup, ana düşey eksende grotesk bir portre göze çarpmaktadır. Siyah zemin üzerine yapıştırılmış gazete üzerinde yer alan portrenin kimliği bilinmemektedir. Sol gözü kapalıdır ve duygu durumu tam olarak

anlaşılmamaktadır. Bu haliyle birilerini dinlediği izlenimi vermektedir. Konuşmanın konusu tam olarak duyulmamakla birlikte, çalışmanın adından da anlaşılabileceği gibi kodlanmış temsiliyetlere işaret ettiği söylenebilir. Siyah-beyaz renk sembolizmi, bir tür mizah içeren, ironik-absürd-grotesk yaklaşım ile entellektüel ciddiyetin sorgulanmasına göndermede bulunulmaktadır.



Resim 3.10. Jale Gökçe, *Öngörülebilir Temsil Krizi*, Tuval Üzerine Akrilik Pastel Boya ve Gazete, 150x150 cm, 2015

'Bitirilmemiş melek' (Resim 3.11)

Bu tez kapsamında üretilen dördüncü kolaj çalışmasıdır. Bu çalışma, akrilik, alçı, tutkal ve kağıt kullanılarak üretilmiştir. Ana düşey eksenin sağında ironik bir şekilde baktığı izlenimi veren bir figür göze çarpmaktadır. Adını destekleyecek şekilde, bitirilmemiş siyah bir melektir o. Sanki davetsizce sağdan dalarak kompozisyonun ana figürü olarak resme tesadüfen girmiş ve birazdan da gidecekmiş gibidir. Gri tonlar içinde semavi

alemden gelmekte olduğu izlenimi vermektedir. Tuvalin sol ekseninde yalnızca özel kişilerin görebileceği düşünülen bir yazı yeralmaktadır. Bu yazı Gılgamış ve Enkidu'nun ilk karşılaşması ve sonraki yaşamları ile ilgilidir (Jackson, 2013). Herkes mi yoksa kefaretini ödeyenler mi melek olacaktır?



Resim 3.11. Jale Gökçe, *Bitirilmemiş Melek,* Tuval Üzerine Akrilik, Alçı, Tutkal ve Kağıt, 125x125 cm, 2015

'Kendilik meleği' (Resim 3.12)

Tuval üzerine akrilik ve sprey boya kullanılarak üretilmiş bir başka çalışma olup, merkezi konumda bir imge bulunmaktadır. Bu imgeye yakından bakıldığında grotesk-absürd bir portre ile karşı karşıya olduğumuzu anlaşılır. Diğer resimlerde olduğu gibi bu çalışmada da siyah-beyaz renklerin egemen olduğu göze çarpmaktadır.

Onlardan farklı olarak, tuvalin zeminine altın sarısı bir fon eşlik etmektedir. Yapıtı oluşturan katmanlar yüzeye çıkıldıkça farklı anılara, deneyimlenmiş bir yaşama gönderme yaparlar. *Kendilik Meleği,* altın sarısı fondan gelmiştir ve aurası tüm yüzeye yayılmıştır. Eğimli kıvrık çizgiler yatay dikdörtgende dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Kalın ve sert bir fırça darbesi ile oluşturulmuş bize bakmakta olan ve "sonsuz kutsal evrenden" gelmiş olduğu anlaşılan melek, ilgiyi üzerinde toplar (Akkaya, 2014:186, 231). Görünürdeki sert fırça izi takip edildiğinde, ruhun kıvrımlarına giden daha yumuşak çizgiler olarak karşımıza çıkarlar. Adından anlaşılacağı üzere bu çalışmada da kendilik ve kendiliğin hakikati ele alınmaktadır. Belki de eşzamanlı olarak üzeri örtülmektedir. Açık bir yapıt olarak bu görsel metin, bize tam olarak ne söylemektedir?



Resim 3.12. Jale Gökçe, *Kendilik Meleği,* Tuval Üzerine Akrilik ve Sprey Boya, 130 x 200 cm, 2015

'Angelus C5102' (Resim 3.13)

Gökkuşağı Meleği'nin *Angelus* adını verdiği serinin ilk çalışması olup, bu serinin esin kaynağını da *İkiz Melekler*de olduğu gibi sanatçının anatomi derslerinde almış olduğu notlar oluşturmaktadır. Ruhun teşrih masasına yatırılışı oldukça hüzünlüdür.Bu dizideki resimlerin tümü, talaş, kum, tutkal ve akrilik boya kullanılarak 2015 yılında üretilmiş olup, kullanılan malzemeler dokulu, sert ve ham haldedir. Çalışma, form, konu, malzeme, teknik ve kompozisyon bakımından serinin geri kalan dört resmi ile benzerlik gösterdiği için

burada yapılan betimlemeler bu çalışmaların tümü için geçerlidir. Serinin adından da anlaşıldığı gibi, bu kare tuvallerde bir melek ailesi betimlenmektedir. Tuvallerin düşey ana ekseninde primitif çağrışımlı figürler ve bunların yan ve altlarında elle yazılmış harf ve rakamlar dikkati çekmektedir. Bu figürlerin bazıları kanatlı varlık, bazıları ise insan yüz ve bedeni izlenimi vermektedir. Fakat, deforme resmedildikleri için ne olduklarını kesin olarak söylemek yine de güç görünmektedir.

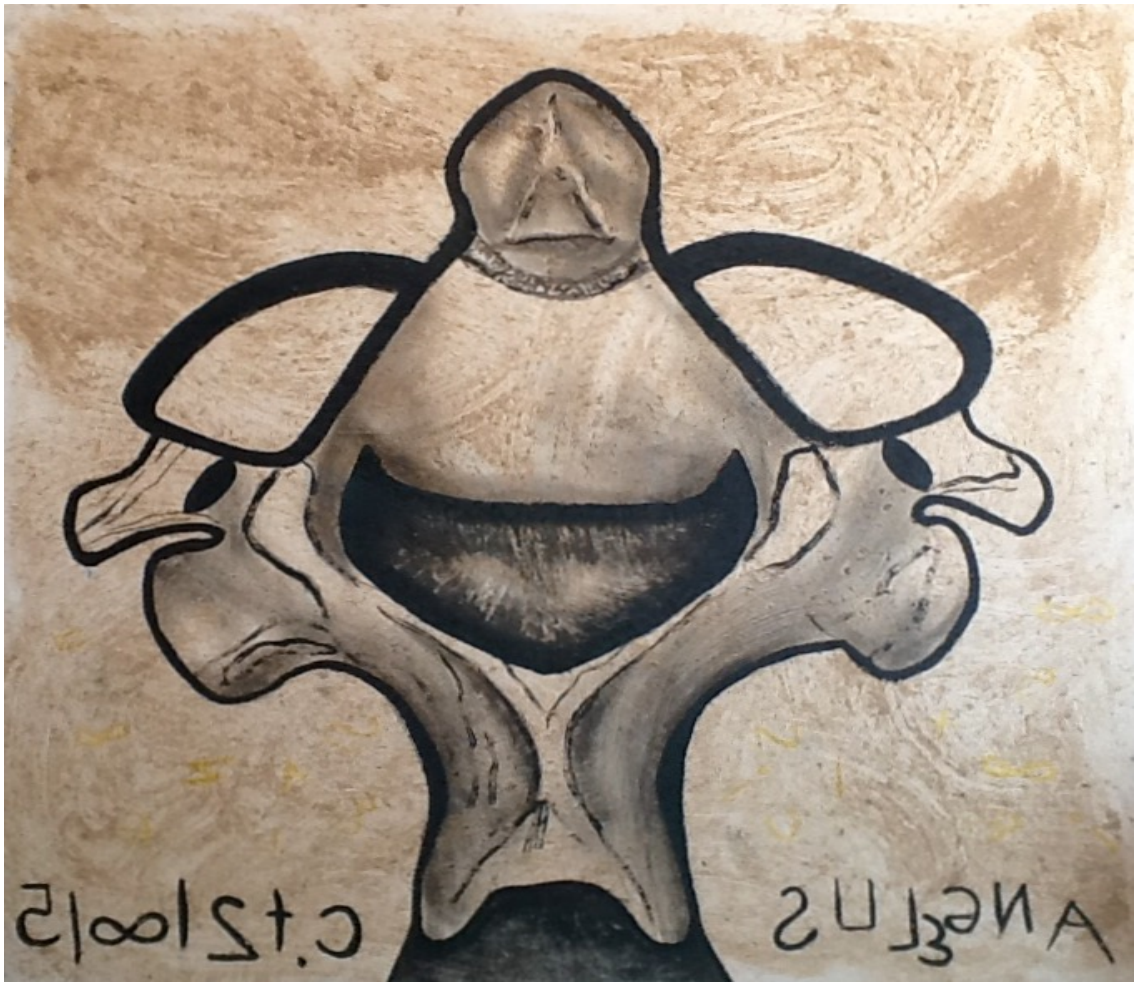


Resim 3.13. Jale Gökçe, *Angelus C5102,* Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya 130 x130 cm, 2015

Bununla birlikte, onların çok büyük olasılıkla insan ve melek figürleri olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, bazı resimler tek başına insan bazıları tek başına melek, bazıları ise hibrid bir şekilde insan-melek figürlerinden oluşmaktadır ve bunlar tıpkı insan vücudu

gibi simetrik ve dengelidirler. Angelus C5102 siyah renk ile betimlenmiş olup doğal malzemenin oluşturduğu zeminden ayrılarak, kontrast figür olarak varlığını sürdürmeye karar vermiş gibidir. Bu yaklaşım, sanatçının yakın ve uzak geçmişten kaçma ve travmatik anılardan uzaklaşma eğilimini işaret etmektedir. Derin,siyah,sonsuz boşluk merkezde yer almaktadır.Yaradılışın hüznü tüm resme sinmiştir. Görebilenler ve işitebilenler şunu duyarlar; "Önce söz vardı".

'Angelus CT21' (Resim 3.14)



Resim 3.14. Jale Gökçe, Angelus CT21, Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 140x 140 cm, 2015

İnsan, dünyevi olanı yani yeryüzünü; melek ise uhrevi olan yani gökyüzünü temsil eder. İnsan, yeryüzünde yaşayan bir varlık olarak sınırlılığı, melek ise sonsuzluk ve evrene göndermeler içerir. Diğer yandan, insan arzu ve ihtirasları; melek ise idealleri simgeler. İnsan cehennem, melekse cennet demektir. Cennete gidebilmesi için insanın melekleşmesi,

yani terbiyeli ve uysal bir kimse olması gerekir. Kısacası insan bir melek, melek de bir insan değildir.

‘Angelus 5102’ (Resim 3.15)

Yukarıda belirtildiği gibi, bu çalışmada da melek figürleri deforme edilerek betimlenmiştir. Deformasyonun anlamı, daha sonra bulgular ele alındığında tartışılacak olmakla birlikte, bir sanatçının insan ve melek figürlerini tek başına, yan yana ya da hibrid olarak kullanması açıklanması ve tartışılması gereken bir bulgudur. Vakur bir eda ile bizi gözetleyen Melek tüm yaptıklarımıza şahittir. Şahitler meleklerdir. Ve Angelus 5102 sınavda olanları gözetlemektedir.



Resim 3.15. Jale Gökçe, *Angelus 5102,* Tuval Üzerine Talaş Kum,Tutkal ve Akrilik Boya, 140 x 140 cm, 2015

‘Angelus C8002’ (Resim 3.16)

Eğimli ve kıvrık çizgileriyle ana eksende yer alan ve ilgiyi üzerinde toplayan figür, resmin dengesini sağlar. Bize ve farklı yönlere bakmakta olan birden çok portre vardır sanki. Yine dengeli bir şekilde serpiştirilmiş harfler ağırlıklı olarak resmin orta ve alt kısmında yeralmaktadır. Merkezde yer alan sonsuz karanlık bizi çeker ve görebilenler şu yazı ile karşılaşır: “Her canlı ölümü tadacaktır”.

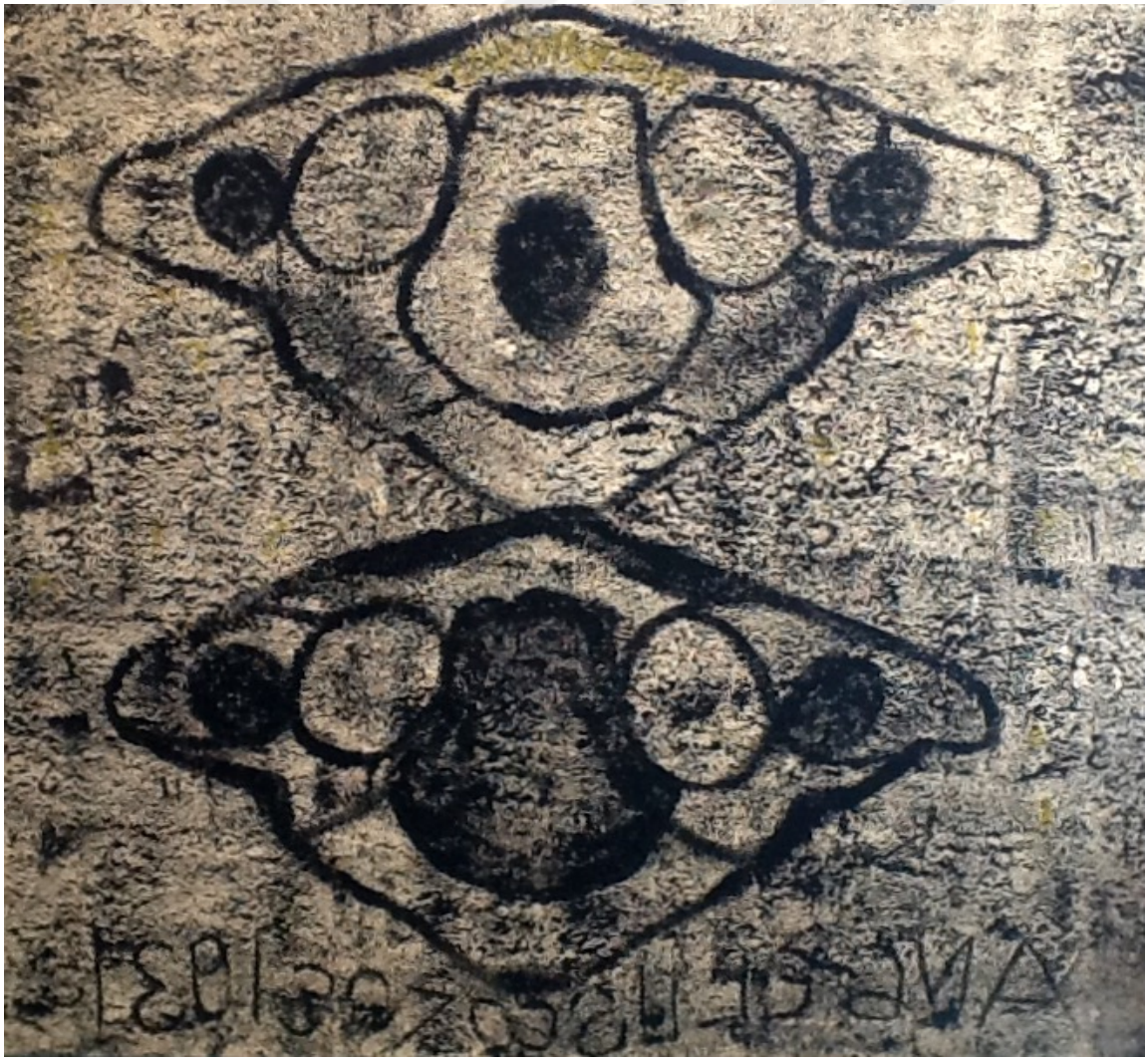


Resim 3.16. Jale Gökçe, *Angelus C8002,* Tuval Üzerine Talaş, Kum ,Tutkal ve Akrilik Boya, 120x120 cm, 2015

‘Angelus C1391’ (Resim 3.17)

Siyah renk ile oluşturulmuş olup, dokulu yüzey üzerinde tutkal, kum, talaş ve akrilik boya kullanılarak üretimiştir. ‘Gökkuşağı Meleği’nin ikili, çoklu algılaması üzerine kurulu,

simetrik, dengeli bir kompozisyon anlayışı, bu serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi dikkat çekmektedir. Resmin hareket şeması iki yatay ve bunu kesen düşey eksen üzerine kuruludur. Kandinsky'ye göre; "Yatay, varoluşun temel bir boyutuna denk düşer; insanın üzerinde durduğu zemindir bu. ... İnsana hiçbir dayanak noktası sunmayan dikeylik ise, bunun karşıtı olarak, sıcak hareketlerin sonsuzluğunun en özlü biçimidir" (Bonfand, 2015:53). Burada görünmeyenin görünür kılınması amaçlandığından birçok şey askıya alınmıştır. "Siyah, ölüm sessizliğine sahiptir ve ölülerin yakıldığı odun yığınları gibi yanıp kül olmuştur. Ceset gibi sessiz ve hareketsizdir." (Kandinsky,2015:78). İzleyiciye bakan, ruhun gözleridir ve bu beliriş bir vecd haline davettir. Ruh insanlığın şaşkınlığına tanıklık etmeye devam edecektir.



Resim 3.17. Jale Gökçe, *Angelus C1391,* Tuval Üzerine Talaş Kum Tutkal ve Akrilik Boya, 120x120 cm, 2015

3.2. Görsel ve Yazılı Anlatım

Gökkuşağı Meleği'nin kendilik öyküsünde göze çarpan en önemli bulgulardan biri, görsel ve yazılı anlatım biçimlerinin birlikte kullanılmış olmasıdır. Her iki anlatım biçiminin birlikte kullanıldığı bir çalışmada gözlenen bu karşılaşmasının açıklanıp yorumlanması gerekir. Ancak, buna geçmeden önce görsel, imge, yazı ve metin terimleriyle ilgili bazı açıklamaların yapılması yararlı olacaktır.

Türkçe'de metin (İngilizce *text*), "elyazması veya basılı sözcüklerden oluşan yazı parçası, tekst" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2014). Bu çalışmada, harf, rakam ve sözcüklerden oluşan elyazması ve basılı yazı, "yazı" terimi ile tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, elyazması yazının basılı yazıdan farkını belirtmek için "elyazısı" terimi kullanılmaktadır. Bu nedenle, elyazması olduğu belirtilmediği sürece, "yazı" dendiğinde ya tek başına basılı yazı ya da elyazması ve basılı yazı anlaşılmalıdır.

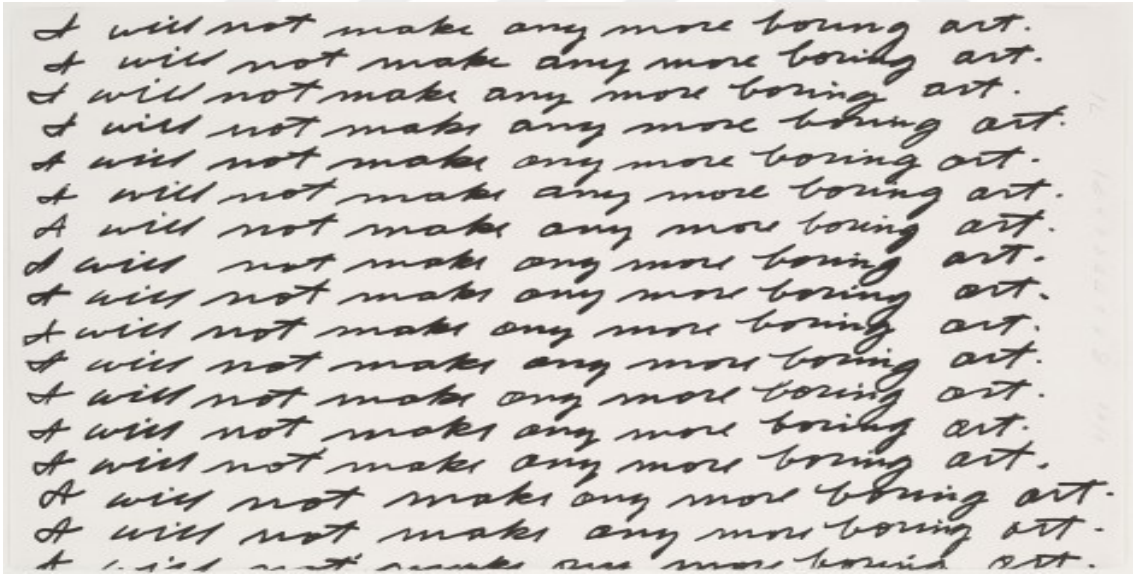
'Görsel' terimi ise, şekil, fotoğraf gibi her türlü 'görüntü' anlamında kullanılmaktadır. Bazı yerlerde 'görsel' yerine 'imge' (İngilizce *image*) terimi kullanılmakta olup, 'imge' dendiğinde fotoğraf, şekil gibi 'görsel'ler anlaşılmalıdır. Bununla birlikte, tek başına "görsel" veya tek başına "yazı" ya da "görsel ve yazı"dan oluşmuş olsun, "görsel metin" resmin yani sanat yapıtının bütünü anlamında kullanılmaktadır. Yazılı 'metin', harf ve sözcüklerle; görsel 'metin' ise renk, form ve fotoğraf gibi görsel öğelerle oluşturulan anlatım biçimidir. Buna göre; "görsel metin", görsel ve yazılı anlatım biçimlerinin tek başına ya da birlikte kullanıldığı sanat yapıtı karşılığında kullanılmaktadır.

Sanatta görsel ve yazıl ikilisi, tek başına kullanıldığı gibi birlikte de kullanılabilir. Onların birlikte kullanılması durumunda her biri ötekine, görsel ve yazılı anlatım ile ilgili farklı bir boyut ekler. Böylece, "görsel metin" yani yapıtın anlamı genişleyip zenginleşir.

Bir sanat yapıtında, görsel ve yazının bir araya gelmesi, bir çok sorunun sorulmasına yol açar: Görsel ve yazının ortak bir yönü var mıdır? Varsa nedir? Sanatta, görsel ve yazılı anlatımın birlikte uygulandığı bir alan var mıdır? Varsa, böyle bir birlikteliğin anlam ve önemi nedir? Bu birlikteliğin kökeni nereye dayanır ve nasıl ortaya çıkmıştır? Bu sorular, bu bulgunun anlaşılmasını sağlayacak bir yoruma kapı aralar.

Resimde yazı ikili bir anlam taşır. Yazı, grafik form olarak sözcüğü desteklemek için kullanılabileceği gibi, hem gösteren, hem de gösterilenden oluşan bir gösterge olarak sözel içeriği iletmek amacıyla da kullanılabilir. Harfin sözcükten ayrılması ve kendi bağlamı içinde grafik bir form olduğunun kabul edilmesi, ona fiziksel bir varlık yani bir görsel nesne olarak bakılmasına yol açmıştır. Bu gelişme, harfin estetik özellikte grafik bir form ve nesne olarak değerlendirilmesiyle sonuçlanmış ve sanat çalışmalarına girmesini sağlamıştır. Harf ve harflerden oluşan sözcükler yani yazı, gönderimsel anlamını yitirmiş ve kendi sembolizmiyle herhangi bir bağlantısı olmaksızın kendi ayakları üzerinde durabilen bağımsız, estetik bir nesne olmuştur.

Çalışmalarında yazıyı kullanan başlıca sanatçılar; John Baldessari (Resim 3.18), Cy Twombly (Resim 3.19), Sean Landers (Resim 3.20), Lawrence Weiner (Resim 3.23, Bruce Nauman (Resim 3.24), , William Kentridge (Resim 3.26), Jean-Michel Basquiat (Resim 3.27), Duane Michals (Resim 3.30 ve 3.31), Dan Perjovschi (Resim 3.32), Dan Graham ve Robert Barry'dir.

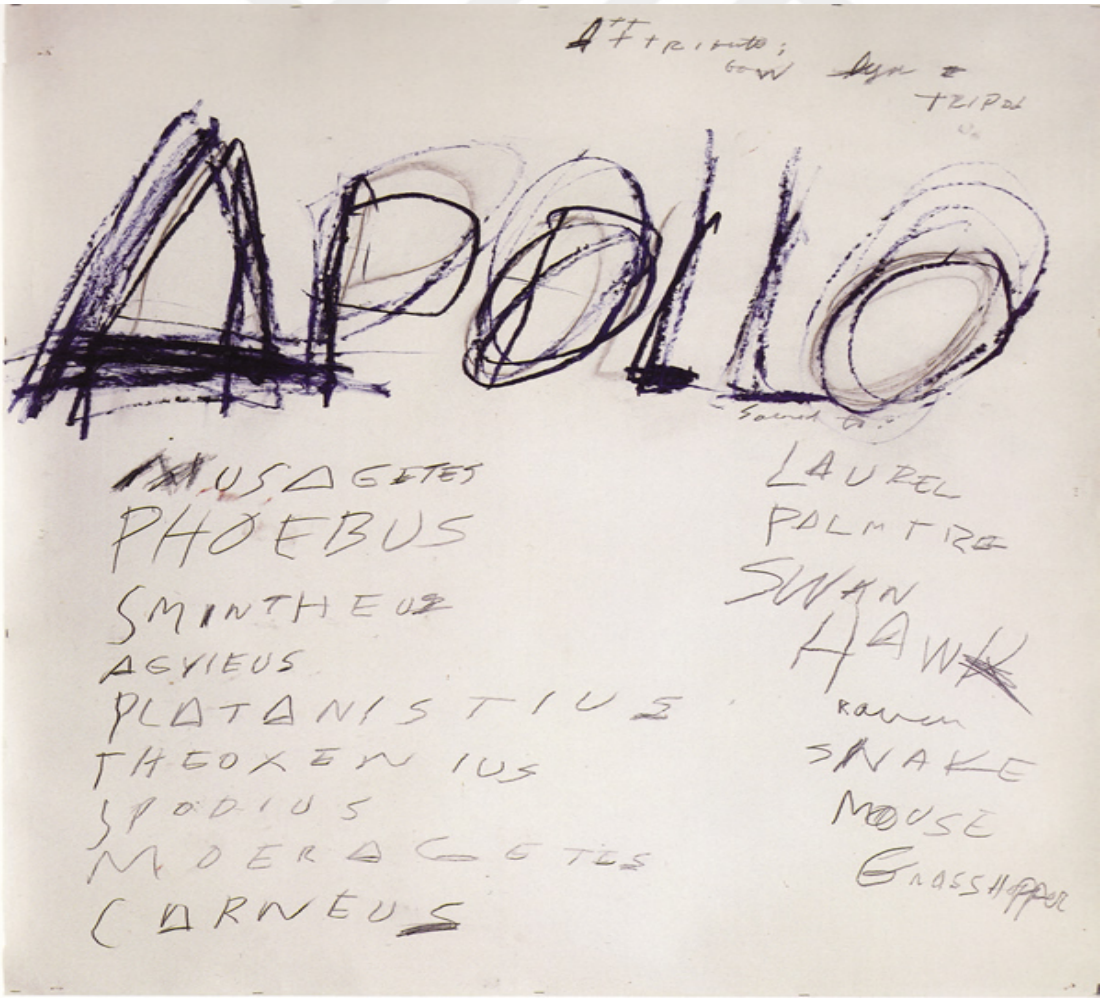


Resim 3.18. John Baldessari, *Artık Sıkıcı Sanat Yapmayacağım,* Litografi, 56.8 x 75.1 cm, 1971

Kendilik öyküsünde yazı ve görseller içeren gazete, yaratıcı bir malzeme olarak işlev görür (Resim 3.8-3.10). Gazete, hem öz hem de biçim olarak katma değere sahiptir. Dolayısıyla, içeriğe sahip bir form olarak onun şifrelerinin çözülmesi gerekir. Öz ve biçimden meydana gelen bu iki boyut, özellikle resimde bir araya geldiğinde çözümleme ve yorum gerektirir.

Görsel ve yazı ikilisinin önemi, yalnızca fiziksel karşılaşmalarından değil, aynı zamanda temsil ettikleri kültürel ve sanatsal bağlamlardan ileri gelir. 'Görsel metin' olarak 'Kendilik Öyküsü', doğal niteliklerine yazı sayesinde erişir. Görselin yazı içine girişiyle birlikte süreç başlar (Resim 3.8-3.10). Daha sonra görsel ile yazı arasında olduğu gibi yazının çeşitli biçimleri arasında da diyaloğun oluştuğu dinamik bir süreç ortaya çıkar (Resim 3.9). Böylece yazı, başından sonuna kadar yaratmanın ayrılmaz bir parçası haline gelir.

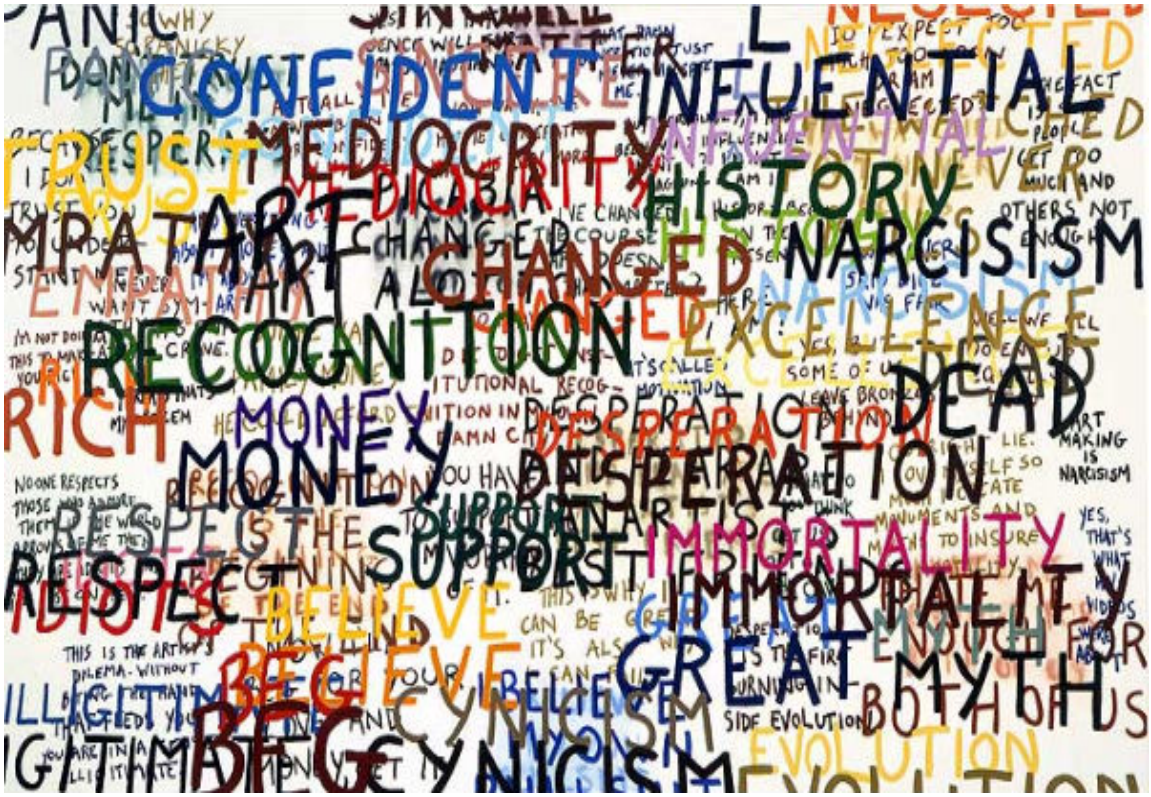
Gökkuşağı Meleği bu tarzı, bilinç dışı dürtüler ve bilinçli bir yönelim sonucu seçtiğinin farkındadır ve resimlerin öyküsünün aynı zamanda 'Kendilik Öyküsü' olacağını bilmektedir. Onun yazıyı seçmiş olması bilinçli bir eylemdir: Kendisini güdüleyinin ne olduğunu, ileride yazı ve görsel arasında meydana gelecek olanın ne türde bir diyalog olduğunu bilmektedir.



Resim 3.19. Cy Twombly, *Sanatçı ve Apollo,* Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 142 x 148 cm, 1975

Yazılar ‘Kendilik Öyküsü’nün parçalarıdır ve onları görmezlikten gelmesi mümkün değildir. Güncesinde bunu şöyle anlatır : “Bu sözcükleri nasıl görmezlikten gelebilirim? Yazıyla çalışmayı seçişimin rastlantıyla ilgisi yok. Bu seçim, benimle sözcükler ve görseller arasındaki güçlü bağlara dayanır. Bir yandan çalışılabilir bir yüzey üzerine resim yapmak istiyorum, diğer yandan da fotoğraf ve şekil gibi görseller ve yazıdan oluşan, yer yer grotesk özellikler sergileyen gazeteyi seçiyorum” (Resim 3.21 ve 3.22).

Gökkuşağı Meleği tez çalışmasına başladığında, imge ve yazı sanatta iyi formüle edilmiş birer kavramdı. O, ileride hem biçim, hem de içerik haline gelecek olan bir ‘ready-made’ yaratmak için hazır nesne olarak ‘Sanatta Yeterlik Tezi’ni seçti. O, güncesinde bu seçimi şöyle betimler: “Benim açımdan sanatta yeterlik tezi, harikulade geçmişe sahip bir ‘ready-made’dir. Onun geçmişini yok etmek istemiyorum. Yapmak istediğim onun geçmişine yaslanan, ondan etkilenen ve onu etkileyen, hatta onu yönlendiren yeni bir şimdiki zaman yaratmaktır. Yerimi alıyor ve gazete sayfaları üzerinde imge ve yazıyı birleştiriyorum. Ve anılarımla yüzleşerek şimdide yeni bir gelecek yaratıyorum”.



Resim 3.20. Sean Landers, *Bu Kadar Panik Neden,* Tuval Üzerine Yağlı Boya, 213.3 x 365.7 cm, 2004

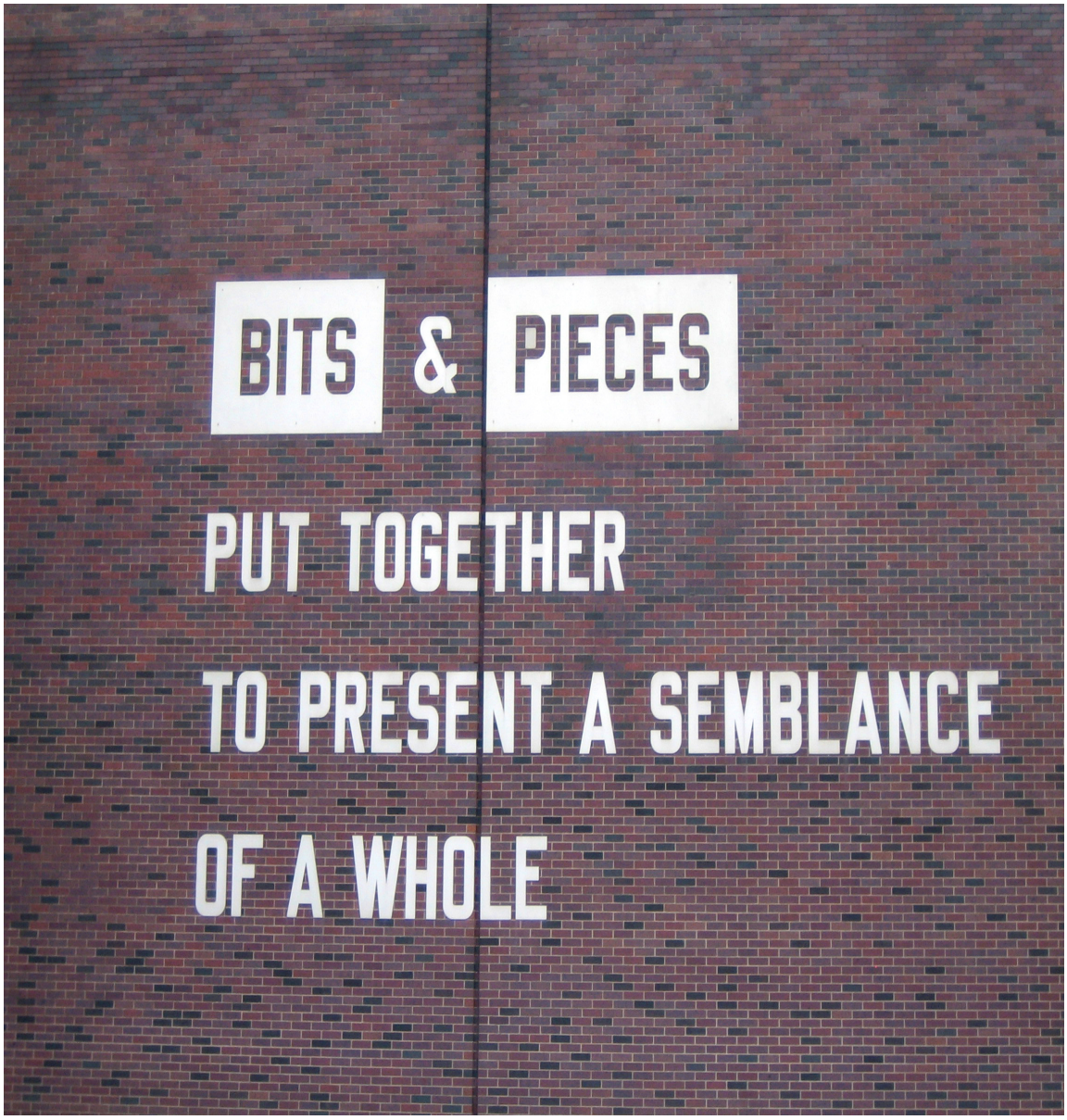
Yazı, XIX. yüzyılda Picasso gibi sanatçıların çalışmalarından başlayarak sanata girmiş ve Dada ile Sürrealizm'de kullanımı doruğa erişmiştir. Bu gelişme iniş ve çıkışlar gösterse de zamanla pek çok sanatçı tarafından kullanılan bir tarz haline gelmiştir.



Resim 3.21. Resim 3.8' den Ayrıntı



Resim 3.22. Resim 3.9' dan Ayrıntı



Resim 3.23. Lawrence Weiner, *Bir Bütün Yaratmak İçin Parçaları Biraraya Getirmek,* Duvar Üstüne Yazı, 2005

Dada hareketinden kaynaklanan kitap ve 'ready-made' gibi, imge ve yazı da aynı kaynak ve ilkelerden gelişmiştir. Dadacı sanatçılar, çağdaş kültüre meydan okumanın bir parçası olarak sözcük ve harflere plastik yaratıcılıklarını eklediler. Onların amacı izleyiciyi sarsmak, gözlem alışkanlıklarını değiştirmek, kutsal değer ve sembolleri yıkmak ve kültür biçimlerinin kendi içlerinde güreşmesine izin vermekti. Dadacı başkaldırı olarak bu hareket, postmodern dönemde daha da kök salmış ve günümüzde gösteren ile gösterilen arasındaki karşılıklı ilişkileri temsil eder hale gelmiştir.



Resim 3.24. Bruce Nauman, *Yaşam ve Ölüm,* Neon Üzerine Metin, 1985

Görsel ve yazının ortak yanı, ikisinin de çözülmesi gereken şifrelere sahip olmasıdır. Bütün çeşitlemeleriyle görsel ve yazılı anlatım (metin), metinlerarası bir iletişim yaratır. Yazılı ve görsel metin arasındaki bulanık, belirsiz sınırlarda bir iletişim yaratılır. Metinlerin birbirinin potansiyelinden yararlanmasıyla yorum çeşitliliği artar. Böylece yazının yaşamı, şifrelerin nasıl çözüleceğini bilen ve sanat yapıtının yüzeyi ile gizli anlamları arasında bir söyleşi başlatacak olan etkin okura bağlanmış olur.

3.2.1. ‘Metinlerin söyleşmesi’

Tez kapsamında üretilen resimler (Resim 3.8-3.10) ve bu resimlere ilişkin ayrıntılar (Resim 3.21, 3.22 ve 3.25) ile William Kentridge’nin gazete üzerine çizdiği kendi portresinde (Resim 3.26) de görüldüğü gibi, yazılı ve görsel ‘metin’ ikilisi eski ile yeninin söyleşmesini temsil eder.



Resim 3.25. Resim 3.10’dan Ayrıntı

Bu diyalog, yeni bir ögeyi içermesi nedeniyle yeni bir durumun doğmasıyla sonuçlanır. Formatif ve sinerjik diyalog, harfler bloğundan meydana gelen kalıcı bir form türü ile boya, fırça gibi araçların kullanıldığı farklı bir form türü arasında gerçekleşir. İmgenin önceden var olan yazının üzerine yapılmış olması gerekir (Resim 3.10 ve 3.25). Formatif bir blok olarak harfler ve onlardan meydana gelen yazılı metin konuşmayı simgeler. Yazı ve onunla birlikte hareket eden ya da onun üstünde yer alan imge arasındaki diyalog, metinlerarasılığı temsil eder.

Yazı ve görsel bazan yan yana yerleştirilir (Resim 3.9). Bu bize, farklı malzemelerin yan yana getirilmesinden meydana gelen bir sanat çalışması olan ‘brikolaj’ı anımsatır. Konuşma ve dilin formları olarak yazılı ve görsel ‘metin’, benzersiz bir sanatsal etki yaratmak için aynı anda seslendirilen farklı ve bağımsız melodilerden oluşan bir müzik çalışması olan ‘çok seslilik (polifoni)’ olgusunu çağrıştırır. Bu kavramların herbiri, metnin çok katmanlı, çok boyutlu ve çok yönlü özelliklerini gösterir ve metinlerarasılık olgusunu temsil eder. Onlar, metni kültürel kavramlara bağlar ve metnin içinde var olan yorum potansiyelini ortaya koyar.



Resim 3.26. William Kentridge, *Özportre,* Linol Baskı, 27 x 19.2 cm, 2012

Tartışma, iki formatif durum ve tutum arasındaki söyleşme olarak yazılı ve görsel metin arasında başlar. Bu, kompozisyonda yer ve yapının kullanılmasını açıklar ve gösterir. Yazının görünür ya da görünmez konuşmayı temsil etmesi nedeniyle, açıklık ve kapalılık; sessizlik ve konuşma arasında bir gerilim meydana gelir. Konuşma ve sessizlik arasındaki gerilimi betimleyen bir başka formatif durum, yazının görsel yani imge içindeki konumudur.

3.2.2. Görsel ve elyazısı

Tez kapsamında yapılan Resim 3.5, 3.6, 3.13-3.17'de de görüldüğü gibi, elyazısı konuşmaya farklı bir boyut katar. Resimdeki görsel olay, yazı ve elyazısı (3.9, 3.10, 3.27, 3.28 ve 3.29) gibi iki yazı türünü, imgelerin çeşitli pozisyonlarını, sayfa dağılımını, yazı ve imgelerin birbirlerine göre yerlerini, 'görsel metin'deki farklı grafik biçimlerini ve dönüşümlerini ön plana çıkartır.

Elyazısının benzersizliği onun içtenliğinden kaynaklanır. O, engelleri ortadan kaldırır ve gözlemciyi daha yakına çeker. Bu durum, Jean-Michel Basquiat (Resim 3.27) ve Amerikan fotoğraf sanatçısı Duane Michals'ın fotoğraflar üzerine yazdığı elyazısı, silinti ve düzeltmeler ile kişisel ve içten deneyimlerini okurla paylaştığı çalışmalarında görülebilir (Resim 3.30 ve 3.31).

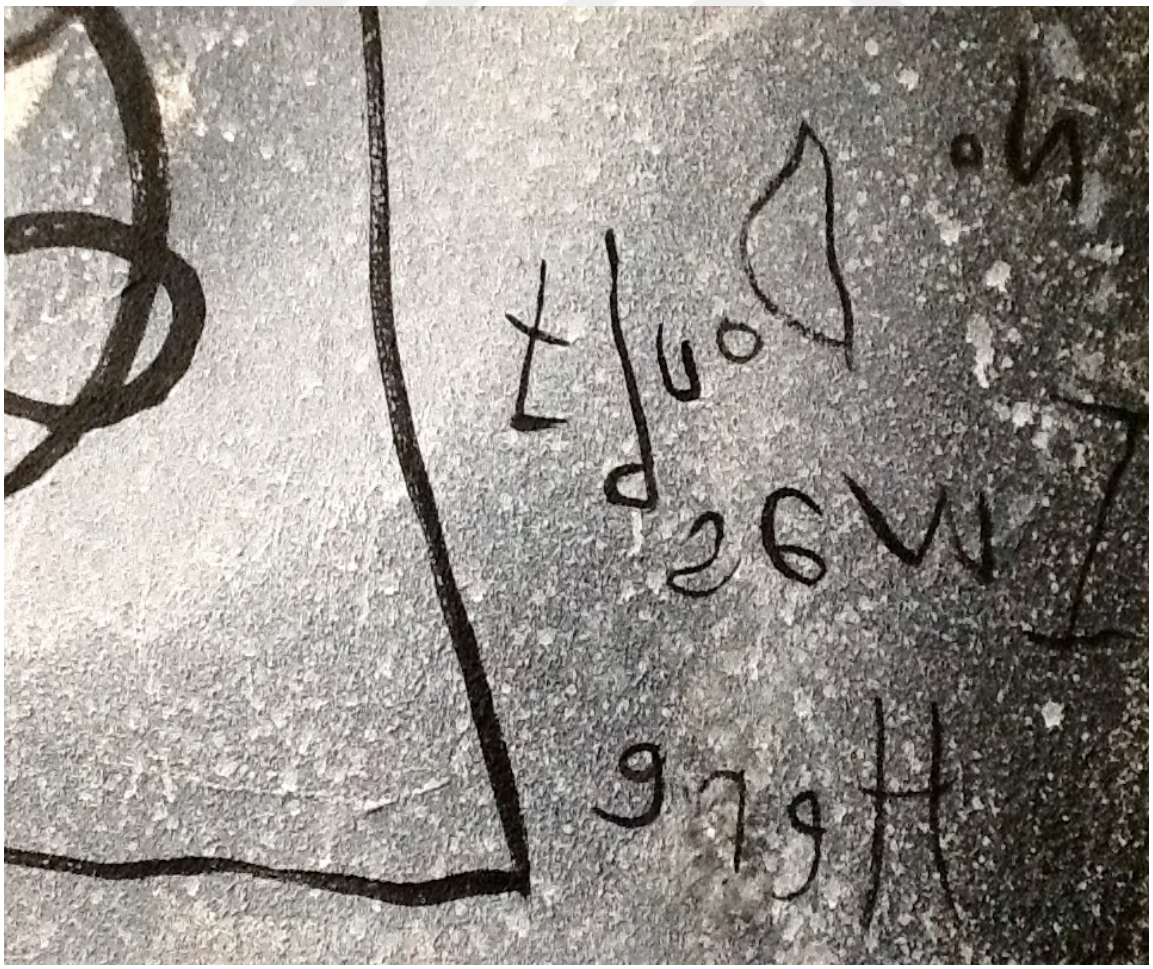
Bu çalışmalar, yaratıcının düşüncelerinin okurun düşüncelerine akış gösterdiği bir tür 'görsel metin'dir. Önyargılı kararlar üzerinde kuşku uyandırmayı arzular ve onların kaynakları hakkında belirsizlik yaratır.



Resim 3.27. Jean-Michel Basquiat, *Ense,* Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 127 x 257.8 cm, 1983



Resim 3.28. Resim 3.5'den Ayrıntı

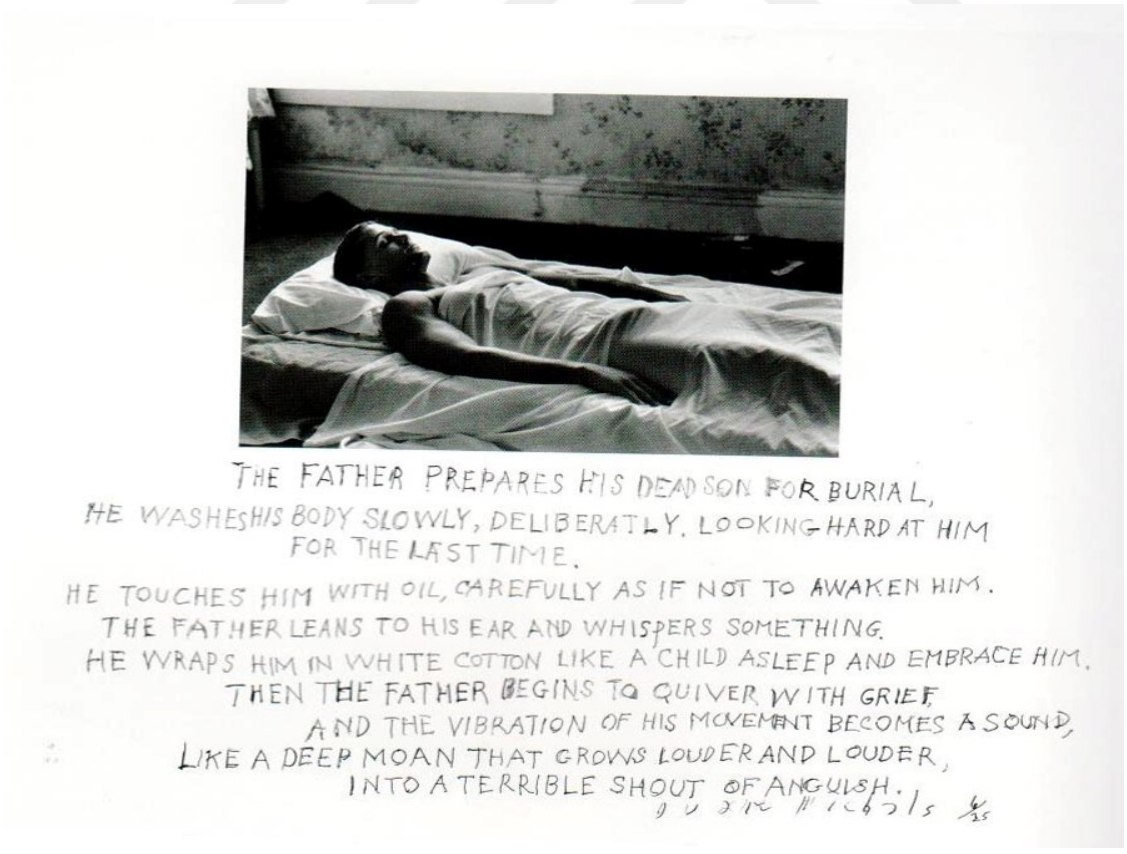


Resim 3.29. Resim 3.6'dan Ayrıntı

Resimde el yazısının varlığı, onun kendi kişisel dünyası ve iç gerçekliğine bakış için bir çağrıdır. Basılmış, düzenli metinden el yazısına geçiş, sanatçının kendilik pratiği ve kendini yeniden yapılandırmasında farklı bir pencere açarak kendini ortaya koyma ve özgür bırakma sürecini gösterir.

Resim ve elyazısının ikisi de ruhun deprem ölçerleridir. Resim ve elyazısı arasındaki sürekli söyleşme, daha önce çalışmada var olduğu belirtilen karşıtlar arası gerilimin azalıp yumuşamasına ve iki dil, anlatım aracı ve form arasında bir ortaklık duygusu ortaya çıkmasını sağlar.

El yazısı engelleri ortadan kaldırarak diyaloğu başlatır. Elyazısı ve imge, sessizlik engelinin ortadan kalktığını ve ruhun derinliklerine küçük te olsa bir pencere açıldığını gösteren bir tür manifestodur. Elyazısı resme, beklenmeyen davetsiz bir konuk olarak girer. Bu yaratım süreci dinamiklerinin kendine özgü kuralları, motivasyonu, dili ve anlamı olduğunu gösterir. Bu dinamikler henüz ne olduğu bilinmeyen bir öykü anlatırlar.



Resim 3.30. Duane Michals, *Baba Ölü Oğlunu Defin İçin Hazırlyor*, Jelatin Gümüş Baskı ile Elyazısı 12.7 x 19.05 cm, 1991

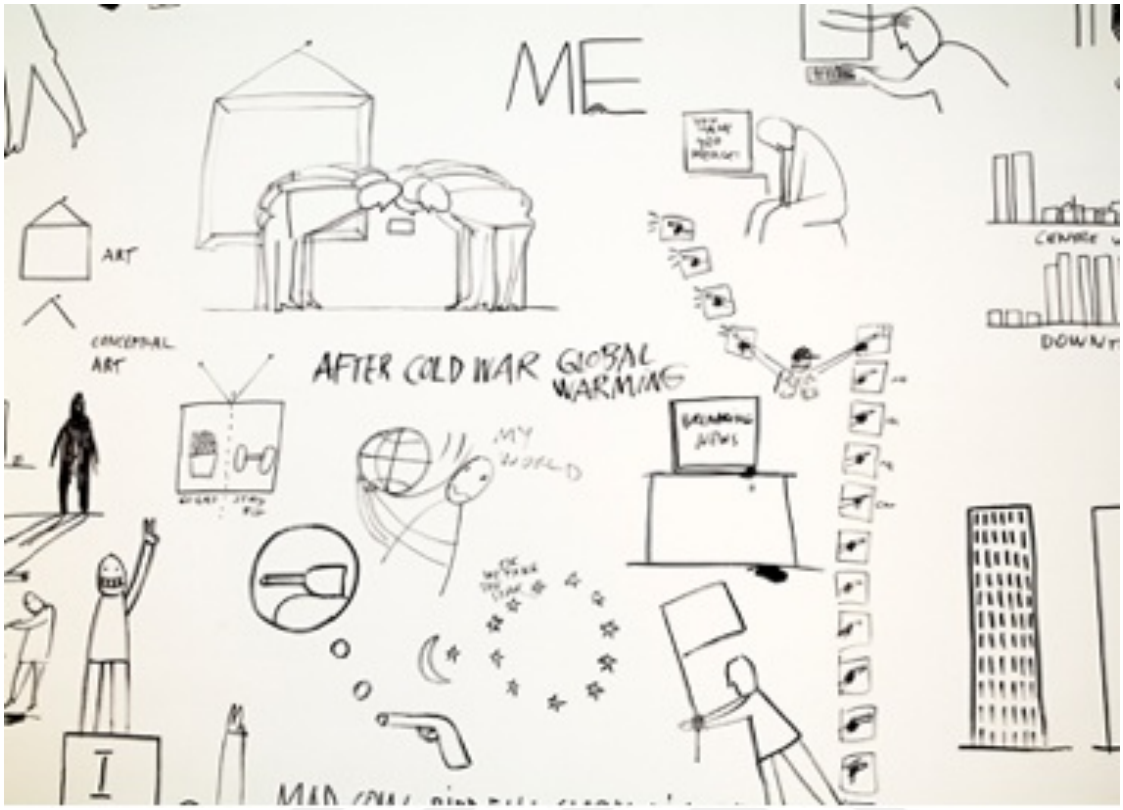
Yapılmakta olan resim için yalnızca bir dayanak olduğu sanılan yazının varlığı, Gökkuşağı Meleğini tepki vermesi için sanki uyarmıştır.

Bu çalışmada elyazısının, yaratım dinamiklerinden kendiliğinden doğmuş olduğu söylenebilir. Bu sürecin tetikleyicisi, basılı yazı yani özgün metindir. Böylece, sanatçı gazete gibi yazı, imge ve düşünce içeren hazır malzemeden yararlanarak tamamlayıcı nitelikte bir yorum yaratmaktadır.



Resim 3.31. Duane Michals, *Kristal Küre ile Adam*, Jelatin Gümüş Baskı ile Elyazısı, 12.7 x 19.05 cm, 1989

Buradaki, sözcük ve göstergeleri metinden ayırarak onlardan yeni bir metin yaratma tutumunun, Dadacı anlayışa benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bir farkla, burada Dadacı yaklaşım, yazıdan yayılan ve doğan anlamı baştan sona güçlendirmek için iş başındadır. Buna göre sanatçının tavrının, başkaldırı, kuralları yıkma, dağıtma ve tekrar toplama, 'readymade', kutsala saygısızlık ve dünyevi olanın kutsanması ve eski olandan yeni birşeyler yaratma ile karakterize yeni-dışavurumcu tarzı yansıttığından söz edilebilir. Onun tarzının yeni-dışavurumculuk ve Dadaizmle ilişkilendirilmesi, izleyiciyi sanatçının güdüleri, çatışmaları ve çocukluğun korunaklı dünyasına kaçma gereksinim ve arzusuna yönlendirir.



Resim 3.32. Dan Perjovschi, *Bize Ne Oldu?,* Duvar Üzerine Kalıcı Kalem Boya, 2007

3.3. Siyah ve Beyaz

(Resim 3.1, 3.4, 3.6, 3.7, 3.9, 3.10, 3.11)

Tez kapsamında üretilen Resim 3.1, 3.4, 3.6, 3.7, 3.9, 3.10, 3.11'de de görüldüğü gibi, göze çarpan en önemli bulgulardan bir diğeri, ağırlıklı olarak siyah ve beyaz renklerin kullanılmış olmasıdır.

Resimlerde siyah ve beyaz kullanımı öylesine belirgin ki, bu onun için siyah ve beyazın anlamını ortaya koyar. Sanatçı, günlüklerinde bunu şöyle dile getirir : "Amacım, geçmişi tümüyle yok saymak değil. Yapmak istediğim, geçmişe yaslanan fakat yeni bir şimdi yaratmaktır" (Resim 3.4).

Siyah ve beyaz renklerin kullanımı, tez çalışması öncesinde ürettiği resimler (Resim 3.1 ve 3.2) göz önünde bulundurulduğunda Gökkuşağı Meleği'nin kendine özgü bir resim dili oluşturmuş olduğunu düşündürmektedir. Bu çalışmalar, yeni dışavurumcu resim tarzı ve siyah beyaz renk simgeciliği ile olan ilişkiyi yansıtır ve psikolojik bağlamları ortaya koyar.



Resim 3.33. Resim 3.4'den Ayrıntı

Yeni dışavurumcu yönelim, onun iç dünyasını yansıttığı bir çalışma tarzıdır. Bu tarz, başkaldırı, toplumsal çatışma ve çalkantı dönemlerinde kendini gösterir. Anılan sanatsal akım, aynı zamanda Gökkuşağı Meleği'nin kendi iç dünyasının gerçekliğini araştırmakla ilgilendiğini de göstermektedir.

Siyah ve beyaz renk simgeciliği açısından yaklaşıldığında, renkler arasında var olan zaman kontrastları ile ilgili bir şeyler de öğrenilebilir. Onlar arasındaki diyalog, ayrıca kontrastların yarattığı bütünlüğü betimler. Renklerin her biri, farklı zihinsel ve duygusal durumları simgeler. Siyah, ölüm, karanlık ve çöküş (yıkım), kaos, bütünlük kaybı ve sonluluğu; beyaz ise, gelişme ve yenilenmeyi temsil eder (Albayrak, 2008). İkisinin birlikteliği, Jung'a göre benzersizliğin kristalleşip bireyselleştiği birlik ve zihinsel bütünlüğe varmak için verilen savaşımı yansıtır.

Siyah ve beyaz, aynı zamanda psikolojik anlamları da olan metaforlardır. Bunlar, bilincin iki halini temsil eder. Beyaz, buzdağının su üstünde kalan bölümünü, yani bilinci; siyah ise bilinç dışını temsil eder. Jung, insan zihninin bilinç dışı bölgelerini gölgeler olarak betimler. Onlar, aynı zamanda olumsuz olduğu düşünülen kapalı bölümlerdir. Gölgelere başvurulması ve kullanımı, zihinsel bütünlük ve barışın elde edilmesinin yollarıdır (Özgü, 1976:180-192).

Siyah ve beyaz karşılaşması, yaşam-ölüm-yaşam olarak betimlenen zihinsel yaşam döngüsüne benzetilebilir. Bu, gelişme, solma, çabalama ve yenilenmeden oluşan bir döngüdür. Karanlığın dışında görülen ışık, tıpkı bir simya süreci gibi savaşım ve kaostan doğan gelişmeye benzer.

Metinlerarası yorumlayıcı okuma, metinde görünür ve gizli olarak bulunan kavramlar, simgeler, göstergeler ve üstü kapalı anlamları ortaya koyar. Bu yorum, diğer metin, fenomen ve kültürler hatta aynı yazarın diğer metinleriyle bağlantı kurulmasını sağlar.

3.3.1. Yeni-dışavurumculukta siyah ve beyaz

Ağırlıklı olarak siyah ve beyazdan oluşan resimler, sanatçının temel ilgi konusu kendilik ve iç dünyayı araştırmak olan dışavurumcu anlayışa eğilimini gösterir. Onlara göre, sanat nesnel gözlemlerden değil, öznel duygulardan doğar. Parçalanma, acı, umutsuzluk ve kaygı, gelenekleri yıkma ve yeni kurallar yaratma isteği, dışavurumculuğun tipik özellikleridir.

Dışavurumcu sanatçıların çalışmaları, acının dışavurumuydu. Onlar sanat ile tin arasındaki ilişkinin farkındaydılar ve kendi sanat anlayışlarını Freud'un bilinçdışına ilişkin öğretilerini yayımladığı bir yer ve zamanda geliştirdiler. Onların sanatı, tinin öyküsünü anlatır.

Sembolizmde siyah, kötülüğü akla getirir. Siyah, güç ve zor durumları anlatır ve ağır bir atmosfer yaratır: Ölüm, karanlık, gece, şiddet ve yıkımı temsil eder. Kaosu, herşeyden ayrı düşmeyi ve yaşamın sonluluğunu ve geçiciliğini gösterir. Siyah diğer bütün renkleri yutar, yadsır ve egemenliği altına alır; yaşamın son bulduğu sınırın ötesini simgeler (Kandinsky, 2015: 73-79).

Siyahın simgesel anlamları, kendilik öyküsünün etkisini arttırır. Fakat, bu çalışmada siyah tek başına kullanılmaz; iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık gibi karşıt güçler arasındaki karşılaşmayı simgeleyen bir bileşim olarak beyazla birlikte kullanılır. Siyah ve beyaz birlikteliği, bir bütünlük ve süreklilik simgesi yaratır. Yirmidört saatlik bir süreklilik olarak günü yaratan gece ve gündüz gibi, siyah beyazı ya da beyaz siyahı izler. Siyah kaosu;

beyaz ise, çoğalma ve yenilenmeyi temsil eder. İkisi arasındaki savaşın ardından, tıpkı gecenin karanlığından güneşin doğuşu gibi, ışık karanlığı yırtarak yeryüzünü aydınlatır.

3.3.2. Siyah ve beyazın tinsel anlamı

(Resim 3.1-3.11)

Siyah ve beyaz, Jung'ın deyimiyle iki kutupluluğu temsil eder. Jung, Çin öğretilerine gönderme yaparak, paradoksların yaşayan ve hareket eden herşeyin ayrılmaz bir parçası olduğunu, herhangi bir ekstremizmin yön değişikliği ve karşıt durumu açıklama için bir neden oluşturduğunu ortaya atar. Kutuplar etken ile edilgen arasında dinamikler yaratırken, onların her biri diğerinin çekirdeği, ruhu, özü ve esasıdır. Birinin çoğalıp gelişmesi, diğerini çoğaltıp geliştirir.

Jung'a göre, siyah ve beyaz iki bilinç durumunu gösterir. Siyah, karanlık ve kapalı bilinç dışı dünyayı temsil ederken, beyaz berrak ve herkese açık bilinçliliği temsil eder. Bilincin iki durumunun temsili olarak siyah ve beyaz birlikteliği, tam olgunlaşma-zihinsel gelişme ve kendilik bütünlüğü için karşıtlar arasında yaşanması zorunlu bir karşılaşmadır. Jung, aynı zamanda gölge kavramına özel bir psikolojik anlam yükler. Ona göre, psikolojik gölge, kişiliğin keşfedilmeyi bekleyen gizli parçalarını içinde barındırır. Jung, yaşayan bir organizmanın üç boyutlu olabilmek için gölgeye gereksinimi olduğunu ileri sürer. Gölgesiz o, sığ ve yüzeysel bir ruh olarak kalır. Işık ve gölge araştırması, portre ve kişiliğin bir parçası, ışık içinde bir gölge olarak kendilik araştırması için bir metafor haline gelir. Portreye hacim kazandırmak üzere kullanılan gölge, kişiliğin keşfedilmesi gereken gölgesidir. (Özgü,1976:180-192)

Siyah ve beyaz aynı zamanda eski hayatın sona erişini ve yeni bir hayatın doğuşunu simgeler. Bu, hayat-ölüm-hayat döngüsü olarak tanımlanabilir; hayat-ölüm-hayat güçleri bizim adım atmayı, hayatla dans etmeyi ve ölmeyi bilen daha içteki doğamızın ayrılmaz parçasıdır. O, birşeyin doğabileceği, doğması, doğurulması ve ölmesi gereken zamanı bilen kendiliğimizin görünüşlerinden oluşur. O, sadece temposunu öğrenmemizin mümkün olduğu bilge bir öğretmendir. Bu harika içgüdü, huzur ya da sıkıntılı durumlarda yaşamamızı, kendilik ve ötekiyle olan ilişkimizin sürmesini mümkün kılar. Gelişme

burada, ilkel, belirsiz ve bulanık maddeden altının elde edildiği simyasal bir süreçtir. Işık, dünyayı aydınlatmak için güneşin doğuşunda simgesini bulan karanlıktan yükselir.

3.3.3. Siyah beyaz ve kırmızı

(Resim 3.3, 3.5 ve 3.8)

Bu çalışmadaki birçok şey gibi kırmızı da iki anlama sahiptir. Bir yandan yaşam enerjisi ve duyguların gücünü diğer yandan ise, acı ve kanayan yaranın rengidir. Bunlara, tensellik, arzu, cinsellik ve içgüdüsellik de eklenebilir. Kırmızı, savaşım, kazanma arzusu, kararlılık ve tamamlanmışlığı simgeler. Kandinsky, kırmızıyı dipsiz bir uçurumun üzerine kurulmuş asma köprüye benzetir. Ona göre kırmızı, mükemmel bir denge ve parlaklığa sahiptir (Kandinsky, 2015:89-90). Psikolojik yönden ne içe dönüklük ne de dışa dönüklükle ilişkilendirilebilir.

3.3.4. Siyah beyaz ve sarı

(Resim 3.12)

Siyah ve beyaz gibi sarı renk te iki yüze sahiptir ve karşıtlıkları yansıtır. Sarı, karşıtlıkları arttırır ama aynı zamanda onları birleştirme ve mücadele gereksinimini vurgular. Ayrıca, bunlara birtakım nitelikler ekler. Saf sarı bazı özel durumlarda, soyluluk, saflık ve hazzı temsil eder. Kirli sarı ise, utanç, iğrenme ve rahatsızlığı betimler. Sarının olumlu yönü, yüce düşünce, dini değerlere önem verme, bilgelik ve yaratıcılığı simgelerken, olumsuz yönü gerilim ve yorgunluğu temsil eder.

3.4. Yapı Yıkma ve Kurma

(Resim 3.3-3.17)

Kendilik Öyküsü'nde dikkati çeken üçüncü bulgu figürlerin, yapıların parçalı olarak betimlenmiş olmasıdır. Bu figürler yakından incelendiğinde, bazılarının insan yüz ve bedenleri, bazılarının ise kanatlı olduğu izlenimi veren varlıkları betimlediği görülmektedir.

Parçalı ya da yapısı bozulmuş yüz ve bedenler ile kanatlı olduğu izlenimi veren varlıkların yer aldığı resimlerde sanatçının, kendiliğini parçalara ayırmış olduğu söylenebilir. O, aslında yüz ve gövdesini önce parçalara ayırmakta daha sonra ise onlardan yeni bir yüz ve gövde oluşturmaktadır. Bu, parçalanmış veya tamamlanmamış bir kendiliği anlatmak üzere sanatçı tarafından bilinçli olarak yapılmış bir eylemdir.

Picasso, Kübist çalışmalarında benzer bir resim dilinin öncülüğünü yapmıştır. Modeli gözlemledikten sonra portresini kırık, parçalanmış ve birden çok yüzü olan biri olarak betimlemiştir. Bu tutum, formun yıkılması olarak tanımlanabilir. Picasso bununla, gelenek ve kuralların yıkılmasına göndermede bulunuyordu ve bunu sanatçıların kültürün bütün alanlarında, formları yıkmak istediği bir dönemde yapmıştı (Berger,1989:77-78). İzlenimciler işe formu bulanıklaştırmakla başladılar. Dışavurumcular ise onu reddettip önce deforme ettiler ve daha sonra duraksamaksızın parçaladılar. Bütün bir yapıyı sökme ve parçalara ayırma, daha dayanıklı ve uzun ömürlü yapıların yapılabilmesi için yaşanması gereken zorunlu bir süreçtir. Çünkü, sökülmüş ya da yıkılmış bir yapı ya da form, gerilim, rahatsızlık ve dinginlikten uzak oluşu yansıtır ve bunların ortadan kaldırılması yönünde bir tutumun gelişmesini tetikler. Görsel açıdan uyumlu ve bütünlük oluşturan bir yüz ve bedenin parçalara ayrılmış olması, daha önce belirtildiği gibi geleneklere karşı çıkma, protesto ve yıkım arzusunu temsil eder.

3.5. İnsan ve Melek

(Resim 3.4, 3.5, 3.7, 3.11-3.17)

Resimlerde dikkati çeken dördüncü bulgu, bazı benzer imgelerin tekrarlanmış olmasıdır.

Bunların bazıları kanatlı varlık, bazıları ise insan yüz ve bedeni izlenimi veren imgelerdir. Ancak, deforme olarak betimlenmiş oldukları için ne olduklarını kesin olarak söylemek güç görünmektedir. Bununla birlikte, onların büyük bir olasılıkla insan ve melek figürleri olduğu söylenebilir.

Bu açıdan bakıldığında, bazı resimler tek başına insan bazıları tek başına melek, bazıları ise insan-melek imgelerinden oluşmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi, bu imgeler deforme edilerek betimlenmiştir (Resim 3.34).



Resim 3.34. Resim 3.16'dan Ayrıntı

Deformasyonun anlamı, özellikle insan yüzü bağlamında yukarıda tartışıldığı için burada tekrar üzerinde durulmayacaktır. Bununla birlikte, sanatçının insan ve melek imgelerini tek başına, yan yana ya da hibrid olarak kullanması açıklanması ve tartışılması gereken bir bulgudur.

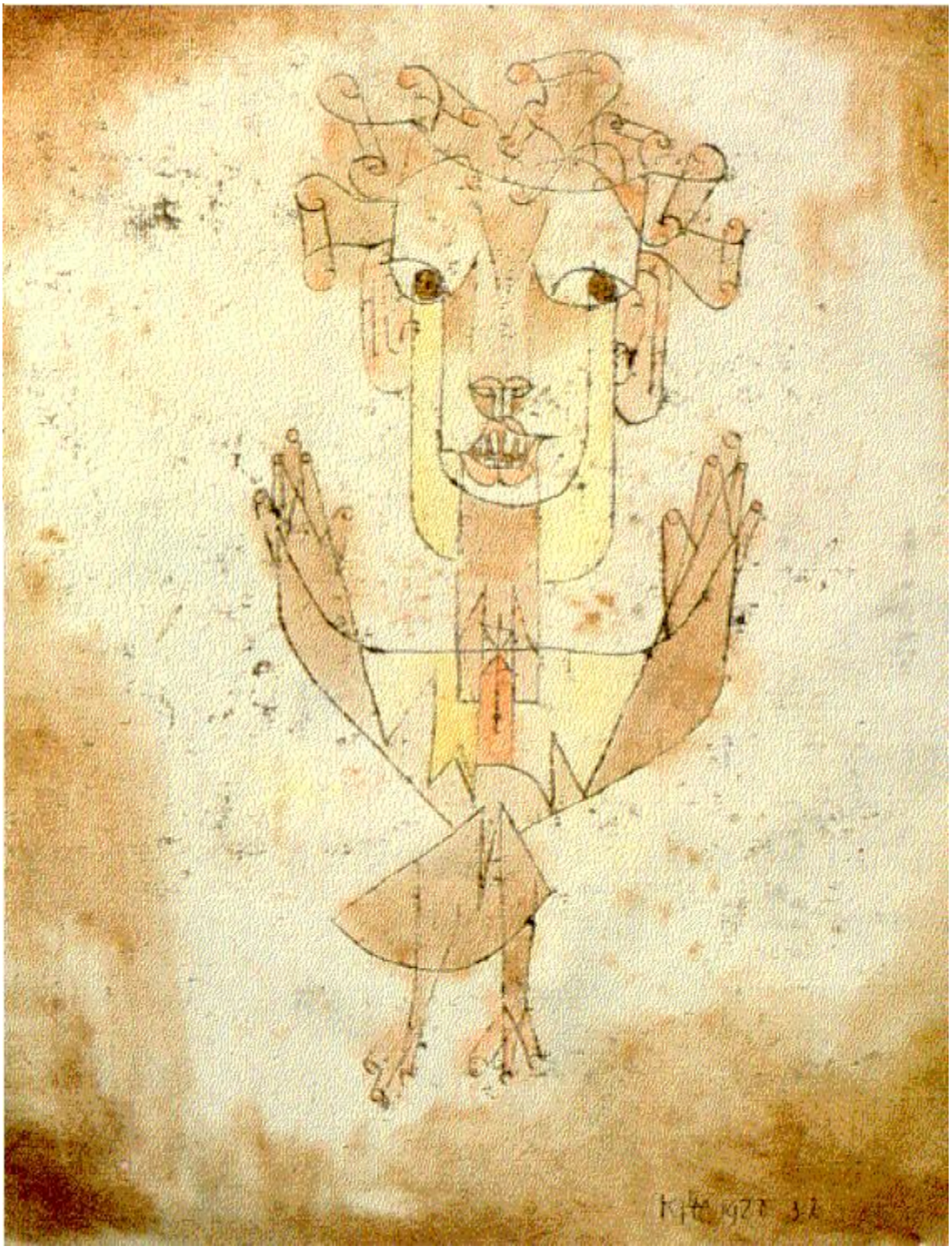
İnsan, dünyevi olanı yani yeryüzünü; melek ise uhrevi olan yani gökyüzünü temsil eder. İnsan, yeryüzünde yaşayan bir varlık olarak sınırlılığı, melek ise sonsuzluk ve evreni temsil eder. Diğer yandan, insan arzu ve ihtirasları; melek ise idealleri simgeler.

Dinsel anlamda insan cehennem, melekse cennet demektir. Cennete gidebilmesi için insanın melekleşmesi, yani terbiyeli ve uysal bir kimse olması gerekir. Kısacası insan bir melek, melek de bir insan değildir.

XX. yüzyılda melek konusunda çalışan sanatçıların en tanınmışı Paul Klee'dir. Walter Benjamin (1993:37). Klee'nin *Tarihin Meleği* adlı resmindeki meleği şöyle betimler (Resim 3.35) :

"Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir feleket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür

ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır" (Benjamin, 1993:37).



Resim 3.35. Paul Klee, *Tarihin Meleği,* Kağıt Üzerine Sulu Boya, 31.8 x 24.2 cm, 1920

3.6. Grotesk Biçem

Yukarıdaki bulgulardan hareketle, sanatçının grotesk bir biçeme sahip olduğu söylenebilir (Resim 3.2, 3.3 ve 3.28-3.30). Sanatta grotesk, insan, hayvan ve bitki parçalarının alışılmadık biçimde karıştırılarak kullanıldığı anlatım biçimlerini tanımlamak için kullanılır (Yanıkkaya, 2003:4). Grotesk, görünürde birbiriyle çelişen korkunç, garip ve itici olanla gülünç olanı birbirine bağlayan, deforme edilmiş bir gerçeklik anlayışının ortaya konması olarak tanımlanabilir.

Grotesk, yabancılaşmayı ana izleklerinden biri yapmış olan çağdaş sanatın dış gerçekliği sanat düzlemine taşımak için kullandığı sanatsal biçimlendirme araçlarından biridir. Dile getirilmesi zor, yansıtılması karmaşık, iki kutupluluğu, belirsizliği, çelişkiyi ve çatışmayı içerdiği için gerçekliği farklı boyutlarda gösterebilmek için sanatçının kullandığı bir çözümdür (Yanıkkaya, 2003:4).

Resimde grotesk, farklı dönemlerde yaşayan ve farklı sanat akımları içinde değerlendirilen, Bosch (Resim 3.36)'tan Brueghel'e, Goya (Resim 3.37)'dan Matisse'e, Dali'den Picasso (Resim 3.39), Klee, Bacon ve Basquiat' (Resim 2.41) a kadar birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır.

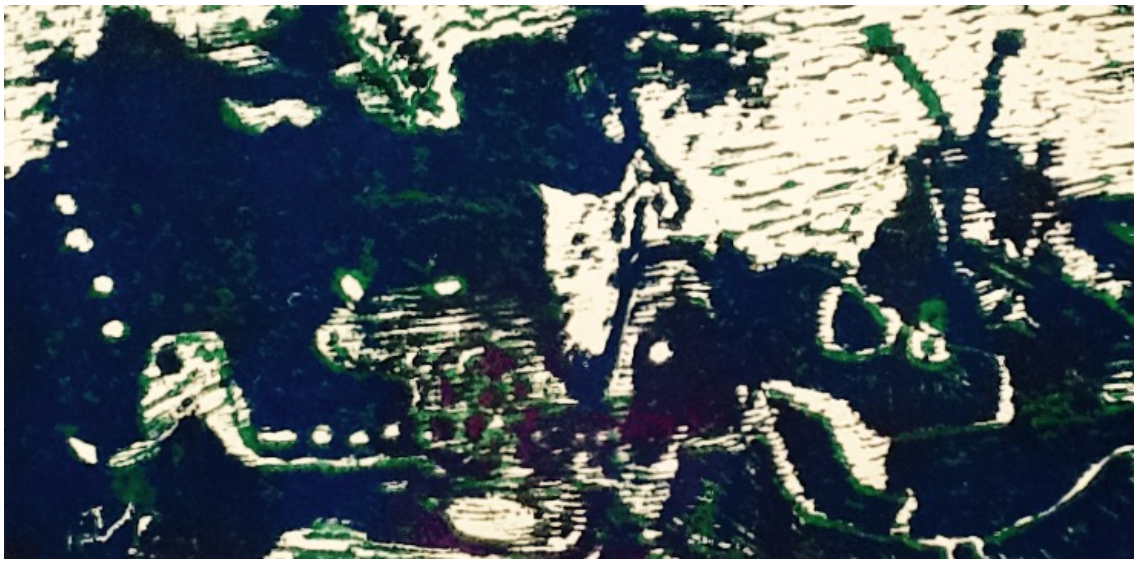


Resim 3.36. Hieronymus Bosch, *Mahşer,* Ağaç Üzerine Yağlı Boya, 60 x 114 cm, 1506-1508

Edebiyat kuramlarında, yabancılaşmış bir dünyayı sanatsal düzlemde yansıtmak için birbiriyle uyuşmaz görünen karşıtlıkların bir araya getirildiği, mantıksal süreçlerin askıya alınıp sorgulandığı özel bir anlatım tekniği olarak betimlenir. Bu anlatımın özü, oyunsu olanla korkutucu olanın, tanıdık ve bildik olanla tekinsiz olanın bir araya getirildiği ikili doğasına dayanır. Groteskin bu ikili doğası, onun tanımlanmasını da zorlaştırır (Yanıkkaya, 2003:8-10).



Resim 3.37. Francisco Goya, *Cadılar Günü,* Tuval Üzerine Yağlı Boya, 438 x 140 cm, 1823



Resim 3.38. Resim 3.2.'den Ayrıntı

Mayer'e göre grotesk, iç dünya ile dış dünya, olağanüstü ile olağan arasındaki gerilim ya da çatışmadan doğar. Bu nedenle, groteskin olduğu yerde çarpıtma, abartma, kırılma, çelişki, mantıksızlık olsa da o her zaman gerçeklikle ilişkilidir (Yanıkkaya, 2003:3).

Bakhtin, karşıtlık ve çelişkilerin uzlaştırılmasına izin veren doğasıyla, groteskin sanatçıya kalıplaşmış doğma ve geleneklerden kurtulma ve dünyaya yeni bir bakış açısıyla yaklaşma olanağı sağladığını belirtir.



Resim 3.39. Pablo Picasso, *Guernica,* Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349 x 776 cm, 1937



Resim 3.40. Resim 3.3'den Ayrıntı

Kayser estetik bir kategori olarak değerlendirdiği groteski, "içyüzü öğrenilemeyen, açıklanamayanın alanı" olarak tanımlar. Ona göre grotesk, içinde hayaletimsi bir id'in kol gezdiği yabancılaşmış bir dünyadır. Bu dünya, içinde yaşadığımız dünyadan başkası

değildir. Ancak, bu dünya öylesine yabancılaştırılmıştır ki, insanın yönünü bulmasına yarayan tüm kategoriler askıya alınmıştır. Bu açıdan grotesk, biçimlendirilmesi anlamsız olanla bir oyundur: Şeytani olanı yakalama, hapsetme ve somut hale getirmenin bir yoludur.



Resim 3.41. Jean-Michel Basquiat, *İsimsiz,* Tuval Üzerine Karışık Teknik, 167 x198 cm, 1981

Grotesk, birbiriyle uzlaşmaz görünen karşıtlıkların kendine özgü bir dünya yarattıkları yerde, "henüz kazanan ya da yitirenin belli olmadığı noktada görülür" (Yanıkkaya, 2003:25). Groteskin olduğu yerde bir nesne, bir kişi ya da durum aynı anda hem korkutucu hem de gülünç olarak algılanır. Ancak, onun neden olduğu gülme rahatlatmanın değil, sıkışmışlığın yarattığı bir gülmedir.

Anlatım biçimi olarak groteske başvurulmasının altında, birey üzerinde dayanılmaz baskıya yol açan geçiş dönemleri yatsa da bu tarz, sanatçılar için üstü açık ya da kapalı bir

kendilik dilidir. Grotesk, içerik ve eğilimlerin doğrudan açığa vurulması ve görsel öğelerle anlatılmasını kolaylaştıran bir anlatım biçimidir.

Grotesk, sadece kendine özgü işaret ve formlara değil, aynı zamanda kullandığı malzemelere de bağlı bir resim dilidir. Kısacası, grotesk resim tinsel bir dildir ve kendisini anlatmak için pek çok araç kullanır. Bunlar, sanatçının kullandığı herhangi bir malzeme olabileceği gibi, imge ve bu imgeleri yansıtan içerikler de olabilir. Yani, bu çalışmada yer verilen resimler, buzdağının yalnızca su üstünde görünen parçasıdır.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmanın amacının; kendini geliştirme yolculuğuna çıkmış Gökkuşağı Meleği'nin öyküsünden hareketle, özgün sanat yapıtları ortaya koymak, bu yapıtları açıklayıp yorumlamak, bu süreçlerde araştırma ve yorum yöntemlerinin oynadığı rolü vurgulamak ve bunlardan yararlanarak sanatsal yaratım ve eleştiriden oluşan bir kendilik geliştirme yöntemi önermek olduğu Giriş'te belirtilmişti.

Kendilik öyküsüne bu amaçlar açısından yaklaşıldığında; Gökkuşağı Meleği tarafından özgün sanat yapıtlarının ortaya konulduğu görülmektedir. Bunlar, *Uygulama Çalışmaları Üzerine Bulgular ve Yorum*'da da belirtildiği gibi, resimlerden oluşmaktadır. Sözkonusu resimlerin büyük ölçüde bilinçdışı tinsel içeriklerin bilince çıkmasını sağlayan birincil zihinsel sürecin diline yaslandığı görülmektedir. Bu sürecin dili, dış dünyanın ölçüt ve yargılarına aldırmayan ve yoğunlaştırma, yer değiştirme, görsel temsil ve simgesel anlatım gibi sözcüklerden oluşan bilinçdışının dilidir. Bu dil, yoğun, çağrışımları zengin ve çoğul anlama sahip bir dildir. Bununla birlikte, çalışmaların yalnızca bu sürecin diline yaslanmadığı, Gökkuşağı Meleği'nin aynı zamanda ikincil sürecin dilinden de yararlanmış olduğu gözlenmektedir. Böylece, izleyici, araştırmacı ve yorumcu tarafından alımlanmaya açık bir imge sistemi kurmuş olduğu düşünülmektedir.

Gökkuşağı Meleği'nin kendi imge sistemini yansıtan yapıtları inceleyip çözümlediği ve inceleme sonucu bu resimlerde yazılı ve görsel anlatımın birlikte kullanılmış olduğunu saptadığı görülmektedir. Bu iki anlatım biçiminin birlikte kullanılmış olması, konuşma ve sessiz konuşma arasındaki karşıtlıktan yola çıkılarak, karşıtların birliği ile onların yaratıcı potansiyelinin vurgulandığını göstermektedir. Buradan, Gökkuşağı Meleği'nin yalnızca yansıtmakla yetinmeyen, aynı zamanda verili olanın değiştirilmesini de amaçlayan yeni-dışavurumcu bir tutum benimsediği anlaşılmaktadır.

Yapılan ikinci saptama, bu yapıtlarda ağırlıklı olarak siyah ve beyaz renklerin kullanılmış olmasıdır. Siyah ve beyazın seçilmiş olması da tıpkı yazı ve görsel anlatım ikilisinde olduğu gibi, karşıtlıklara, karşıtlıkların kaçınılmazlığına ve onların birlikteliğinin içerdiği potansiyellere işaret ederek Gökkuşağı Meleği'nin benimsediği yeni-dışavurumcu tarzı desteklemektedir.

Gökkuşağı Meleği'nin sözkonusu tarzını ortaya koyan diğer bulguların ise, yapı yıkma ve yeni yapı kurma, melek ve insan karşıtlıklarından oluştuğu görülmektedir. Bu bulgulardan hareketle, sanatçının yeni-dışavurumcu tarz ve grotesk bir anlatım biçimine sahip olduğu belirtilmektedir.

Çalışmanın en önemli bulgusunun ise, Sanatta Yeterlik Tezi yani burada anlatılan 'Kendilik Öyküsü' olduğu vurgulanmaktadır. Resimlerde olduğu gibi 'Kendilik Öyküsü'nde de yazılı ve görsel anlatım, siyah ve beyaz ile diğer karşıtlıkların birlikte kullanıldığı ortaya konulmaktadır. Böylece, Tezin de tıpkı resimler gibi belli bir sanat akımı ve tarzı ile bir dönemi temsil eden metinlerarası niteliğe sahip, yeni-dışavurumcu bir sanat çalışması olduğu saptaması yapılmaktadır.

Resim yaratımı ve eleştirisi aracılığıyla kendilik gelişiminde araştırma ve yorum süreçlerinin, dolayısıyla yöntemlerin oynadığı rolün vurgulandığı görülmektedir.

Gökkuşağı Meleğinin Anatomisi'nin dinamik bir süreç oluşturduğu, özgün sanat çalışmaları ortaya konup bu yapıtların açıklanıp yorumlandığı, Gökkuşağı Meleğinin sanatçı-araştırmacı ve yorumcu rolleri ve resim dili ile araştırma ve yorum dilleri arasında geçişler gerçekleştirdiği, bu geçişlerin araştırma ve yorum yöntemleri, birincil ve ikincil zihinsel süreçler ile kendilik arasında birbirinden esinlenen ve birbirini etkileyen yüzleşmeler yarattığı ve bu yüzleşmelerin yeni araştırma ve yorumları tetikleyerek kendilik gelişimiyle sonuçlandığı ve bu gelişimin Sanatta Yeterlik Tezinde somutlandığı görülmektedir.

Bunlara ek olarak, kendilik gelişiminin döngüsel bir araştırma ve yorum süreci olduğu; tek bir araştırma ve yorumun, soru ve sorunların tümüne kesin yanıt ve çözümler sunmasının beklenmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Nitekim, Gökkuşağı Meleği'nin yaptığı resim yorumlarının onların mümkün olabilecek tek yorumu olmayıp, olası yorumlardan yalnızca biri olduğu belirtilmektedir. Resimlerin olası diğer anlamlarının ortaya çıkarılabilmesi için resimlerin 'Açık Birer Yapıt' olarak okunmaları ve bunun için de araştırma ve yorum süreçlerinin gerekli olduğu ileri sürülmektedir.

Bunlardan hareketle; sanatçı için sanatsal yaratım ile sanat eleştirisinden oluşan bir kendilik geliştirme yöntemi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Acar, GG. (2014). Yaşayanlara Kemik Ölülere Ziyafet; Meksika'da Yaşamın Acı, Ölümün Tatlı Yüzü. *Ölüm, Sanat,Mekan Sempozyumu IV*.

Akkaya, T. (2014). *Akademik ve Disiplinlerarası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı.* İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Akpınar, NE. (2013). *Rembrandt Van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in"Protestan Ahlakı Anlayışının İzleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Albayrak, K. (2008). Milli Dinlerde Renk Fenomeni. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 8(1), (s.1-41).

Aliçavuşoğlu, E. (2005). *1980 Sonrası Türk Sanatında Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Anlı, İ. (2005). *Narsisistik Kişilik Bozukluğu Tanısı Alanların Narsisistik Gelişim Hattındaki Konumlandırılmalarının Kendilik Psikolojisi Kuramına Göre Karşılaştırılmaları.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Asiltürk, M. (2006). *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Atış, N. (2008). Descartes Felsefesinde Öznenin Epistemolojik Olarak Konumlandırılışı. *ETHOS: Felsefe ve Toplum Bilimlerde Diyaloglar,* 1(4), 1-12.

Barret, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek* (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 1994'de yayımlandı).

Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat* (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı).

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1983 yılında yayımlandı).

Berger, J. (1989*). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlandı).

Bolla, P. (2012). *Sanat ve Estetik* (Çev. Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001 yılında yayımlandı).

Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Büyükgenç, B. (2007). *Peter Weis'ın "Direnmenin Estetiği" Romanı Üzerine Bir Görsel Okuma Kılavuzu.* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Cummings, R. (2008). *Sanat* (Çev. Ayşe Işın Önol ve Aslı Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Yayınevi. (Eserin orijinali 2003' de yayımlandı).

Foucault, M. (2012). *Doğruyu Söylemek*. (Çev. Kerem Eksen). İstanbul : Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001' de yayımlandı).

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar: Etiğin Soybilimi Üzerine Sürmekte Olan Çalışmaya İlişkin Bir Değerlendirme* (Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay). İstanbul : Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1994' de yayımlandı).

Gökmen, A. (2015). *Transandantal Kendilik Bilinci ve Var Olduğumu Bilme*. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Göksel, N. (2006). *Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

İlkyaz, F.G. (2015). Kayıp Aranıyor: Çağdaş Sanatın Kuramsal Dili ve Eleştirel Yanılsama. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, 1(2), 1-11.

İnternet: http://2.bp.blogspot.com/-8GiIa9Crq84/7qe/dWIddswDgoY/s1600/01Descendencia%2B adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://2.bp.blogspot.com/USxW5yBVAeI/AAAA/e4sZmYPOffks1600/AngelusNovus. adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://artthreat.net/wp-content/uploads/guernica adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=1&picture=2260 adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://cdn.konbini.com/wp-content/blogs.dir/4/files/2014/04/jean-michel-basquiat- Undated-and-unamed-painting.jpg. adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://f.tqn.com/y/arthistory/1/S/V/B/self_portrait.jpg adresinden 22 Mart 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://i.huffpost.com/gen/1492173/thumbs/o-BROKEN-900.jpg?1 adresinden 01 Ocak 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/francis-bacon-self-portrait_0.jpg adresinden 015 Ocak 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://inhalemag.com/wp-content/uploads/2014/01/bruce-nauman-1.jpg

adresinden 19 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.annandalegalleries.com.au/images/6012.jpg adresinden 24 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.artpractical.com/uploads/v1/_1246_1246/I19_Perjovschi_MoMA.jpg adresinden 18 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.artsatl.com/wp-content/uploads/2016/02/Michals adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.artvalue.com/photos/auction/michals-duane-1932-usa-man-with-crystal-ball-2132302-500-500-2132302 adresinden 12 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.canvasreplicas.com/images/Witches%20Sabbath%20Francisco%20Goya adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.cytwombly.info/prince2_files/cy_twombly_apollo_1975 adresinden 26 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.escapeintolife.com/wp-content/uploads/2010/07/pan.jpg adresinden 12 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.joan-miro.net/images/paintings/self-portrait.jpg adresinden 12 Şubat 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1984.433.298a.jpg adresinden 18 Şubat 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.moma.org/louise_bourgeois/images/chronology/self_portrait.jpg adresinden 19 Mart 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07828_10 adresinden 18 Mart 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image adresinden 19 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.theartwolf.com/self-portraits/images/self-portrait-basquiat-1982.jpg adresinden 19 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: http://www.widewalls.ch/wp-content/uploads/Jean-Michel-Basquiat-Back-Of-The-Neck- adresinden 22 Mart 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c8/3a/d8/c83ad85787b709c54530dfd04f72137d.jpg adresinden 18 Şubat 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cb/cf/2f/cbcf2f52f8ac80d912c7d6e49715f82e adresinden 22 Mart 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cb/cf/2f/cbcf2f52f8ac80d912c7d6e49715f82e adresinden 24 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Last_Judgement adresinden 22 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/WeinerText.JPG adresinden 19 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: https://www.nationalgalleries.org/media/38/collection/2012AA41296.jpg adresinden 22 Nisan 2016'da alınmıştır.

İnternet: www.art21.org adresinden 22 Mart 2016'da alınmıştır.

Jackson, P.D. (2013). *Gılgamış Destanı* (Çev. Ahmet Antmen), Ankara: Arkadaş Yayınevi. (Eserin orijinali 1997' de yayımlandı).

Jung, C.G. (1981). *Psikoloji ve Edebiyat* (Çev. Selahattin Hilav), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kandinsky, V. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev. Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları. (Eserin orijinali 1911' de yayımlandı).

Kohut, H. (2004). *Kendiliğin Çözümlenmesi* (Çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal ve Cüneyt İşcan), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1971' de yayımlandı).

Kohut, H. (2013). *Kendiliğin Yeniden Yapılanması* (Çev. Oğuz Cebeci), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1977' de yayımlandı).

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (Çev.İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi

Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya* (Çev. Ömer Aygün), İstanbul:Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1948' de yayımlandı).

Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1964' de yayımlandı).

Moran, B (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mülayim, S (1989). *Sanata Giriş.* İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları.

Noy, P. (1969). A Revision of the Psychoanalytic Theory of Primary Process. *International Journal of Psycho-Analysis*, Sayı: 50, 155-178.

Özgü, H. (1976). Psikoloji Dünyasının 3 Büyükleri. İstanbul: Ararat Yayınevi.

Özlem, D. (2003). *Felsefe ve Doğa Bilimleri.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Özmen E, Akar H, Yazar MS. (2006). Düş Çalışması Üzerine. *Düşünen Adam*, Sayı: 19 (2), 83-93.

Pooke, G. and Whitham G. (2011). *Sanatı Anlamak* (Çev. Tufan Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayım ve Dağıtım. (Eserin orijinali 2011' de yayımlandı).

Sevinç, Ş.S. (2013). *Fibromiyalji Sendromlu Kadınlarda Hastalık Şiddeti ile Stresle Başa Çıkma Tarzları, Kendilik Algısı, Dürtüsellik, Algıladıkları Sosyal Destek ve Psikopatolojinin İlişkisi.* Turgut Özal Üniversitesi Tıp Fakültesi Dahili Tıp Bilimleri Bölümü Psikiyatri Anabilim Dalı Tıpta Uzmanlık Tezi.

Siqueiro-Batista, R., Mendes, P.D., Fonseca, J.O. and Maciel, M.S. (2014). Art and Pain in Frida Kahlo. *Rev Dor. Sao Paulo*, Apr-Jun; 15(2), 139-44.

Sunat, H. (1999). *Birey Sorunsalı/'Psikanaliz' ve Eleştirel Bakışla 'Marksizm'*. İstanbul: Papirus Yayınları.

Townsend, P. (2015). Creativity and Destructiveness in Art and Psychoanalysis. *Journal of British Journal of Psychotherapy.* 31(1) : 121-131.

Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tura, SM. (2005). *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (1973). *Bilim Sanat Terimleri Sözlüğü - Budunbilim Terimleri Sözlüğü*.

Türk Dil Kurumu. (2014). *Büyük Sözlük*.

Wilde, O. (1968). *Dorian Gray'in Portresi* (Çev. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Winnicott, DW. (2007). *Oyun ve Gerçeklik* (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1971' de yayımlandı).

Yanıkkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu.* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı Doktora Tezi.

EKLER

EK 1-Resimler Tablosu

RESİM NO	2.1.
RESİM, ADI/KONUSU	Kırık Omurga
DÖNEMİ	1944
SANATÇISI	Frida Kahlo
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	40 x 30.7 cm
SERGİLENME	Museum Dolores Olmedo Patino, New Mexico, Mexico
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://i.huffpost.com/gen/1492173/thumbs/o-BROKEN-900.jpg?1

RESİM NO	2.2.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1937
SANATÇISI	Joan Miro
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kalem
BOYUTLARI	146 x 97 cm
SERGİLENME	Collection of Emilio Fernandez, Barcelona
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.joan-miro.net/images/paintings/self-portrait.jpg

RESİM NO	2.3.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	Francis Bacon
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	35.5 x 30.5 cm
SERGİLENME	The Bridgeman Art Library Private Collection
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/francis-bacon-self-portrait_0.jpg

RESİM NO	2.4.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1911
SANATÇISI	Egon Schiele
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Sulu Boya
BOYUTLARI	51.4 x 34.9 cm
SERGİLENME	MoMA, New York, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1984.433.298a.jpg

RESİM NO	2.5.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1993
SANATÇISI	Louise Bourgeois
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Baskı
BOYUTLARI	40.3 x 27.3 cm
SERGİLENME	MoMA, New York, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/louise_bourgeois/images/chronology/self_portrait.jpg

RESİM NO	2.6.
RESİM, ADI/KONUSU	Tamamlanmamış Öz-Portre
DÖNEMİ	1956
SANATÇISI	Lucien Freud
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	30.4 x 40.4 cm
SERGİLENME	Musee Toulouse-Lautrec, France
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c8/3a/d8/c83ad85787b709c54530dfd04f72137d.jpg

RESİM NO	2.7.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Jonathan Borofsky
TEKNİĞİ	Litography
BOYUTLARI	96 x 78 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/cb/cf/2f/cbcf2f52f8ac80d912c7d6e49715f82e.jpg

RESİM NO	2.8.
RESİM, ADI/KONUSU	Doğumdan Önce
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Atilla İlkyaz
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Gazlı Kalem
BOYUTLARI	21 x 30 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	2.9.
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	1982
SANATÇISI	Jean-Michel Basquiat
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik
BOYUTLARI	40 x 30.7 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon, New York, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.theartwolf.com/self-portraits/images/self-portrait-basquiat-1982.jpg

RESİM NO	2.10.
RESİM, ADI/KONUSU	Kuğu Gölü 4002
DÖNEMİ	
SANATÇISI	İris Gökçe
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Gazlı Kalem
BOYUTLARI	23 x 30 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Özel Koleksiyonu

RESİM NO	2.11.
RESİM, ADI/KONUSU	Kuğu Gölü 5002
DÖNEMİ	
SANATÇISI	İris Gökçe
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Guaj Boya
BOYUTLARI	23 x 30 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Özel Koleksiyonu

RESİM NO	3.1
RESİM, ADI/KONUSU	Kayıp Zamanın İzinde
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	120 x 120 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.2
RESİM, ADI/KONUSU	Kabus
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Ağaç Baskı
BOYUTLARI	35 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.3
RESİM, ADI/KONUSU	Kendilik Portresi
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Linol Baskı
BOYUTLARI	35 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.4
RESİM, ADI/KONUSU	İkiz Melekler I
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	200 x 200 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.5
RESİM, ADI/KONUSU	İkiz Melekler II
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	200 x 200 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.6
RESİM, ADI/KONUSU	Şüphesiz Buradaydım
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik
BOYUTLARI	130 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.7
RESİM, ADI/KONUSU	Meleğin Sesi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	35 x 48 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.8
RESİM, ADI/KONUSU	Eşkali Tanımlanmışta Atrofik Süreç
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	65 x 90 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.9
RESİM, ADI/KONUSU	Kurgulanmış Özneye Tekabül Eden Ben
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	150 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.10
RESİM, ADI/KONUSU	Öngörülebilir Temsil Krizi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	150 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.11
RESİM, ADI/KONUSU	Bitirelmemiş Melek
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	125 x 125 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.12
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus Self
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik
BOYUTLARI	130 x 200 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.13
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus C5102
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	130 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.14
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus CT21
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	140 x 140 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.15
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus 5102
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	140 x 140 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.16
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus C8002
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	120 x 120 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.17
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus C1391
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	120 x 120 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.18
RESİM, ADI/KONUSU	I Will Not Make Any More Boring Art
DÖNEMİ	1971
SANATÇISI	John Baldessari
TEKNİĞİ	Litografi
BOYUTLARI	56.8 x 75.1 cm
SERGİLENME	MOMA's Online Collection
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	www.moma.org

RESİM NO	3.19
RESİM, ADI/KONUSU	Apollo and the Artist
DÖNEMİ	1975
SANATÇISI	Cy Twombly
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	142 x 128 cm
SERGİLENME	Rome
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lingering-threshold-between-word-and-image

RESİM NO	3.20
RESİM, ADI/KONUSU	Why So Panicky?
DÖNEMİ	2004
SANATÇISI	Sean Landers
TEKNİĞİ	Oil on Linen
BOYUTLARI	213.3 x 365.7 cm
SERGİLENME	Andrea Rosen Gallery
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.escapeintolife.com/wp-content/uploads/2010/07/pan.jpg

RESİM NO	3.21
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.8'den Ayrıntı (Eşkali Tanımlanmışta Atrofik Süreç)
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	65 x 90 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.22
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.9'dan Ayrıntı (Kurgulanmış Özneye Tekabül Eden Ben)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	150 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.23
RESİM, ADI/KONUSU	Bits & Pieces Put Together To Present a Semblance of a Whole
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Lawrence Weiner
TEKNİĞİ	Text Based Wall
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Walker Art Center, Minneapolis, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/WeinerText

RESİM NO	3.24
RESİM, ADI/KONUSU	Live and Die
DÖNEMİ	1985
SANATÇISI	Bruce Nauman
TEKNİĞİ	Text Based Neon
BOYUTLARI	
SERGİLENME	National Gallery of Art, Washington
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://inhalemag.com/wp-content/uploads/2014/01/bruce-nauman-1.jpg

RESİM NO	3.25
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.10'dan Ayrıntı (Öngörülebilir Temsil Krizi)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	150 x 150 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.26
RESİM, ADI/KONUSU	Özportre
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	William Kentridge
TEKNİĞİ	Linol Baskı
BOYUTLARI	27 x 19.2 cm
SERGİLENME	Annandale Gallery, Sydney, Australia
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.annandalegalleries.com.au/images/6012.jpg

RESİM NO	3.27
RESİM, ADI/KONUSU	Back Of The Neck
DÖNEMİ	1983
SANATÇISI	Jean-Michel Basquiat
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	127 x 257.8 cm
SERGİLENME	Private Collection, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.widewalls.ch/wp-content/uploads/Jean-Michel-Basquiat-Back-Of-The-Neck-1983

RESİM NO	3.28
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.5'den Ayrıntı (İkiz Melekler II)
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	200 x 200 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.29
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.6'dan Ayrıntı (Şüphesiz Buradaydım)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilik
BOYUTLARI	130 x 130 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.30
RESİM, ADI/KONUSU	The Father Prepares His Dead Son For Burial
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Duane Michals
TEKNİĞİ	Gelatin Silver Print with Hand-applied Text
BOYUTLARI	11 x 14 inches
SERGİLENME	DC Moore Gallery, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	www.art21.org

RESİM NO	3.31
RESİM, ADI/KONUSU	Man with Crystal Ball
DÖNEMİ	1989
SANATÇISI	Duane Michals
TEKNİĞİ	Gelatin Silver Print with Hand-applied Text
BOYUTLARI	12.7 x 19.05 cm
SERGİLENME	Swann Galleries, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artvalue.com/photos/auction/0/44/44940/michals-duane-1932-usa-man-with-crystal-ball-2132302-500-500-2132302

RESİM NO	3.32
RESİM, ADI/KONUSU	What Happened to Us?
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Dan Perjovschi
TEKNİĞİ	Permanent Marker on Wall
BOYUTLARI	
SERGİLENME	MoMA, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artpractical.com/uploads/v1/_1246_1246/I19_Perjovschi_MoMA.jpg

RESİM NO	3.33
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.4'den Ayrıntı (İkiz Melekler I)
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	200 x 200 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	Resim 3.34
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.16'dan Ayrıntı (Angelus C8002)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	120 x 120 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.35
RESİM, ADI/KONUSU	Angelus Novus
DÖNEMİ	1920
SANATÇISI	Paul Klee
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Sulu Boya
BOYUTLARI	31.8 x 24.2 cm
SERGİLENME	Museum of Jerusalem, Israel
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://2.bp.blogspot.com/-0K-v43BxIdo/USxW5yBVAeI/AAAAAAAAAZc/e4sZmYPOffk/s1600/AngelusNovus.jpg

RESİM NO	3.36
RESİM, ADI/KONUSU	The Last Judgement
DÖNEMİ	1506-1508
SANATÇISI	Hieronymus Bosch
TEKNİĞİ	Ağaç Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	60 x 114 cm
SERGİLENME	Alta Pinakothek, Munich, Germany
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Last_Judgement

RESİM NO	3.37
RESİM, ADI/KONUSU	The Great He-Got
DÖNEMİ	1821-1823
SANATÇISI	Francisco Goya
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	438 x 140 cm
SERGİLENME	Museum of Prado, Madrid, Spain
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.canvasreplicas.com/images/Witches%20Sabbath%20Francisco%20Goya

RESİM NO	3.38
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.2'den Ayrıntı (Kabus)
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Ağaç Baskı
BOYUTLARI	35 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.39
RESİM, ADI/KONUSU	Guernica
DÖNEMİ	1937
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlı Boya
BOYUTLARI	349 x 776 cm
SERGİLENME	Reina Sofia Museum, Madrid, Spain
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://artthreat.net/wp-content/uploads/guernica

RESİM NO	3.40
RESİM, ADI/KONUSU	Resim 3.3'den Ayrıntı (Kendilik Portresi)
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	Jale Gökçe
TEKNİĞİ	Linol Baskı
BOYUTLARI	35 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının Kendi Koleksiyonu

RESİM NO	3.41
RESİM, ADI/KONUSU	Untitled
DÖNEMİ	1981
SANATÇISI	Jean-Michel Basquiat
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik
BOYUTLARI	167.6 x 198.1 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://cdn.konbini.com/wp-content/blogs.dir/4/files/2014/04/jean-michel-basquiat-Undated-and-unamed-painting.jpg.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GÖKÇE, Jale

Uyruğu : T.C.

Doğum tarihi ve yeri : 07.03.1966, Ağrı

Medeni hali : Evli

Telefon : 0 (532) 428 28 68

e-mail : jalegokce@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Marmara Üniversitesi/S.B.E	1994
Lisans	Marmara Üniversitesi/A.E.F.R.İ.B	1991
Lise	İzmit Körfez Ellinci Yıl Lisesi	1983

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
1994-2004	Samsun	Resim Öğretmeni

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİ GELECEKTİR...