International Journal of Social and Humanities Sciences Research
JSHSR
Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi
Uluslararası Hakemli Dergi- International Refereed Journal
ISSN: 2459-1149

Received-Makale Geliş Tarihi 28.08.2026
Published-Yayınlanma Tarihi 29.10.2026
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (136),1735-1750
Research Article /Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.23776143

Araş. Gör. Dr. Tuncay Murat Atal
https://orcid.org/0009-0006-3197-3886
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Tekirdağ / TÜRKİYE
ROR Id: https://ror.org/01a0mk874

Semiha Berksoy'un Resimlerinde Sahne Olmak Çekirdeği

The Core of Being a Scene in Semiha Berksoy's Paintings

ÖZET

Bu çalışma, Semiha Berksoy'un resimlerinde sahnenin temsil edilen bir mekân olmaktan çıkarak sanatçının benliğini, kişisel belleğini ve izleyiciyle ilişkisini kuran bir varoluş alanına dönüşmesini incelemektedir. Araştırmanın amacı, Berksoy'un resimlerinde anne, ölüm, aşk, otoportre, bakış, renk ve yazı unsurlarının "sahne olmak" tanımlı ortak bir çekirdek çevresinde nasıl bir manyetik alan oluşturduğunu ortaya koymaktır. Çalışma nitel ve yorumlayıcı bir sanat tarihi araştırmasıdır. Semiha Berksoy'a ait seçili yapıtlar, Beliz Güçbilmez'in Manyetik Alan Teorisi'nden uyarlanan çekirdek ve unsur ilişkisi yanı sıra Güçbilmez'in kavramsal yapısını incelttiği palimpsestik tersine mühendislik göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Bu yöntemlere biçimsel ve bağlamsal çözümlemeler ile ikonografik karşılaştırma eşlik etmektedir. İnceleme, özellikle *Annem Ressam Fatma Saime*, *Annem ve Ben*, *Otoportre*, *Annesi Tarafından Kötülükten Korunan Kız, Sanatın Zaferi* adlı yapıtlar ve Semiha Berksoy'un kişisel yatak odasını performatif bir varoluş alanına dönüştürmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Makaledeki bulgular, Berksoy'un cepheden kurduğu figürlerini, portrelerindeki inşa ettiği doğrudan bakışlarını, resimlerindeki keskin konturlarını, yazılarını ve doygun renk alanlarını; son tahlilde yapıtlarındaki resim yüzeyini, seyirlik bir sahneye dönüştürdüğünü göstermektedir. Bunlardan daha fazlası olarak Semiha Berksoy, gerçekleştirdiği sanat üretimlerinde bizzat kendisi sahne olmaktadır. Anne imgesi yasın ve korunmanın, resimlerindeki otoportre ise sanatçının kendisini yeniden kurmasının odağıdır. Estetik yaratım hem her bir sanatsal çalışmasına hem de sanatçı olarak kendilik inşasına dolayısıyla Semiha Berksoy'un hayatına ve sanatçının ardında bıraktığı kültürel mirasa sirayet etmektedir. Bizans ikonaları, ölüm imgeleri ve Şahmaran ile yapılan karşılaştırmalar, doğrudan etkilenme savı olarak değil, Berksoy'un kişisel mitolojisini görünür kılan karşılaştırma düzlemleri olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak Berksoy'un resimleri sahneyi betimlememekte aksine özneyi, belleği, ölümü ve izleyiciyi aynı anda etkinleştiren bir sahne olarak işlemektedir.
Anahtar Kelimeler: Semiha Berksoy, Plastik sanatlar, Resim, Manyetik Alan Teorisi, Kişisel mitoloji

ABSTRACT

This study examines how, in Semiha Berksoy's paintings, the scene transcends its role as a merely represented space and transforms into a field of existence that shapes the artist's identity, personal memory, and relationship with the viewer. The aim of the research is to reveal how elements such as mother, death, love, self-portrait, gaze, color, and writing in Berksoy's paintings form a magnetic field centered around a common core defined as "being a scene." This study is a qualitative and interpretive art historical research. Selected works by Semiha Berksoy are analyzed in light of the core-and-element relationship adapted from Beliz Güçbilmez's Magnetic Field Theory, as well as Güçbilmez's concept of palimpsestic reverse engineering. These methods are accompanied by formal and contextual analyses as well as iconographic comparisons. The study focuses particularly on the works titled *My Mother the Painter Fatma Saime*, *My Mother and I*, *Self-Portrait*, *The Girl Protected from Evil by Her Mother*, and *The Triumph of Art*, as well as on Semiha Berksoy's transformation of her personal bedroom into a performative space of existence. The findings in this article demonstrate that Berksoy transforms the figures she constructs head-on, the direct gazes she establishes in her portraits, the sharp contours in her paintings, her writings, and her rich color fields -and, ultimately, the pictorial surface of her works- into a theatrical stage. Moreover, in her artistic productions, Semiha Berksoy herself becomes the stage. The image of the mother is the focal point of mourning and protection, while the self-portrait in her paintings is the focal point of the artist's self-reconstruction. Aesthetic creation permeates not only each of her artistic works but also her construction of self as an artist and thus Semiha Berksoy's life and the cultural legacy she left behind. Comparisons with Byzantine icons, images of death, and Şahmaran have been evaluated not as evidence of direct influence, but as comparative frameworks that reveal Berksoy's personal mythology. Ultimately, Berksoy's paintings do not merely depict a stage; rather, they treat the stage as a space that simultaneously activates the subject, memory, death, and the viewer.
Keywords: Semiha Berksoy, Plastic arts, Painting, Magnetic Field Theory, Personal mythology

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Semiha Berksoy'un seçili resimlerini nitel ve yorumlayıcı bir sanat tarihi yaklaşımıyla incelemektedir. Araştırmanın malzemesini sanat üretimlerinin görselleri, sergi katalogları, sanatçının yayımlanmış mektupları, arşiv söyleşileri ve Berksoy üzerine yazılmış ikincil kaynaklar oluşturmaktadır. İnceleme seçkisi, anne, ölüm, otoportre, korunma ve sahneleme temalarını doğrudan görünür kılan *Annem Ressam Fatma Saime, Annem ve Ben, Otoportre, Annesi Tarafından Kötülükten Korunan Kız ve Sanatın Zaferi* adlı yapıtlar çevresinde sınırlandırılmıştır. Berksoy'un adı geçen yapıtları hakkındaki bu seçkiye ek olarak makale, Semiha Berksoy'un kişisel yatak odasını performatif bir varoluş alanına dönüştürmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu seçki sanatçının bütün üretimini temsil etme iddiası taşımamaktadır. Farklı dönemlerde yinelenen imgeler arasındaki ilişkileri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Çözümleme üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada renk, çizgi, kompozisyon, ölçek, figürlerin yönelimi, yazı kullanımı ve resim yüzeyinin düzenlenişi biçimsel olarak ele alınmıştır. İkinci aşamada anne ile çocuk ikonografisi, ölüm imgeleri, Şahmaran ve karşılaştırmalı görsel örnekler, benzerlikleri kadar farklılıklarıyla değerlendirilmiştir. Üçüncü aşamada yazınbilimci, oyun yazarı ve yönetmeni, dramaturg, tiyatro eleştirmeni ve çevirmen Beliz Güçbilmez'in kurmaca yapılarını çözümlemek amacıyla geliştirdiği Manyetik Alan Teorisi, görsel sanatlara uyarlanmıştır. "Sahne olmak" çekirdek, bu çekirdeğin çevresinde toplanan anne, ölüm, aşk, bakış, otoportre, renk ve yazı ise unsurlar olarak tanımlanmıştır. Buradaki kullanım, Manyetik Alan Teorisi'ni sanat tarihinde yerleşik bir yöntem olarak ileri sürmekten çok, Semiha Berksoy'un disiplinler arasında dolaşan üretimini parçalamadan okuyabilmek için işlevsel bir model önermektedir (Güçbilmez, 2026). Burada özetlenen bütün aşamalar, hiyerarşik ve sıralı değildir. Makalenin içerisinde birbirleriyle iç içe geçmektedir. Böylece Semiha Berksoy'un yapıtları hakkında Manyetik Alan Teorisi bağlamında bir inceleme ve araştırma yapmak hedeflenmiştir. Yapıtların canlılığı dahilinde ve gelecekte gerçekleşebilecek yeni araştırmalara imkân sağlamak doğrultusunda bu makale, mümkün olduğunca Berksoy'un plastik sanatlardaki görünürlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Biyografik veriler görsel kanıtın yerine geçirilmemiş, yapıtlardaki görünür düzenlemeleri açıklayan bağlamsal veriler olarak kullanılmıştır. Çalışma kamusal yapıtlar ve yayımlanmış kaynaklar üzerinde yürütüldüğü için etik kurul izni gerektirmemektedir.

Beliz Güçbilmez'in Manyetik Alan Teorisi'nin plastik sanatlara ilk kez uygulanması *Manyetik Alan Metodu ile Cebrail Ötgün'ün "Küçük Resmi Gördüm" İsimli Resim Serisinin Okunması* (Atal, 2025, s. 1275-1293) başlıklı makalede gerçekleştirilmiştir. Adı geçen makalede teori, henüz araştırmacılar tarafından kullanılagelen ve inceltilmeye çalışılan bir metot olarak incelenmiştir. Zamanla birçok akademisyen tarafından ve farklı alanlara uyarlanan yanı sıra Güçbilmez tarafından on binin üzerinde ilgili insan ile tecrübe edilen bir teoriye dönüşmüştür. Manyetik Alan Teorisi deneyimlemek isteyenlere gurme bir okur yazarlık, odaklanmış bir izleyicilik sunduğu kadar aynı zamanda akademisyenler için kurmacaları okumak ve yorumlamak bağlamında yöntem önermektedir. Plastik sanatlara uyarlanması açısından *Interpreting Özlem Gök's Art Using Magnetic Field Theory* (Atal, 2026a, s.65-84) başlıklı kitap bölümünde vegan sanatçı Özlem Gök'ün üretimlerinin estetik değerlendirmelerinin gerçekleştirilmesinde yöntem olarak kullanılmıştır. Plastik sanatlarda sanatsal işlerin okunmasına olanak sağlamasının yanı sıra Manyetik Alan Teorisi *Tanık Olmak Çekirdeği Bağlamında İbrahim Balaban Müzesi* (Atal, 2026b, s. 79-102) başlıklı kitap bölümünde, ressam İbrahim Balaban'ın eserlerinin sergilendiği İbrahim Balaban Müzesi'nin özelinde; müze gözlemi, görsel çözümleme, mikro tarih ve kavramsal okumanın gerçekleştirilmesini sağlayan yöntem olmuştur. Güçbilmez'e ait Manyetik Alan Teorisi temelde kurmacaların, çekirdek ya da çekirdekler etrafında oluşan çekim merkezindeki unsurlardan ve metaforlardan oluşup manyetik bir alan yarattığına dairdir. Güçbilmez'e göre kurmacalar, hangi sanatsal disipline ait olurlarsa olsunlar gerçekdışı, tasarlanmış, yapay bir evren inşa etmektedir. Bu kurmaca evrenin oluşturduğu manyetik alanın merkezinde Güçbilmez'in çekirdek diye adlandırdığı ve bir mıknatıs gibi çalışan, kurmacanın bütün unsurlarının maddesi olarak bir *seçim* vardır. Böylece kurmacanın unsurları hep aynı maddeden, aynı çekirdekten yapılmış metaforlardır nasılsın (2023, s. 21). Güçbilmez'e (2023, s. 97) göre, "Sanat yapıtları yorumlanarak söze dökülmelerine ihtiyaç olmaksızın zihinlerin birbirleriyle karşılaşmasıdır: Yapıtın zihniyle bakanın zihni.". Yöntem olarak Manyetik Alan Teorisi, zihinsel özgürleşme üstüne Jacques Rancière (2014, s. 52) vari bir düşünme biçiminin alet takımını hem araştırmacılara hem de izleyicilerin bakışına armağan etmektedir.

2. BÖLÜM

"(...)

Bugünlerden geriye

Bir yarına gidenler kalır

Bir de yarınlar için direnenler" (Yücel, 2014: s. 64).

Semiha Berksoy, Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihine tanık olan hayatı boyunca, Manyetik Alan Teorisi'nin sahne olmak çekirdeği bağlamında ve sanat dallarının birçoğunda gerçekleştirdiği üretimlerinde, sahnenin bizzat kendisi olmuştur. Bu makalede çekirdek olarak belirtilen ve sahnede olmak, sahne düzenlemek ya da sahne inşa etmek kavramlarından daha kapsayıcı ve üstelik daha varoluşsal bir hâli tarif etmek için kullanılan sahne olmak hareketi, özellikle Berksoy'un plastik sanatlar alanındaki sanatsal üretimlerindeki çabayı vurgulamak için kullanılmaktadır. İncelenecek ve araştırılacak sanatsal üretimlerin hepsi Berksoy tarafından sanat hayatının her bir aşamasında azimle inşa edilmiştir. *Sanat Eserine Dönüşmek* adlı kitabında Boris Groys, sanat eserine dönüşmenin bir yönünü "koruma altına alınan bir nesne olmak" sözleriyle açıklar (2024, s. 58). Berksoy'un kendi imgesini, anılarını ve yaşam alanını sanatına katması ile kişisel yaşamdan izleri, kalıcı ve izleyiciyle karşılaşan biçimlere dönüştürmesi vb. bakış açıları yönünden değerlendirildiğinde, sanatçının plastik sanatlara ait bütün çalışmaları, Groys'un düşüncesi ile okunabilir. Sanatsal varoluşunun estetik duyumsanan imgesi bağlamında Berksoy, sanat hayatının büyük bir kısmındaki kendilik inşasını ve sanatsal üretimlerini koruma altına alınan bir nesneymişçesine bir araya getirmiştir. Böylece azimle gerçekleştirmiş olduğu emeği, sahne olmaktadır.

Olağanüstü Masallar adlı başyapıtta Jorge Luis Borges ve Adolfo Bioy Casares okurlarını her bir öyküde hakikaten olağanüstü bir kurgu evrenin içine davet etmektedirler. Adı geçen antoloji içindeki *Japannische Literatur* adlı kitaptan 20. Yüzyılın en başarılı yazarları olan Borges ve Bioy Caseres'in aktardığı, Adler-Revon'un *Gönül Vermiş Öğrenci* adlı küçürek öyküsü; yedi yaşından itibaren nesnelerin biçimlerini çizme şevkine kapılmış Hokusai'ın, ellilerine yaklaşırken bir çizim koleksiyonu sergilemiş fakat yetmişlerine geldiğinde daha önce yaptığı hiçbir şeyin kendisini tatmin etmez olduğu anlatısı ile başlamaktadır. Adı geçen küçürek öykünün kahramanı Hokusai, ancak yetmiş üç yaşına geldiğinde yaklaşık bir şekilde dahi olsa, kuşların, balıkların ve bitkilerin doğasını ve gerçek biçimini sezebildiğinden bahsetmektedir. Yetmiş üç yaş, insan türü için görece olgun bir yaştır ki ressamca sezgi henüz başlamıştır. Eskiden Hokusai olarak anılsa da başkahraman, mevcut yetmiş beşinde çizim delisi yaşlı adam Huakivo-Rayi diye anılmaya başlanmıştır ve şahsın iddiası seksen yaşındayken büyük bir ilerleme göstereceğini işaret etmektedir. Kararlılıkla gelmiş olduğu doksan yaşında bütün şeylerin özüne nüfuz edecektir başkarakterimiz ve eğer yüz on yaşına ulaşır ise resmettiği her şeyin, her noktanın ve her çizginin yaşayacağını umut etmektedir. Bütün bunların sonunda, kendisi kadar yaşayacak olanları, bütün bu sözlerinin tutup tutmadığının doğrulanmasına yani bir başka deyişle tanıklığa davet etmektedir. Bu aşamaya kadar Adler-Revon'un *Gönül Vermiş Öğrenci* adlı kısacık öyküsü çift tırnak içinde ve doğrudan aktarılmaktadır.

Öykünün tam da burasında, başkahramanın ömürlük heveslerinin ve umutlarının okurların gözleri önüne serilmiş olduğu ve dahası ressamın, uzunca yaşayacağının garantilenmiş gibi aktarıldığı kurmacaya, yazarı: "Bu, eskiden Hokusai, şimdi ise, çizim delisi yaşlı adam, Huakivo-Rayi denilen bendeniz tarafından yetmiş beş yaşında yazılmıştır." notunu düşer. Notun hemen sonuna * işaretiyle öyküye iliştirilen "*Hokusai 89 yaşında öldü." (Borges ve Bioy Caseres, 1993, s. 116) gerçeğiyle, öyküde çerçeve içinde çerçeve kurulmuştur. *Gönül Vermiş Öğrenci* öyküsünde, kurmaca ile gerçeğin katman katman birbirinin içine ustaca geçirilmiş oluşuna şahit olunmaktadır. İnsan türünün ölümlülüğünün de işin içine katılmış hali söz konusudur. *Gönül Vermiş Öğrenci* öyküsünde başkahraman hem ölümlü ve kalımsız yani tek kelimeyle ifade edildiğinde fani, hem de gönlünü aşkla resme kaptırmış bir romantiktir.

Tam bu noktada Semiha Berksoy'un resimleri, öncelikle ressamın kendisi ile ve sonrasında bakış ile buluştuğu vakit izleyicilerine olağanüstü masallar sunmaktadır. Çünkü Berksoy, yaşantısındaki *kader çizgisi* ve trajedi göz önünde bulundurulduğunda gönül vermiş bir öğrencidir. *Ateş Kuşu* Semiha Berksoy'un ilk gençliğinde, resme ve müziğe olan tutkusu çifte bir alev olarak yanmaktadır. Çocukluğunda henüz sekiz yaşındayken, 1918 yılında annesi ressam Fatma Saime Hanım İspanyol gribinden ölmüştür. Semiha'nın gençliği Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarının gölgesindeki, I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşlarının yıkıcı etkilerinin halen sürdüğü yıllarda geçmiştir. Bu yılların gölgesini taşımaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Mustafa Kemal Atatürk komutanlığında bütün insanlara umut niteliğinde doğacağı zamanların gencidir. Dolayısıyla Semiha Berksoy bu yeni cumhuriyetin umut dolu azminden beslenmektedir. Cumhuriyetin kurulduğu yıl İstanbul Belediyesi Konservatuvarına burslu olarak

girmiştir. İlk konserini Cemal Reşit Rey eşliğinde 1929'da veren genç Semiha, aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi, Namık İsmail, Refik Ekipman ve İsmail Hakkı Oygar atölyelerinde resim ve heykel çalışmaları yapmıştır (Gürün, 2010, s. 28). Ulus devletlerinin haritaları belirlenirken genç Semiha'nın azim dolu gönlünün sınırları çizilmektedir. Sonrasında resimlerinde çokça kullanacağı kader çizgisinin, kompozisyonlarını keskin parçalara bölen dümdüz gerçekliği yaşanmıştır.

Gençlik yıllarının okul seçimlerine varana dek hayatındaki azim ile yürüttüğü ne varsa Semiha'nın öncelikle gönlünde annesi ile kurmuş olduğu ve ressam Fatma Saime'nin ölümüyle kopan bağda bir ritüel olarak cereyan etmektedir. Yaz Ertürk'e göre performatif ifadeleriyle öznel bir pratiği olan Semiha Berksoy, yaşamının bizzat kendisini sahnelenen bir kimlik kurgusu olarak biçimlendirmiştir. *Bir Mezarı Sahnelemek: Semiha Berksoy Üzerinden Temsilin Sınırları* adlı makalesinde Ertürk, "Kimlik inşa etme eylemini yaşamının her alanında uygulamış olan Berksoy'un mezarı ve mezarında çektirdiği fotoğrafları, kendi temsiline dair sundukları ipuçlarıyla sanatçı kimliğini nasıl kurguladığını anlamak açısından önem taşır." ifadesi ile sahneyi terk etmeyen Berksoy'u çoğul sanatçı kişiliğiyle yorumlamaktadır (2025, s. 170). Ritüeller önce sanatçı tarafından gerçekleştirilir ve sonrasında ancak gerçekte yaşanmaktadır. Bu anne çocuk bağının varlığı, Berksoy'un sanatındaki kararlı duruşunda ve yaptıklarını masumiyetle biçimlendirmesinde gözlemlenmektedir. Bu iki faninin ölümsüz bağı bir ritüel, Semiha Berksoy'un sanatını ve resimlerini yaratan bir mitoloji, öncelikle kendinin şahsen yazıp oynadığı ve hemen sonrasında resmettiği bir oyundur. Sanki hiç öksüz kalmamış gibi kişisel başarısına dönüşmüştür. Biçimsel olarak resimlerindeki izleri ise annesinin portreleri, annesi ile kendisinin bulunduğu ya da annesine dair ölüm, mezar, tören sahnelerinden oluşan kompozisyonlar şeklinde estetik duyumsanmaktadır. Hayatı boyunca yaptığı resimler öncelikle Semiha'nın kişisel duyularına hitap etmektedir. Bu canlılık süzgecinden geçmekte ve sonrasında izleyicilerle buluşmaktadır.

Resimler genel olarak izleyicilerin bakışlarına sunulmak üzere yapılıp sergilenmekten ziyade sanatçının kendi dünyasındaki, şahsi bir mitolojinin ve öncelikle tek kişilik başlatılmış ritüellerin ürünleridir. İlk gençliğinde akademiden resim dersleri alan Semiha Berksoy'un hayatında imge üretimi hep olmuştur. Resimlerini günlük tutarcasına sürdürmüştür. Sanatçı için bu üretim biçimi yaşamsaldır. Cumhuriyetin en profesyonel hocaları eşliğinde müzik tahsilini tamamlamış ve sanat kariyerinde öncelikle yüksek opera sanatçısı olarak anılan Semiha Berksoy, özellikle 1960'tan sonra resim çalışmalarıyla kendisini bakışa sunmayı seçmiştir. Resimleri olgunluk yaşlarından sonra, oldukça geç bir zamanda izleyicilerle buluşmuştur. Semiha Berksoy'un yaşantısı aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıklığını içermektedir. Resimleri değerlendirildiğinde, müdanasız karakterinin yansımalarını gerçekleştiren bu kişisel bellek ile eş zamanlı şekilde sanatçının sanatsal üretimleri; bir renkli, resimli cumhuriyet tarihi ansiklopedisi misali okunabilmektedir. Bu vesileyle bir insan ömrüne sığmayacak kadar çoğulluk içermektedir. Semiha Berksoy'un sanatsal üretiminin irili ufaklı bütün parçaları kıymetlidir.

Görsel 1(a) ve **Görsel 1(b)** Kutluğ Ataman, *Kutluğ Ataman'ın Semiha B. Unplugged'ı*, video enstalasyondan kareler, 1997.

Bütün yaşantısı olağanüstü olaylar ile bezelidir Semiha Berksoy'un ve bu hem sanatına hem de gündelik yaşantısına sirayet etmektedir. Henüz ilk gençliğinde Atatürk'ün karşısında şarkı söyleyişinden dünyaca ünlü şair Nâzım Hikmet'e olan "karasevda"sına kadar, hayatı boyunca gözler önünde olan bir duruş sergilemektedir. Neredeyse bir asır süren ömrüne birçok başarı ve ilişkiler bütünü sığdırır. Nazım Hikmet ile tanışıklıkları yetenekli sanatçı, genç Semiha'nın azmini ve sanatla, özellikle opera ile kurmuş olduğu duygusal bağı geliştirmiştir.

Nâzım Hikmet Ran ve Semiha Berksoy ikilisinin tanışması da Berksoy'un sahne çalışması sırasında gerçekleşmiştir. Muhsin Ertuğrul'un Nâzım Hikmet'e "İşte Semiha… buyurun, yukarıda şiiri prova edin" sözleriyle aktarılan bu karşılaşma, şiir, tiyatro ve kişisel ilişkinin Berksoy'un yaşamında erken bir tarihten itibaren iç içe geçtiğini gösterir (Berksoy, 2018, s. 11). Böylece Nâzım Hikmet'le kurduğu bağ, sanatçının yaşam öyküsünde yalnızca bir aşk, muhabbet ya da dostluk ilişkisi olarak değil de sahneye yönelişiyle birlikte ele alınabilmektedir.

Haftalık aktüalite dergisi Akis'te 15 Mayıs 1965'te *Nâzım Hikmet'in Hapishaneden Bir Kadına Mektupları* kapak manşetiyle yayımlanan *Anılar "Bu Bir Rüyadır"* adlı yazıda Semiha Berksoy ve Nâzım Hikmet arasındaki hissiyatlar detaylıca tariflendirilmektedir. Nâzım'ın, Schumann'ı, Beethoven'ı sevdiğini bilen Semiha ona aşk parçaları okumaktadır. "Semiha Berksoy'u opera artisti olması için teşvik eden Nâzım'dır. (…) Operada şarkı söylemek onun sanatkâr ruhunun en büyük gayesi oldu. Öyle bir gaye ki, sonunda Nâzım Hikmete karşı duyduğu ve kendi tâbiri ile "karasevda" dediği bu neticesiz aşktan, onun sayesinde kurtulacaktı" (1965, s. 25). Semiha Berksoy'un yaşantısı opera başta olmak üzere birçok sanat dalındaki başarısını profesyonelce bir arada yürütmek üzerine kuruludur. Bu çoklu sanat disiplinlerini kapsayan anlayışı ile opera, tiyatro yanı sıra resim yapmasındaki bütün canlılık ve dinamizm; hayata azimle tutunan Semiha'nın yaşadığı bütün zorluklara rağmen sanatsal yaratıcılığından ve üretiminden vazgeçmeyen kararlı karakter yapısından kaynaklanmaktadır.

Semiha Berksoy'un kızı Prof. Dr. Zeliha Berksoy'a göre, yaşantısını ve kişisel dünyasına ait bütün şeyleri, neredeyse koza örer gibi yatak odasına taşımıştır (Şafak, 2026). Fikret Muallâ'ya yazdığı mektupta Semiha Berksoy, "Sanatımı, duyduğum ıstırapla yaptığıma eminim. Beni tutan sanat…" cümlelerini iki sanatçının mektuplaşmalarına not düşmüştür (2017, s. 87). Bu sözler, sanatsal üretimlerinin Berksoy için yaşadığı güçlükler karşısında kendisini yeniden kurduğu bir alan olduğunu düşündürmektedir. Resimlerindeki "sahne olmak" da bu yaşantıya izleyici karşısında biçim verme eylemi olarak okunabilmektedir.

Sanatçı Kutluğ Ataman, bu mahrem ve Semiha Berksoy'un şahsına münhasır yatak odasından bir video enstalasyon gerçekleştirmiştir. "*Kutluğ Ataman'ın Semiha B. Unplugged'ı*" 1997'de 5. İstanbul Bienali'nde ilk defa izleyicilerle buluşmuştur. *Uzun Metrajlı Filmden Yüzyılın Portresi* adlı yazısında Emre Baykal, Semiha Berksoy'un "Annesinin kendisine 5 aylık hamileyken halen bakire olduğunu söylediğinde, babasının mektubunu yanlış yorumladığı açık, ama sözler ağzından döküldüğü anda bu onun gerçekliği haline geliyor ve mitomanisi mitos boyutuna varıyor." (Baykal, 2008, s. 27) cümleleriyle video enstalasyonun sadece sanatçısı tarafından yaratılabilen performatif gerçekliğine dikkat çekmektedir. Semiha Berksoy'un mitolojisindeki "bakire ana" metaforu burada annesi ressam Fatma Saime'nin ölüm nedeniyle ilişkilendirilebilecek masumiyetine ve İspanyol gribinden gerçekleşen ölümün dramatikliğine işaret etmektedir.

Görsel 2: Semiha Berksoy, *Semiha Berksoy Odası*, enstalasyon, Fotoğraf Gülnur Sözmen, 2000.

Rosa Martínez, Berksoy'un seyirci ya da kamera karşısında şarkı söyleyerek, giyinip kostüm değiştirerek yaşamı boyunca farklı karakterler kurduğunu anlatır: "O işte bu şekilde kendi varlığının tiyatrosunu sonsuza kadar tekrar tekrar inşa etti" (Martínez, 2010, s. 15). Bu ifade, yatak odasındaki nesnelerin ve sanatçının sahnedeki bedeninin aynı kendini kurma sürecine katıldığını gösterir. Makalenin "sahne olmak"

kavramı da bu sürecin resimlerde yüz, bakış ve otoportre aracılığıyla nasıl sürdüğünü incelemeye imkân verir.

Elif Uras, Berksoy'un yatak odasında sergilenen boyalı çarşaflarla karşılaşmasını anlatırken, "Kendi yatak çarşaflarına resim yapmanın aciliyeti ve gücü, o anda bana feminizmin en radikal ifadesi gibi göründü" der (Uras, 2026, s. 209). Çarşafın resim yüzeyine dönüşmesi, Berksoy'un kişisel yaşam alanı ile sanatsal üretimi arasındaki bağı görünür kılar. Bu örnekte sahne olmak, yalnızca izleyici önünde bulunmayı değil, sanatçının kendi mekânını ve yaşantısına ait nesneleri ifade alanına katmasını da kapsamaktadır.

Günümüzde Semiha Berksoy'un *Yaşam Odası* ya da *Bellek Odası* diye de anılan *Yatak Odası,* Berksoy tarafından 2003 yılında, sanatçının ölümünden bir yıl önce Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna bağışlanmıştır. Yukarıdaki fotoğrafta (Görsel 2) *Kutluğ Ataman'ın, Semiha B. Unplugged'ı* da olan yatak odası bir başka sergileme yöntemi ile fotoğraf olarak İstanbul Modern'de sergilenmektedir.

Semiha Berksoy'un çok renkli ve hareketli kişilik yapısındaki gibi sanatsal üretimleri de artık en az sanatçı hayattayken olması gerektiği kadar, kıymet bulmaktadır. Farklı mekanlarda ve video art, enstalasyon, fotoğraf vb. birbirinden başka sanatsal formlarda izleyiciler ile buluşmaktadır. Kişisel yatak odası, sanatçısı tarafından bir sahneye dönüştürülmüştür. Kendisini bizatihi sahne olarak inşa eden, şahsını bir mekâna dönüştüren, bütün anıları, ölüleri, kendi ölümlülüğü ile giriştiği insani ve estetik mücadele (Başlı başına neredeyse bütün çalışmalarında sembolik olarak aşk ile eş zamanlı anılan ölüm kavramları üzerinde yanı sıra *Do sesini verdim ölümü yendim* adlı sanat üretiminde örneklenebileceği gibi) sahne ve sahneleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Manyetik Alan Teorisi ile incelendiğinde bu sanatsal üretim biçiminin çekirdeği sahne olmak ve etrafında kurduğu aşk, ölüm vb. kavramlar birer unsurdur.

3. BÖLÜM

> Bir derdimiz de budur, benim; benim gibi yaşamış olanların. Biz ne olacağız? Bizim yaşadıklarımız ne olacak? Hiç yaşamamış mı sayacaklar bizi? Onca geçirilip göçülenden bir şeyler kalmalı; her ne kadar, "el hayru fi ma vakaa" derlerse de iş sona erince dönüp sorarız boşuna mı geçirdik bunca yıl sırtımızdan vapurları? (Erbil, 2011, s. 121).

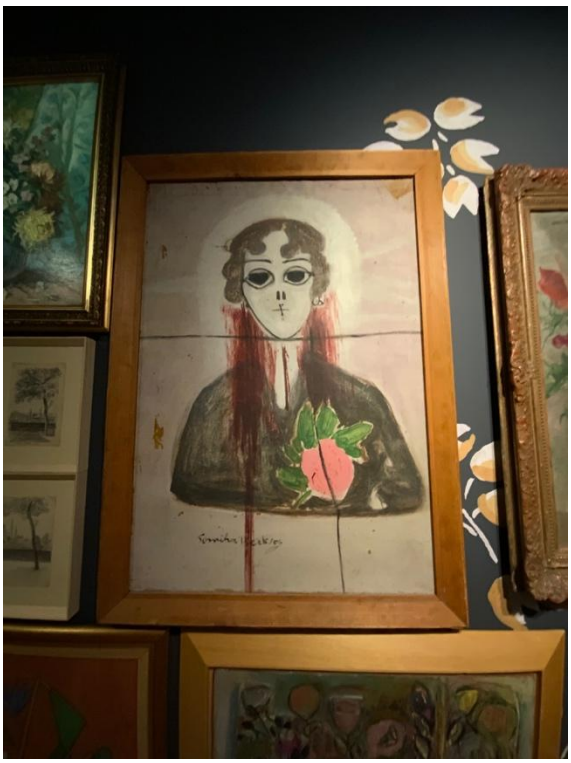
Beliz Güçbilmez'in kurmacaların tersine bir mühendislik ile sökülüp kurulmasının mekanizmasını bilmek üzere geliştirdiği Manyetik Alan Teorisi, Semiha Berksoy'un plastik sanatlar alanına dahil edilen sanatsal üretimleri söz konusu olduğunda bu makale özelinde, sahne olmak çekirdeği ile çalışmaktadır. Semiha Berksoy'un resimlerindeki en başat temalarından öncelikle izleyicinin bakışını cezbedip merak uyandıran, annesi ressam Fatma Saime'dir. Başta *Annem Ressam Fatma Saime* adlı Semiha Berksoy resminde olmak üzere diğer birçok resminde gözlemlenebildiği gibi sanatçının resimleri, izleyicilere bakmaktadır. Bu savın temel nedeni Semiha Berksoy resimlerindeki palimpsestik katmanlarda aranmalıdır. Dolayısıyla bakışın, anne imgesinin ve Berksoy resimlerinin palimpsestlerinin derinleştirilmesi hakkında yol alınacaktır.

Berksoy'un anne imgesi üzerinden kurduğu ilişki, kadın sanatçıların sanat tarihindeki görünürlüğüyle birlikte de düşünülebilir. Özellikle *Ben, Sen, Onlar Sanatçı Kadınların Yüzyılı* sergisinin küratöryel kurgusu izleyicileri kadınlar arasında gerçekleştirilmesi olası dayanışma halleri hakkında düşünmeye davet etmiştir. Adı geçen sergi, Meşher'de Deniz Artun küratörlüğünde 9 Ekim 2021 ve 29 Mayıs 2022 tarihleri arasında izleyicilerle buluşmuştur. Sanat tarihsel dizgede ressam kadınların görünürlüğünü derinleştiren ve olması gereken biçimde sunan serginin küratörü Artun'a göre, "Şükran Aziz'in kolektifliğe yönelik çağrısına yanıt verirsek ve ancak o zaman, kadınların "ben"lerinden söz edebiliriz." (Artun, 2021, s. 11). Böylelikle sergi boyunca izleyiciler düz çizgisel, eril sanat tarihi dizgesinde yazılmayan bir kadın ressamlar kümesinin her biri kendi içinde biricik olan sanatçıları ile karşılaştılar. Artun'un kolektifliğe yönelik çağrısındaki düşünsel çerçeve, Berksoy'un annesini resimlerinde yeniden görünür kılması bağlamında kişisel belleğin yanı sıra iki kadın sanatçının varlığını birlikte düşünmeye açmaktadır.

Manyetik Alan Teorisi açısından bakıldığında Berksoy'un resimlerinde çekirdeğin çevresine yerleşen unsurlar bağımsız simgeler değildir çünkü birbirlerini çekerek ortak bir sahne kurarlar. Manyetik bir alan yaratmaktadırlar. Anne imgesi ölümü, ölüm ise bellek ile otoportreyi, portreler izleyicinin bakışını, bakış aynı zamanda sanatçının kendisini görünür kılma iradesini harekete geçirmektedir. Bu nedenle sahne olmak çekirdeği, opera dekorunun resim yüzeyine taşınmasından daha kapsamlıdır. Sanatçının yaşamını, kayıplarını ve sanatçı kimliğini yeniden düzenlediği bir varlık kipini ifade eder. Güçbilmez'in kurmacayı oluşturan unsurlar arasında kurduğu çekim ilişkisi, Berksoy'da resmin tek bir merkezden açıklanmasını engeller: merkez sabit görünse de çevresindeki unsurlar her yapıtla yeniden konumlanmaktadır. Sadece, bu makalenin özelinde tek bir çekirdek belirlenmiştir. Sahne olmak çekirdeğinin, seçili sanatsal üretimlerin

her birine teker teker nasıl işlediği incelenmektedir. Bunun yanı sıra Semiha Berksoy yapıtlarının biricikliği dışında performatif kişiliği bağlamında yapmış olduğu her bir üretimin omurgasına sirayet eden bir çekirdek olarak sahne olmak, araştırmanın ana hattını belirlemektedir.

Tekdemir Dökeroğlu ve Tekdemir'in Berksoy için kullandığı "Onun sanatı, bir üretim alanı olduğu kadar bir özne inşası, bir kimlik sahnesidir" ifadesi (2025, s. 286), bu çalışmanın "sahne olmak" kavramıyla kesişir. Burada kimlik sahnesi, yaşam öyküsünün resimlere doğrudan aktarılması olarak değil; anne imgesinin, otoportrelerin, bakışın ve yazının resim yüzeyinde ilişki kurduğu bir alan olarak ele alınmaktadır.

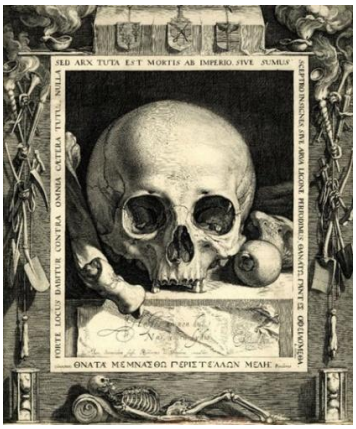


Görsel 3: Semiha Berksoy, *Annem Ressam Fatma Saime*, Tuval üzerine yağlıboya, 93 cm x 65 cm, 1965 Ben-Sen-Onlar Sanatçı Kadınlar Yüzyılı Sergisi'nden.

Sahne ve Tuval arasında: Semihâ Berksoy Eserlerinin İkonografik Analizi adlı makalede Çevik ve Kayahan, Semiha Berksoy'un söz ile imgeyi bir arada kullanarak soyutlamaya yöneldiğinden, bazı eserlerinde ise dışavurumcu ve sürrealist eğilimler sergilediğinin görülmekte olduğundan bahsetmektedirler. Dışavurumcu ve sürrealist eğilimler Berksoy'un performatif kişiliğindeki kendiliğindenlikten kaynaklanmaktadır. Bu anlık gibi algılanan kendiliğindenliğin ardında uzunca süreler düşünülüp kurgulanmış bir tasarım yatmaktadır. Çevik ve Kayahan'a (2026, s.1337) göre, "Sanatı temelde sezgisel bir ifade alanı olarak değerlendiren Berksoy, bu anlayış doğrultusunda sanatsal üretimin yalnızca akademik eğitimle kazanılamayacağına inanmış ve yaratım sürecinde kendi hayal gücünü ve içsel dünyasını temel bir kaynak olarak görmüştür." Sanatsal üretimleri bağlamında Semiha Berksoy'un hayal gücünün ve içsel dünyasının derinliği, bütün çalışmalarındaki yaratımın itkisini oluşturmaktadır.

Annem Ressam Fatma Saime adlı resminde yüzün cepheden kuruluşu, bakışın doğrudanlığı ve figürü çevreleyen koyu alan, portreyi yalnızca kaybedilmiş annenin hatırası olmaktan çıkarmaktadır. Figür, seyredilen edilgin bir imge gibi durmamaktadır. Ölü ressam anne portresi, izleyicileri kendi karşısında tutmaktadır. Semiha Berksoy'un resminde izleyici anne portresine bakarken aynı anda onun öte dünyadan konuşan bakışına maruz kalmaktadır. Böylece resim yüzeyi, geçmişte kalmış bir kişinin temsilinden çok, her karşılaşmada yeniden gerçekleşen bir sahneye dönüşür. Annenin ressam oluşunun yapıtın adında özellikle belirtilmesi de önemlidir. Fatma Saime yalnızca biyografik anne değil, kızının sanatçı kimliğinin öncülü ve tanığı olarak tuvaldedir ve böylelikle Semiha'nın kendilik inşasına ait bir başkarakter olarak sahnededir.

Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* adlı kitabının V. Bölümlemesi'ne sözü sözüne Walter Benjamin'den bir epigraf ile başlamaktadır: "Göz yerine kameraya hitap eden şeyin, doğası farklıdır: …insan, optik bilinçdışından fotoğraf sayesinde haberdar olur." Benjamin'in bu alıntısı ile Sayın'ın düşünceleri postmortem fotoğrafçılığa eklemlenmektedir. Sayın'ın düşüncelerine göre özetle, ölüm döşeği fotoğrafçılığı ya da yaygın ismiyle postmortem fotoğrafçılık, 1860 yılında bir dizi fotoğrafçıya ekmek kapısı olarak başlamıştır. Ölüm fotoğrafçıları, ölü çocuk cesetlerini fotoğraflamakla yetinmeyerek ölü çocuk gözlerini açık renge boyamıştır ve bu etki fotoğraflardaki çocuklara hayaletimsi bir görüntü katmıştır (Sayın, 2003, s. 88). Sayın'ın metninde anonim bir fotoğraf örneği görselinden açımlanan ölü çocuk fotoğraflarındaki dramatik etki, bu makale özelinde Semiha Berksoy'un *Annem Ressam Fatma Saime* tablosundaki bakışı ile izleyiciyi karşısında mıhlayan portrenin gözlerindekiyle özdeştir. Aynı zamanda Görsel 4'teki *Vanitas Alegorisi* başlıklı baskı resim, adı geçen Semiha Berksoy resminin Manyetik Alan Teorisi bağlamında palimsestik katmanlarındandır. Ölümü hatırlatan ve dünyanın geçiciliğinden bahseden vanitas geleneği kompozisyonlarındaki kurukafa ve insan kafatasındaki burun boşluklarını oluşturan iki kara delik, Semiha Berksoy'un annesinin resmindeki Fatma Saime'nin her daim ölümü, ölümlülüğü hatırlatacağına dair izlenimi oluşturmaktadır.



Görsel 4(a): Pieter Jansz Saenredam (1597-1665), *Allegory of Vanity*, Abraham Bloemart'a göre, gravür, 31,8 cm x 31,5 cm **Görsel 4(b):** Anonim, *Ölü Çocuk Fotoğrafı*, 1880.

Vanitas gravürü ve ölü çocuk fotoğrafı anne imgesinin çevresindeki ölüm bilgisini görünür kılan özünde karşıt örneklerdir. Vanitas geleneği dünyevi varlığın geçiciliğini nesnelerle hatırlatırken ölüm sonrası fotoğraf, kaybedilen bedeni son kez görünür kılmayı amaçlar. Berksoy'un anne portreleri her iki işlevi de dönüştürür. Ölümü hatırlatırlar; fakat kaybı kapanmış bir geçmiş olarak sabitlemezler. Anne, resim içinde bakmaya ve kızıyla ilişki kurmaya devam eder. Bu yönüyle Berksoy'un resimleri, Zeynep Sayın'ın ölüm ile imge arasındaki ilişkiyi tartışırken vurguladığı yokluk ve temsil gerilimini kişisel bir sahneye taşır (Sayın, 2018). İmge ölünün yerini doldurmamaktadır, yokluğun hissedilebildiği bir karşılaşma alanı açmaktadır.

Semiha Berksoy'un resimleri *Halüsinasyon Duvarı* adlı sergide Galerist Tepebaşı'nda 13 Kasım 2014 ve 10 Ocak 2015 tarihleri arasında izleyicilerle buluşmuştur. Sanat eleştirmeni Evrim Altuğ'a (2014, s. 4) göre, "Semiha Berksoy'un plastik kariyerinde yaklaşık 50 yılı meşgul etmiş "Anne ve Kızı" temalı guaş ve yağlıboya işlerine baktığımızda sanatçı, şahsına münhasır imge evreninin rejisi için özgün sahne, dekor ve ışık düzenlemeleri üstlenmiştir." Bu noktada Altuğ, aşağıdaki fotoğraf (Görsel 5) ile örneklendirilebilecek, *Ben, Sen, Onlar: Sanatçı Kadınların Yüzyılı* adlı sergide tekrar izleyicilerle buluşan 1974'e tarihli *Annem ve Ben* adlı ikonik yapıtın da içerisinde olduğu bir grup resimden bahsetmektedir. Resmin bütünündeki atmosfer izleyicisini karşısına aldığı anda dikkatleri üzerine çekmektedir. Özellikle resimdeki figürlerin bakışları ve neredeyse bütün olgunluk dönemleri boyunca Diva Semiha Berksoy'un yanaklarında ve dudaklarında taşıdığı efsanevi makyajı ile izleyicilerin bakışları buluşmaktadır. Figürlerin kompozisyon içerisindeki aldıkları pozisyon ve figürlerdeki ifade, Meryem ve Çocuk İsa ikonalarında sıklıkla duyumsanacak estetik unsurları taşımaktadır. Bu bağlamda, Semiha Berksoy'un anne ve kız temalı resimlerinin palimpsesti bütün Bizans etkileri taşıyan coğrafyalardaki tarihsellikten (bknz. Görsel 6 soldaki mozaik Yunanistan örneği) ve Anadolu'nun çok sesli ve dolayısıyla çok renkli tarihsel katmanlarından oluşmaktadır. Özellikle bahsedilen bu palimsestik yapı parmakla işaret edilecek biçimde; Ayasofya'nın Meryem Ana ve Çocuk İsa mozaiğindeki canlılık sembolü olarak kullanılmış yanaklardaki kırmızının (bkz. Görsel 6 sağdaki Ayasofya örneği), Semiha Berksoy'un resimlerinde varolan portrelerdeki ve kişisel yaşamında kendi yanaklarındaki çocuksu masumiyetle biçimlendirilmiş makyajı ile eşleşmesinde tespit edilmektedir.

Görsel 5: Semiha Berksoy, *Annem ve Ben*, Duralit üzerine yağlıboya, 70 cm. x 100 cm., 1974, Çiğdem Simavi Koleksiyonu.

Görsel 6(a): Meryem Hodegitria Deksiokratousa, Hosios Loukas Katholikonu, güney haç kolu lünet mozaiği, 11. yüzyılın ilk çeyreği, Boiotia-Yunanistan (Chatzidakis, 1997: görsel 32). **Görsel 6(b):** Ayasofya Meryem Ana (internet kaynağı).

Annem ve Ben resminde bu karşılaşma ikili bir yapıya kavuşmaktadır. Anne ve kızın aynı yüzeyde yan yana ya da iç içe algılanan konumları, kronolojik zamanı askıya alır. Çocukluk, yetişkinlik ve ölüm sonrası bellek, aynı resimsel anda üst üste gelmektedir. Semiha Berksoy'un kişisel mitolojisi tam da bu zamansal üst üste binmeyle kurulur: ölmüş anne geçmişte bırakılmaz, sanatçının bugünkü benliğini çevreleyen etkin bir varlık hâline gelir. Figürlerin cephedenliği, yanaklardaki kırmızı renk vurguları ve şematik konturları ile gündelik bir aile portresinden çok törensel bir görünüm üretmektedir. Bu törensellik, Berksoy'un opera ve tiyatro deneyiminden gelen sahne bilincinin, resmin durağan yüzeyinde canlılığa dönüşmesini sağlamaktadır. *Resmedilen yaşamı ve yaşayan resimleriyle Semiha Berksoy* adlı bildiride Özdemir ve Koca, Berksoy'un renk kullanımını "Beyaza yakışan kırmızı olarak boyamaz kırmızıyı. Ama kendi yanaklarına yakışan yuvarlak kırmızılık olarak boyar kırmızıyı" sözleriyle yorumlamaktadır (2010, s. 231). *Annem ve Ben*'de yanaklardaki kırmızı, figürlerin cepheden görünüşünü güçlendirerek anne ile kızın izleyici karşısındaki varlığını belirginleştirir.

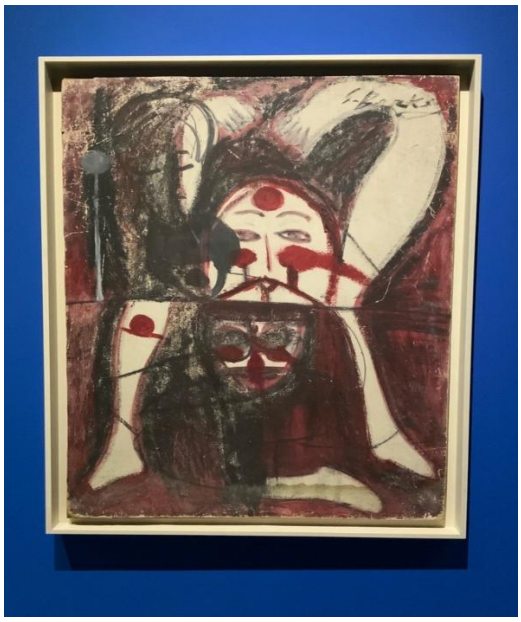
Meryem ve Çocuk İsa ikonalarıyla kurulan karşılaştırma, doğrudan bir etkilenme ilişkisi olarak değil, anne ile çocuk arasındaki yakınlığın tarihsel, görsel kalıpları üzerinden okunmalıdır. Hodegetria tipinde figürlerin cephedenliği ve kutsal yakınlığın belirli jestler ile kurulması, Berksoy'un anne ve kız resimlerindeki törensel yoğunluğu anlamak için bir karşılaştırma düzlemi sunmaktadır. Bu noktada Semiha Berksoy ile çağdaş olan Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirine bakıldığında Berksoy ve dönemin insanlarının bütün bu çok sesli (polifonik) ve çok renkli olan palimpsest katmanlarının nerelerden oluştuğuna tanık olunmaktadır. Asaf Hâlet Çelebi'nin dönemine tanıklık edip, çağının ruhunu yansıtan *Kilise* adlı şiirinde: "(…) / bütün resimler bizi gözetliyor / tahtalardan / (…)" (Çelebi, 1998, s. 26) dizeleri bu tersine çevrilen bakış rejimini açıklamaktadır. Bununla birlikte Berksoy'un yapıtlarında kutsallık kurumsal bir

ikonografiye değil, öznel belleğe dayanır. Bizans mozaiğindeki altın zemin ve dinsel hiyerarşinin yerini Berksoy'da doygun renk alanları, kişisel işaretler ve sanatçının kendi yüzü alır. Ayasofya'daki yanak kırmızısıyla Berksoy'un makyajı arasındaki görsel yakınlık da tarihsel bir sürekliliği kanıtlamaktan çok, canlılık ve mevcudiyet etkisinin farklı bağlamlarda nasıl üretildiğini düşündürmektedir.

Semiha Berksoy'un Galerist'teki *Halüsinasyon Duvarı* kişisel sergisinin *Kuşbakışı İnsanlık Manzarası* adlı katalog yazısında Evrim Altuğ, Berksoy'un tanıklık ettiği yaşam ve ölüm ile duygusal ve bilişsel bağı olan konu veya kişiler ile; bunları tuvale kurarken, sembolik kordonlardan, renk halelerinden, ikonik biçimlerden sıklıkla faydalandığını tespit etmiştir. Tespitleri doğrultusunda Altuğ, ressam Berksoy ile birebir karşılaşmasındaki "Benim ruhum, havada uçup giden bir kuş gibi" cümlesinden bahsetmektedir. Şair Nâzım Hikmet'i referans göstererek konuşan ve çoğunlukla kendini Nazım Hikmet, Fikret Mualla gibi sanatçı dostlarıyla konumlandıran Semiha Berksoy'un bu cümlesini Altuğ, *prima donna*'nın kendini ve hissettiklerini tüm kalıplardan özgür kılma niyetinin bir belirtisi olarak okumaktadır. Altuğ'a göre, Berksoy'un resimleri bir araya gelince, önümüze sürekli, kuşbakışı ve zaman ötesi bir insanlık manzarası ortaya çıkmaktadır. (2014, s. 4) Bütün bu kuşbakışı manzaranın en derinliklisi olan ve katmanların her birinin kesintisiz tüm estetik duyumsamalar ile bir araya getirildiği küratöryel bir sergileme başarısı olan Semiha Berksoy sergisi, İstanbul Modern'de *Semiha Berksoy: Tüm Renklerin Aryası* (Eczacıbaşı, 2026, s. 14) adı altında 22 Ocak ve 22 Kasım 2026 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

Anne ve kız resimlerinin ilişkisel yapısı, Luce Irigaray'ın ben ile sen arasındaki farklılığı ortadan kaldırmadan birliktelik kurma düşüncesiyle de açıklanabilmektedir. Irigaray, anne kız imgelerinin önemini tartışırken bu temsillerin "kız çocuklarına kimliklerinin oluşumu için gerekli bir koşul olan soyağaçlarının geçerli bir temsilini" sunduğunu belirtir (2006, s. 49). Berksoy'un kompozisyonlarında kız, annenin içinde erimez; anne de yalnızca kızın belleğine indirgenmez. İki figür, birbirine bağlı fakat ayrı varlıklar olarak aynı yüzeyde bulunur. Bu ayrılık, ölümün yarattığı mesafeyi görünür tutarken resimsel ilişkiyi kesmemektedir. Dolayısıyla palimpsest, önceki görüntünün tamamen silinmesi değil, yeni katmanın altında etkisini sürdürmesidir. Berksoy'un yetişkin sanatçı kimliği de çocukluk imgesini ve annesinin varlığını silmeden oluşmaktadır. Böylece Semiha Berksoy resmi, farklı zamanlara ait benliklerin karşılıklı konuşabildiği bir yüzey hâline gelmektedir.

Bu bağlamda *Halüsinasyon Duvarı* ve *Tüm Renklerin Aryası* gibi sergilerde yapıtların bir araya getirilmesi, tek tek resimlerdeki çekim ilişkisini sergi mekânına taşımaktadır. Farklı yıllarda üretilen anne portreleri, otoportreler ve ölüm sahneleri yan yana geldiklerinde doğrusal bir yaşamöyküsü anlatmaz; tekrarların ve dönüşümlerin oluşturduğu kuşbakışı bir alan üretir. Altuğ'un Berksoy'un resimlerini zaman ötesi bir insanlık manzarası olarak değerlendirmesi bu çoğul yapıyı işaret etmektedir (Altuğ, 2014). Manyetik Alan modelinde her resim bağımsızlığını korurken diğer yapıtların anlamını da etkiler. Böylece sahne olmak çekirdeği yalnızca tek bir tablonun özelliği değil, sanatçının üretimleri arasında dolaşan düzenleyici bir ilke olarak belirginleşmektedir.



Görsel 7(a): Semiha Berksoy, *Otoportre*, Duralit üzerine yağlıboya, 69 cm. x 99 cm **Görsel 7(b):** Akira Kurosawa, *Leydi Kaede*, Mektup kâğıdı üzerine kurşunkalem, suluboya, su bazlı keçeli kalem ve pastel, 36,3 cm x 25,7 cm.

Otoportre'de bakışın işlevi anneden sanatçının kendisine geçer. Yüz, benzerlik üretmenin ötesinde, Berksoy'un nasıl görünmek istediğini belirleyen bir maskeye ve sahne kurgusuna ait bir yüze dönüşmektedir. Akira Kurosawa'nın *Leydi Kaede* deseniyle kurulabilecek yakınlık; yüzün cephedenliği, keskin çizgiler ve kostümün kişiliği kuran rolüyle sınırlıdır. İki sanatçı arasında doğrudan bir etkilenmeyi ileri sürmek yerine, çizginin karakterini kullanmak hususunda Berksoy ve Kurosawa'nın, gündelik kişileri sahnesel özneye dönüştürme gücü üzerinde durmak daha yerindedir. Berksoy'un otoportresinde yüz, iç dünyanın şeffaf bir kaydı değil, hareketli görüntülerin dinamiğine aittir ve izleyici karşısında bilinçle kurulmuş bir görünür olma biçimidir. Sahne olmak çekirdeği, Manyetik Alan Teorisi ile söylendiğinde katman katmandır. Manyetik Alan Teorisi, yönetmenliğin zirvesindeki Kurosawa'nın başyapıtları olan filmlerinin çekimlerinde kendisinin fırça izlerini taşıyan storyboardlarının biçimlendirilmesi ile Semiha Berksoy'un sahne olmak çekirdeğinin kapsamında gerçekleşen resimlerinin yaratım sürecinin, kavramsal olarak aynı aileden geldiğinin görülmesini sağlamaktadır.

Bu bölümde incelenen yapıtlar ve ilk bölüm söz konusu olduğunda makale, üç ortak bulgu ortaya koymaktadır. İlk olarak doğrudan bakış, izleyiciyi resmin dışında bırakmayarak karşılaşmanın katılımcısına dönüştürür. İkinci olarak anne imgesi, geçmiş ile şimdiyi aynı yüzeyde bir araya getirerek resimde palimpsestik bir zaman kurmaktadır. Üçüncü olarak cepheden figürler, yoğun renk alanları ve belirgin konturlar, resim düzlemini bir sahne misali örgütlemektedir. Dolayısıyla Berksoy'un kişisel mitolojisi yalnızca anlattığı yaşam öyküsünde değil, izleyicinin bakışını düzenleyen biçimsel tercihlerde de oluşmaktadır.

4. BÖLÜM

"(...)

ancak ölünce hatırlanan sarışınım

altın sarısının beyaza dönüştüğü şu günlerde sabah sabah aç karnına ölünen şu günlerde

(...)

sana bir türkü söyleyeyim

güzel olmasın gerçek olsun

(...)" (Uyar, Kıştan Kalan Soğukluk).

Turgut Uyar'ın "güzel olmasın gerçek olsun" dizesi, Berksoy'un resimlerinin estetik konumunu açıklayan bir eşik olarak okunabilir. Sanatçının figürleri akademik güzellik ölçülerine, anatomik doğruluğa ya da yanılsamacı mekâna yönelmez. Gerçeklik, görünen dünyanın kusursuz biçimde kopyalanmasından değil, yaşanmışlığın resim yüzeyinde dolaysız bir kuvveye dönüşmesinden doğmaktadır. Bu nedenle Semiha Berksoy'daki sadeleştirme bir yetersizlik, bir yoksunluk değildir. Duygusal ve sahnesel etkinin yoğunlaştırılmasıdır. Çizginin açıklığı, renklerin karşıtlığı ve figürlerin seyirciye dönük oluşu, yaşantıyı anlatmaktan çok yeniden meydana getirir. Yeniden meydana getirme Berksoy'da bütün resimlerini benzer bir performatif esrime halinde yapıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Şahmaran imgesi bu bölümde doğrudan bir kaynak ya da etkilenme kanıtı olarak değil de dişil bilgelik, korunma, şifa ve inşa edilmiş beden üzerinden karşılaştırmalı bir görsel alan olarak kullanılmaktadır. Şahmaran'ın insan yüzü ile yılan bedenini birleştiren yapısı, tek bir kimliğe indirgenemeyen grotesk bir varlığı görünür kılmaktadır. Semiha Berksoy'un resimlerinde de anne, çocuk, sanatçı ve sahne kişiliği birbirinden kesin sınırlarla ayrılmaz. Farklı zamanlara ve rollere ait parçalar aynı yüzeyde birlikte yaşamaktadır. Bu karşılaştırmanın değeri, Berksoy'un Şahmaran'dan etkilendiğini ileri sürmekte değil, koruyucu dişil varlığın bedensel ve çizgisel olarak nasıl sahnelendiğini tartışmaya açmaktadır.

Görsel 8: Anonim, *Şahmaran,* Robert Anhegger ve Mualla Eyüboğlu Anhegger Evi.

Annesi Tarafından Kötülükten Korunan Kız'da kompozisyon dikey bir ilişki üzerine kuruludur. Üstteki anne başı ile alttaki çocuk bedeni arasında uzanan siyah, yay biçimli çizgi ilk bakışta göbek bağını, saç örgüsünü, yılanı ya da koruyucu bir örtüyü çağrıştırabilmektedir. Çizginin tek bir anlama kapanmaması önemlidir. Hem bağlayan hem çevreleyen bu biçim, anne ile çocuk arasındaki ilişkiyi fiziksel uzaklığa rağmen sürdürmektedir. Aynı zamanda koruma ile tehdidi birbirine yaklaştırır. Kız, annenin gözetimi altındadır fakat onu çevreleyen koyu çizgi bir sınır ve kapanma duygusu da üretir. Böylece koruma, yalnızca güvenli bir alan değil, kaybın ve korkunun da hissedildiği gerilimli bir ilişki olarak görünmektedir.

Çocuğun kapalı ya da koyu biçimde örtülmüş gözleri, izleyiciyle kurulan doğrudan bakışı kesintiye uğratmaktadır. Önceki bölümde annenin ve sanatçının izleyiciye yönelen bakışları karşılaşmayı açarken buradaki görmenin engellenmesi içe kapanmış bir sahne yaratmaktadır. Sarı beden, pembe çerçeve ve yeşil zemin arasındaki sert renk karşıtlığı figürü çevresinden ayırmaktadır ve onu bir sahne ışığı altındaymış gibi öne çıkartmaktadır. Annenin bedensiz başı ise gerçekçi mekânın kurallarına bağlı değildir. Bellek içinden beliren, yukarıdan gözeten ve çizgi aracılığıyla çocuğa bağlanan bir varlık olarak resme katılmaktadır. Anne bu yapıt içinde ölü olmasına rağmen eyleyen bir figürdür ve böylece korur, gözetir ve resim alanını düzenlemektedir.

Görsel 9(a): Semiha Berksoy, *Annesi tarafından kötülükten korunan* kız, Duralit üzerine yağlıboya, 76 cm. x 106 cm., 1970. **Görsel 9(b):** Semiha Berksoy, *Sanatın Zaferi (Otoportre)*, Duralit üzerine yağlıboya, 69,5 cm. x 99,5 cm., Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, 1972.

Sanatın Zaferi'nde korunan çocuk imgesinden kendisini sanat yoluyla inşa eden yetişkin özneye geçilmektedir. Kırmızı, siyah ve beyaz alanların keskin karşıtlığı bir dekor etkisi oluştururken figürlerin uzuvları ve kıvrılan koyu biçimler kompozisyonu hareketli bir gösteriye dönüştürmektedir. Yüzeydeki yazılar, resme sonradan eklenmiş açıklamalar değildir. Bu yazılar, görüntüyle aynı sahnede yer alan seslerdir. Berksoy'un opera sanatçısı kimliği düşünüldüğünde yazı, figürün sesini görsel alanda sürdürmektedir. Resim bu nedenle sessiz bir imge değildir ve sözcükler; beden, renk ile jestin birlikte çalıştığı çok katmanlı bir performans alanıdır.

Yapıtın başlığındaki "zafer", dış dünyada kazanılmış bir başarıdan çok ölüm ve unutulma karşısında sanat aracılığıyla süreklilik kurabilme gücüne işaret etmektedir. Boris Groys'un yaşamın sanat eserine dönüşmesine ilişkin değerlendirmeleri, Semiha Berksoy'un üretiminde sanat ile yaşam arasındaki sınırın neden geçirgen olduğunu açıklamaya yardımcı olur (Groys, 2024). Berksoy yaşam öyküsünü resimlerine konu etmekle yetinmemektedir. Sanatçı yaşamak, yas tutmak, sevmek ve hatırlamak çekirdeklerini de performatif bir manyetik alana dönüştürür. Böylece sanatçının bedeni de odası da mektupları da resimleri de birbirini tamamlayan geniş bir sahnenin parçaları hâline gelmektedir.

Berksoy'un yatak odasını anılar, kostümler, resimler ve gündelik eşyalar ile çevrili kişisel bir sahneye dönüştürmesi, resimde gözlenen bu tavrın mekânsal karşılığıdır. Kutluğ Ataman'ın Semiha B. Unplugged çalışması sanatçıyı hazır bir dekorun içinde belgelemekten öte, Berksoy'un kendi yaşam alanını nasıl performatif biçimde düzenlediğini görünür kılar. Oda, özel hayatın kamusal bakıştan saklandığı nötr bir iç mekân değildir aksine geçmişteki kişilerin, sanatçı rollerinin ve gündelik ritüellerin birlikte bulunduğu bir bellek sahnesidir. Resimlerdeki kırmızı örtüler, çerçeveler, yazılar ve yüzler bu geniş sahnenin taşınabilir parçaları gibi çalışmaktadır. Bu nedenle resim, oda ve performans birbirinden kopuk disiplinler değil, aynı çekirdeğin farklı görünüşleridir (Baykal, 2008). Dolayısıyla Semiha Berksoy'un yatak odası dünyanın başladığı yer olarak tanımlanabilmektedir. Bütün performatik etki yanı sıra bütün yapıtları, yatak odasından doğmaktadır.

Berksoy'un sahneyle kurduğu ilişki, yaşam alanını ve kendi görünüşünü düzenleme biçimine de uzanır. Genco Erkal'ın "Yaptığı resimler, oynadığı operalar, oyunlar bir yana, tüm yaşamı bir sanat eseriydi" değerlendirmesi (2010, s. 249), sanatçının üretimiyle yaşamı arasındaki bu yakınlığa işaret etmektedir. Bu açıdan yatak odasındaki nesneler, kostümler ve anılar da Berksoy'un kendini görünür kılma biçiminin parçaları olarak okunabilmektedir.

Ölüm temasının sahnelenmesi de bu bütünlüğün merkezindedir. Berksoy mezarı, kaybedilmiş kişiyi ve kendi ölümlülüğünü görüntüye taşırken ölümü estetize ederek etkisizleştirmez. Tersine ölümün temsil edilemeyen yönünü, eksik ve tekrar eden imgeler aracılığıyla açık tutar. Yaz Ertürk'ün, Berksoy üzerinden temsilin sınırlarını tartışması, mezar ve ölüm imgelerinin basit birer simge olarak tüketilemeyeceğini göstermektedir (Ertürk, 2025). Semiha Berksoy'un "Do sesini verdim ölümü yendim" ifadesindeki zafer de biyolojik ölümü ortadan kaldırmak değil, sesin ve imgenin geçici bedeni aşan dolaşımını kurmaktır. Sanatın zaferi bu anlamda tamamlanmış bir galibiyetten ziyade, unutulmaya karşı sürekli yenilenen bir edimdir.

Annesi Tarafından Kötülükten Korunan Kız ile *Sanatın Zaferi* birlikte okunduğunda kişisel mitolojinin dönüşüm çizgisi daha açık görünmektedir. İlk yapıtta anne tarafından korunan ve bakışı kapatılmış çocuk, ikinci yapıtta kendi imgesini, sözünü ve bedenini resim yüzeyinde kuran sanatçıya dönüşmektedir. Anne ortadan kaybolmaz. Koruyucu bir bağ olarak, sanatçının yaratıcı eylemine katılmaktadır. Berksoy'un sahne olma çekirdeği, bu nedenler doğrultusunda tek başına bir görünme arzusu ile açıklanamaz. Sahne, kayıpların taşındığı, ölüler ile ilişkinin sürdürüldüğü ve öznenin her defasında yeniden kendi tarafından inşa edildiği bir alandır. Resim, geçmişi temsil etmek yerine geçmişin bugün de etkili olmasını sağlamaktadır.

Bu bölümün bulguları, sahne olmak çekirdeğinin korunma ve dönüşüm arasında işlediğini göstermektedir. Kader çizgisi, anne ile kız arasındaki bağı görselleştirirken; yazı, renk ve otoportre sanatçının kendisini izleyici önünde yeniden kurgulamasına imkân vermektedir. Semiha Berksoy'un resmi sahneyi resmetmez. Figürü, belleği, sesi ve izleyiciyi aynı anda harekete geçiren bir sahne olarak işlemektedir. Böylece yaşam öyküsü biçimsel yapıya, kişisel kayıp ise paylaşılabilir bir estetik deneyime dönüşmektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışmada Semiha Berksoy'un seçili resimleri, Manyetik Alan Teorisi'nden uyarlanan çekirdek unsur modeliyle incelenmiş ve sanatçının üretiminde "sahne olmak"ın belirleyici bir çekirdek olduğu ileri sürülmüştür. İncelenen yapıtlar, sahnenin Berksoy için yalnızca opera ve tiyatroyla ilişkili fiziksel bir yer olmadığını göstermektedir. Sahne; anne kaybının, ölüm bilgisinin, aşkın, otoportrelerin, yazının ve izleyici bakışının aynı düzlemde birbirini etkilediği bir varoluş alanıdır. Sanatçı bu alanda hayatını temsil etmekten çok, hayatının parçalarını yeniden düzenlemektedir.

İlk olarak araştırma sorusu bakımından, sahne olmak çekirdeğinin cepheden figürler, doğrudan bakış, yoğun renk karşıtlıkları, kalın konturlar, yazı ve törensel kompozisyonlar aracılığıyla kurulduğu görülmüştür. İkinci olarak anne imgesi, sanatçının çocukluk kaybını açıklayan biyografik bir işaretin ötesinde, resim alanını düzenleyen etkin bir figürdür. *Annem Ressam Fatma Saime* ve *Annem ve Ben*'de anne izleyiciye bakar; *Annesi Tarafından Kötülükten Korunan Kız*'da ise bedensel yokluğuna rağmen çocuğu gözetir ve ona bağlanır. Ölüm böylece ilişkinin sonu olarak değil, imgenin içinde farklı bir mevcudiyet biçimi olarak kurulmaktadır.

Üçüncü olarak Berksoy'un otoportreleri, sanatçının iç dünyasını doğrudan dışa vuran belgeler değil, izleyici karşısında bilinçle oluşturulmuş sahne kişilikleridir. *Otoportre* ve *Sanatın Zaferi*'nde yüz, kostüm, yazı ve renk, sanatçının kendisini görünür kıldığı kadar yeniden ürettiği araçlara dönüşür. Bu sonuç, Berksoy'un resimlerini yalnızca naif üslup ya da otobiyografik anlatı başlıkları altında değerlendirmenin yetersiz kalacağını göstermektedir. Yapıtlardaki biçimsel düzen, izleyiciyi edilgin bir seyirci olmaktan çıkararak sanatçının kurduğu kişisel sahnenin karşısına yerleştirmektedir. Hatta Berksoy'un yapıtları, izleyicileri girdiği etkileşim doğrultusunda sahne olmaya davet etmektedir.

Çalışmanın kuramsal katkısı, kurmaca çözümlemesi için geliştirilmiş Manyetik Alan Teorisi'nin görsel sanatlara uyarlanarak, Semiha Berksoy'un disiplinlerarası üretiminin tek bir sanat dalına indirgenmeden okunabilmesidir. Bununla birlikte inceleme sınırlı sayıda yapıt üzerinde yürütülmüştür. Sanatçının resimleriyle opera rolleri, sahne performansları, mektupları ve yatak odası yerleştirmesi arasında kurulacak daha geniş ve kronolojik bir çalışma, sahne olmak çekirdeğinin zaman içindeki dönüşümünü ayrıntılandırabilir. Bu makalenin ulaştığı temel sonuç şudur: Semiha Berksoy'un resimleri sahneyi gösteren imgeler değildir çünkü Berksoy'un resimleri, sanatçının kendisini, kayıplarını ve izleyicisini aynı karşılaşma içinde var eden sahnelerdir. Berksoy'un plastik sanatlara ait resimleri yanı sıra videoart, enstalasyon, performans vb. disiplinlerarası yapıtları, yarattıkları canlılık doğrultusunda sahne olmaktadır.

Semiha Berksoy'un yapıtlarında ortaya çıkan bu alan, kişisel olan ile tarihsel olanı da birbirinden ayırmamaktadır. Cumhuriyet'in ilk yılları, savaşların gölgesi, modernleşme idealleri, opera kurumunun ülkemizdeki oluşumu ve sanatçının özel kayıpları aynı yaşam çizgisinde kesişmektedir. Bununla birlikte Berksoy'un resimleri, tarihsel olayların açıklayıcı belgeleri değildir. Tarih, sanatçının bedeni, makyajı, ilişkileri ve hatırlama biçimleri içinden süzülerek öznel bir görsel dile dönüşür. Bu özellik Berksoy'un kişisel mitolojisini yalnızca bireysel bir içe kapanma olmaktan çıkarmaktadır. İzleyiciler, sanatçının özel imgeleriyle karşılaşırken kayıp, korunma, görünür olma ve ölüme direnme gibi ortak insani deneyimlerle de yüzleşmektedir yanı sıra Semiha Berksoy'un hayatı ve yapıtları incelenip araştırıldığında Türkiye Cumhuriyeti tarihine de tanık olunmaktadır. Manyetik Alan Teorisi bağlamında sahne olmak çekirdeği, tam da kişisel belleğin paylaşılabilir bir estetik duyumsamaya dönüşmesini sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Altuğ, E. (2014). *Kuşbakışı İnsanlık Manzarası*. Semiha Berksoy Halüsinasyon Duvarı isimli sergi kataloğu içinde, Galerist Yayınları.

Artun, D. (2021). *'I's in their eyes*. I–You–They: A Century of Artist Women isimli sergi kataloğu içinde, Birinci Basım, Vehbi Koç Vakfı.

Aslı Şafak'la İşin Aslı Zeliha Berksoy 09 Mart 2026, https://www.youtube.com/watch?v=MNuiL-W5jKg (Erişim tarihi: 04.09.2026)

Atal, T. M. (2025). Manyetik alan metodu ile Cebrail Ötgün'ün "Küçük Resmi Gördüm" isimli resim serisinin okunması, Interpretation of Cebrail Ötgün's painting series entitled "I Saw the Small Picture" using the Magnetic field method, *Turkish Studies, 20(3),* 1275-1293. DOI: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.86710

Atal, T. M. (2026a). *Who Shaped Turkish Painting I*, (Ed., Prof. Dr. Fahrettin Geçen ve Doç. Dr. Tuğba Güngör) Akademisyen Yayınevi Kitabevi. DOI: http://dx.doi.org/10.37609/akya.4297

Atal, T. M. (2026b). *Türk Resim Sanatına Işık Tutanlar 2*, (Ed., Prof. Dr. Rasim Soylu ve Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren). Birinci Basım: Ekim 2026, Artikel Akademi Yayınları.

Baykal, E. (2008). *Kutluğ Ataman: Sen zaten kendini anlat!*. Yapı Kredi Yayınları.

Berksoy, S. (2018). *İki aykırının mektupları: Semiha Berksoy, Fikret Muallâ*, (Ed. Çağlayan Çevik). Kırmızı Kedi'de Birinci Baskı: Kırmızı Kedi Yayınevi

Berksoy, S. (2018). *Nâzım Hikmet ve "Tosca"sı Semiha Berksoy: Mektuplaşmalar*, (Ed., Çağlayan Çevik). Kırmızı Kedi'de Birinci Baskı: Kırmızı Kedi Yayınevi

Çelebi, A. H. (1998). *Bütün Şiirleri / Asaf Hâlet Çelebi*. (Haz., Selahattin Özpalabıyıklar) YKY'de 1. baskı: Yapı Kredi Yayıncılık.

Dökeroğlu Tekdemir, Ö., & Tekdemir, Ö. (2025). Cumhuriyet'in öncü kadınları: Tarih yazanlar, sınırları aşanlar, Bir avangardın izinde: Semiha Berksoy'u anlamak. (Ed. Z. B. Dalaman ve G. Ak ve C. Avcil), Ati Yayınları.

Eczacıbaşı, O. (2026). *Semiha Berksoy: Tüm renklerin aryası*. (Ed., N. C. Kantarcı). Ofset Yapımevi.

Erbil, L. (2011). *Tuhaf bir kadın*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Erkal, G. (2010) *Sevgili dost, büyük Semiha Berksoy* (Ed., Dikmen Gürün). Birinci Baskı: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Ertürk, Y. (2025). Bir Mezarı Sahnelemek: Semiha Berksoy Üzerinden Temsilin Sınırları. *Toplumsal Tarih Akademi*, *7*, 169-179. https://izlik.org/JA39WG54YW

Groys, B. (2024). *Sanat eserine dönüşmek*. (Çev., F. Yazıcı). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 2023 yayımlanmıştır)

Güçbilmez, B. (2023). *Anne ben düştüm mü? Kurmacalara neden muhtacız? Kurmaca-gerçek ilişkisi üzerine bir deneme*. Kolektif Kitap.

Manyetik Alan Teorisi. (2026) https://manyetikalanteorisi.com

Gürün, D. (2010) *Seyirden sahneye* (Ed., Dikmen Gürün). 1. Baskı: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

Haftalık aktüalite dergisi Akis'te 15 Mayıs 1965'te *Nâzım Hikmet'in Hapishaneden Bir Kadına Mektupları* kapak manşetiyle çıkan *Anılar "Bu Bir Rüyadır"* adlı yazıda

Irigaray, L. (2006). *Ben sen biz: Farklılık kültürüne doğru*. (Çev., S. Büyükdüvenci ve N. Tutal). İmge Kitabevi Yayıncılık. (Orijinal eser 1990 yayımlanmıştır)

Martínez, R. (2010). *Bir sanat eseri olarak hayat: Semiha Berksoy.* Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy içinde. (Ed. Mine Haydaroğlu). Birinci baskı: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Özdemir, F. ve Koca, B. (2010). *Resmedilen yaşamı ve yaşayan resimleriyle Semiha Berksoy*. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Sempozyumu

Ran, N. H. (1965). *Nâzım Hikmet'in hapishaneden bir kadına mektupları: Semiha Berksoy*. 15 Mayıs 1965, sayı:569

Ran, N. H. (2008). *Bütün şiirleri*. (Ed., G. Turan ve F. Güllüoğlu). 4. baskı: Yapı Kredi Yayınları

Rancière, J. (2014). *Cahil hoca: Zihinsel özgürleşme üstüne beş ders*. (Çev., S. Kılıç). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1987 yayımlanmıştır)

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. Metis Yayınları.

Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. Metis Yayınları.

Uyar, T. *Kıştan kalan soğukluk* https://blog.ufuk.io/turgut-uyar-kistan-kalan-sogukluk

Yücel, A. (2014). *Yeryüzü aşkın yüzü oluncaya dek*. Yurt Kitap Yayın.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1(a) ve Görsel 1(b): Kutluğ Ataman, *Kutluğ Ataman'ın Semiha B. Unplugged'ı,* video enstalasyondan kareler, 1997.

Görsel 2: Semiha Berksoy, *Semiha Berksoy Odası*, enstalasyon, Fotoğraf Gülnur Sözmen, 2000. (2026). *Semiha Berksoy: Tüm renklerin aryası*. (N. C. Kantarcı, Ed.). Ofset Yapımevi. s. 226

Görsel 3: Semiha Berksoy, *Annem Ressam Fatma Saime*, Tuval üzerine yağlıboya, 93 cm x 65 cm, 1965 Ben-Sen-Onlar Sanatçı Kadınlar Yüzyılı Sergisi'nden Artun, D., Çetin, Ş., Satıcı, E. E. (2021). *I-you-they: A century of artist women*. Mas Matbaacılık San. ve Tic. AŞ

Görsel 4(a): Pieter Jansz Saenredam (1597-1665), *Allegory of Vanity,* According to Abraham Bloemart, Etching and enraving, 31,8 cm x 31,5 cm Görsel 4(b): Anonim, *Ölü çocuk fotoğrafı*, 1880. Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. Metis Yayınları. s. 89

Görsel 5: Semiha Berksoy, *Annem ve Ben*, Duralit üzerine yağlıboya, 70 cm. x 100 cm., 1974, Çiğdem Simavi Koleksiyonu Atal'ın fotoğraf arşivi

Görsel 6(a): Meryem Hodegitria Deksiokratousa, Hosios Loukas Katholikonu, güney haç kolu lünet mozaiği, 11. yüzyılın ilk çeyreği, Boiotia-Yunanistan (Chatzidakis, 1997: görsel 32). *sağdaki* Ayasofya Meryem Ana, Atchison, B., (2008-2026). *My World of Byzantium,* https://www-pallasweb-com.translate.goog/deesis/virgin-and-child-hagiasophia.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim tarihi: 04.09.2026)

Görsel 7(a): Semiha Berksoy, *Otoportre*, Duralit üzerine yağlıboya, 69 cm. x 99 cm Görsel 7(b): Akira Kurosawa, *Leydi Kaede*, Mektup kâğıdı üzerine kurşunkalem, suluboya, su bazlı keçeli kalem ve pastel, 36,3 cm x 25,7 cm Leydi Kaede adlı çalışmanın görseli (2009). *Akıra Kurosawa: Desenler*. (B. Akkoyunlu Ersoz ve F. Çolakoğlu ve T. M. Bahar, Ed.). Mas Matbaacılık San. ve Tic. AŞ sergi kataloğu içinde.

Görsel 8: Anonim, *Şahmaran*, Robert Anhegger ve Mualla Eyüboğlu Anhegger Evi Şahmaran adlı çalışmanın görseli (1997). Cam altında yirmi bin fersah: Geleneksel Halk Resim Sanatından "Camaltı Resimleri". (Haz. Şennur Şentürk). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık sergi kataloğu içinde

Görsel 9(a): Semiha Berksoy, *Annesi tarafından kötülükten korunan* kız, Duralit üzerine yağlıboya, 76 cm. x 106 cm., 1970. Görsel 9(b): Semiha Berksoy, *Sanatın Zaferi (Otoportre),* Duralit üzerine yağlıboya, 69,5 cm. x 99,5 cm., Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, 1972.