



**SANAT EĞİTİMİNDE HOLİSTİK YAKLAŞIM
VE BERKSOY’UN “BELLEK ODASI”**

Yüksek Lisans Tezi

Ece İrem DİNÇ

Eskişehir 2018

**SANAT EĞİTİMİNDE HOLİSTİK YAKLAŞIM
VE BERKSOY’UN “BELLEK ODASI”**

Ece İrem DİNÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim-İş Öğretmenliği Programı Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Mayıs 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ece İrem DİNÇ'in "Sanat Eğitiminde Holistik Yaklaşım ve Berksoy'un Bellek Odası" başlıklı tezi 18.05.2018 tarihinde, aşağıda belirtilen jüri üyeleri tarafından Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği programı yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	<u>Unvanı-Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç. Dr. İ. Özgür SOĞANCI	
Üye	: Doç. Necla COŞKUN	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI	


Prof. Dr. Handan DEVECİ
Anadolu Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müdürü

ÖZET

SANAT EĞİTİMİNDE HOLİSTİK YAKLAŞIM VE BERKSOY’UN “BELLEK ODASI”

Ece İrem DİNÇ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Resim-İş Öğretmenliği Programı

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs 2018

Danışman: Doç. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI

“Post Epistomolojik Çağ” olarak nitelendirilen günümüz dünyasında gitgide yaygınlaşarak popülerize olan holistik düşünce yaklaşımı en genel tanımıyla evrenin dinamik evrimini, parça-bütün/bütün-parça ilişkisi açısından akıl edebilme anlamına gelir. Bu yaklaşım, zihin için disiplinler arası bir tutarlılık çatısı inşa etmenin ötesinde, var olan her birimin birbirleriyle etkileşim içinde bulunduklarına dair de güçlü bir referans noktası oluşturur. Bugün holistik düşünce yaklaşımının genel evrensel plan içerisindeki gezegenimizin kaderiyle de epey uygun düştüğü söylenebilir, zira yaşadığımız çağ, kısaca *“ağsal ortaklıklar dönemi”* olarak tanımlanır. Holistik yaklaşımın sanat camiasında ilk tezahürü ise on dokuzuncu yüzyılda, Richard Wagner tarafından ortaya atılan ve sanatların bütünlüğünü hedefleyen *“Gesamtkunstwerk”* teoremiyle olur. Sonraki dönemlerde pek çok sanatçı, üretimlerinde holistik yaklaşımı benimseyerek sanat ve yaşam pratiği arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışırlar. Ne ki izleyen süreçte ise sanat-yaşam pratiği ekseninde değişim gösteren yaratım olguları, sanat eğitimi etkinliklerine de yansır. Bu bakımdan araştırmanın ana hatlarını holistik yaklaşımın sanata ve sanat eğitime olan etkileri oluşturmaktadır. Yanı sıra araştırma, sanatta bütünsellik ve disiplinler arasılık temsili olarak, bugün *“Bellek Odası”* diye tanımlanan ve dünyada nadir görülen örneklerden biri olan, *“Semiha Berksoy Yatak Odası Enstalasyonu”* odağında incelenmiş, bu çalışma üzerinden sanat eğitiminde holistik yaklaşımın önemi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat eğitimi, Holistik yaklaşım, Bütüncül sanat, Disiplinler arası, Enstalasyon.

ABSTRACT
HOLISTIC APPROACH IN ART EDUCATION
AND BERKSOY’S “MEMORY ROOM”

Ece İrem DİNÇ

Department Of Fine Arts Education

Art Education Programme

Anadolu University, Graduate School of Educational Sciences, May 2018

Supervisor: Assoc. Prof. İsmail Özgür SOĞANCI

The holistic thought approach, which is becoming more and more popular in today’s world -that is described as “*Post Epistemological Age*”- means to be able to think about the dynamic evolution of the universe in terms of part-whole/whole-part relation with its most general definition. This approach not only creates a framework of interdisciplinary alignment for the mind but also creates a strong reference point for each existing unit in order to interact. And it can be said that today, the holistic thought approach falls well with the destiny of our planet in the general universal plan. Because, it is defined as “*the period of network partnership*” with a single sentence where the age we live in. The holistic approach first emerged in the art world in the 19th century, with the “*Gesamtkunstwerk*” theorem that aiming at the integrity of the arts by Richard Wagner. In the following periods, many artists tried to remove the boundaries between art and life practices by using a holistic approach in their production. After a while, the changing artefacts on the axis of art-life practice reflected on the activities of art education. In this context, the skeleton of the research is about the effects of the holistic approach to art and art education. In addition to this, research has been investigated in the frame of “*Semiha Berksoy Bedroom Installation*” which is one of the rare examples in the world which is defined as “*Memory Room*” and represents the holistic approach in art education.

Keywords: Art education, Holistic approach, Holistic art, Interdisciplinary, Installation.

ÖNSÖZ

“Can konağını arıyorsan, can’sın...”

Bir lokma ekmek arıyorsan, ekmeksin...

Şu nüktayı biliyorsan, işi biliyorsun demektir;

Neyi arıyorsan, O’sun sen.”

Mevlâna

Zeynep Oral; Semiha Berksoy’un sanatı ve yaşamına ait büyümlü bir atmosfer tarafından kuşatılmış “*Yatak Odası*”nı belki de en iyi tarif eden cümleleri, sanatçının ölümünden çok kısa bir süre önce kaleme alır ve şöyle der; “*Bu oda, küçük bir kız çocuğunun annesiyle, kızıyla, âşık olduğı insanlarla, yaşamla, sevdıyla, ölümle hesaplaşmasının izdüşümüdür... (Oral, 2004).*”

Berksoy, kozmik bir rahmi andıran yatak odasının içinde kendi “*Bellek Tiyatrosu*”nu yaratır aslında. Sanatçıya göre, içerisi nasılsa dışarı da öyledir zira, ne bir eksik ne bir fazla... Odanın içerisinde yer alan her şey birbiriyle ilişkilidir kuşkusuz, her şey Berksoy’un yaşamına dair bir imdir orada ve sanatla yaşamı birleştirir Berksoy bu dört duvarın arasında. Yeryüzüne insanca bir anlam katabilmek nazırıyla üretir. Sanat yoluyla hiç durmamacasına kendini, yaşamı ve insanı arar ta ki son nefesine dek... Aradığını bulmuştur da bana kalırsa, bütün bir yaşamını muazzam bir tabiilikle başlı başına bir sanat eseri olarak konumlandığı aşikâr.

Ol sebeptendir ki bu tez; bilhassa Berksoy’un kendisine adanmıştır. Ayrıca bana bu yolda eşlik eden, verdiği fikirlerle zihnimde yepyeni kapılar aralayabilen çok değerli hocam Doç. Dr. İsmail Özgür Soğancı’ya da teşekkürlerimi sunmak isterim. Öte yandan pek tabii Prof. Dr. Zeliha Berksoy’un adını da zikretmem gerekir ki kendileri olmasaydı, bu tez fazlasıyla eksik kalacaktı. Ne ki hem deneyimli bir eğitimci hem de çok kıymetli bir sanatçı olarak, araştırmama vakit ayırdı, önemsemi ve beni bizzat *İstanbul Semiha Berksoy Opera Vakfı*’nda misafir ederek sanatçı Semiha ile anne Semiha’yı uzun uzadıya anlatma iyiliğinde bulundu. Kendilerine çok, çok teşekkür ediyorum bu sebeple. Zira yaptığımız sohbet sırasında bana anlattıkları neticede tek bir cümlede buluştu zihnimde; tek bir cümle içinde dertop oldu bütün bir hikâye ve şöyle dedi aklım, ruhum kendi kendine; “*Sanat, yaşamın içindeki her şeyi olduğundan daha güzel, daha soylu gösterebilen bir mucize... O halde dayan sanat ile!*”

Son olarak; bu tez aynı zamanda bir vasiyetin uzun süre sonra nihayet gerçekleşmesidir bir nevi. Beni sanatla tanıştıran babam, Yüksel Dinç, aramızdan ayrılmadan kısa süre önce akademik kariyerime devam etmemi öğütlemiş, bu konuda beni fazlasıyla yüreklendirmişti. Çünkü babam, bir kadının ancak bilgisel aydınlanma yoluyla güçleneceğine inananlardandı. Ve “*Korkma!*” derdi tıpkı Sevgi Soysal’ın o meşhur kitabında dile getirdiği gibi; “*Korkma kızım! Aydınlığı bir ucundan da olsa görenlerin işi değildir korkmak. Çocuklar korkar yalnız. Fakat sen ne çocuksun ne de her yer karanlık...*”

Haliyle son teşekkürüm de babama... Bugün, benim için çok önemli olan bu araştırmayı tamamlamış olmanın mutluluğunu kendisiyle paylaşabilmeyi çok isterdim...

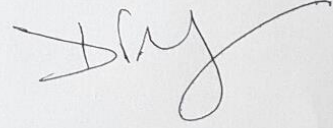
Ece İrem DİNÇ
Eskişehir 2018

18.05.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “*bilimsel intihal tespit programı*”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “*intihal içermediğini*” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ece İrem DİNÇ



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	4
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	6
1.4. Varsayımlar	9
1.5. Sınırlılıklar	10
1.6. Tanımlar	10
2. ALANYAZIN	11
2.1. Sanatta Holistik Yaklaşım ve Disiplinler Arası Süreçler	11
2.1.1. Hologram teoremi ve holizm üzerine genel bir bakış	11
2.1.1.1. <i>Gesamtkunstwerk</i> ve sanatta holistik farkındalık	15
2.1.2. Yirminci yüzyıl ve sonrasında bütünsel sanat olgusu	21
2.1.2.1. <i>Kavramsalılık ve enstalasyon sanatı</i>	41
2.1.3. Yirminci yüzyıl sonrası Türk resim sanatında görülen holistik tavırlar	57
2.1.3.1. <i>1960'lar sonrası Türk resim sanatında holistik etkinlikler</i>	58
2.1.3.2. <i>1990'lar sonrası izleyici-yapıt ilişkisi</i>	74

	<u>Sayfa</u>
2.1.3.3. <i>Sanat nesnesinin değişen anlamı ve yeni holistik nosyonlar</i>	76
2.2. Sanat Eğitiminde Holistik Yaklaşım	80
2.2.1. Sanat eğitimi pratiği ile holizmin ilişkisi	81
2.2.2. Günümüz sanat eğitiminde holizmin yeri	89
3. YÖNTEM	95
3.1. Araştırma Modeli	95
3.2. Veri Toplama Tekniği ve Aracı	95
3.3. Elde Edilen Verilerin Kristalize Ediliş Biçimi ve Süreci	95
4. BULGULAR VE YORUM	96
4.1. Yaşamı Sanata Dönüştüren Bir Sanatçı: Semiha Berksoy ve Bellek Odası	96
4.2. Bellek Odası Enstalasyonunda Holistik Kimliğin Temsili	119
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	130
5.1. Sonuç Yerine	131
KAYNAKÇA	134
ÖZGEÇMİş	

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 2.1. “Is the universe a hologram?”, 2015 (Erişim tarihi: 20.09.2017)	12
Görsel 2.2. “Holographic Universe”, 2014 (Erişim tarihi: 20.09.2017)	14
Görsel 2.3. “Richard Wagner”, 2016 (Erişim tarihi: 13.09.2017)	18
Görsel 2.4. “Bauhaus Academy”, Emil Theis, 1928 (Erişim tarihi: 13.09.2017)	19
Görsel 2.5. “Duchamp Smoking in front of Fountain”, Julian Wasser (Erişim tarihi: 25.09.2017)	25
Görsel 2.6. “Bicycle Wheel”, 1951 (Erişim tarihi: 25.09.2017)	25
Görsel 2.7. “Image of Marcel Duchamp’s Fountain”, 1917 (Erişim tarihi: 25.09.2017)	25
Görsel 2.8. “L.H.O.O.Q. Mona Lisa”, 1919 (Erişim tarihi: 25.09.2017)	26
Görsel 2.9. Rene Magritte, Courtesy of DC Moore Gallery, New York, 1965 (Erişim tarihi: 27.09.2017)	27
Görsel 2.10. “The Treachery of Images”, 1929 (Erişim tarihi: 27.09.2017)	27
Görsel 2.11. “Kurt Schwitters – Merzbau”, Wilhelm Redemann, 1933 (Erişim tarihi: 27.09.2017)	28
Görsel 2.12. “Portrait of Kurt Schwitters”, El Lissitzky, 1924 (Erişim tarihi: 28.09.2017)	28
Görsel 2.13. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?” Düsseldorf, 1965 (Erişim tarihi: 28.09.2017)	30
Görsel 2.14. Joseph Beuys “Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni” New York, 1974 (Erişim tarihi: 28.09.2017)	30

Görsel 2.15. K. Malevich, “Black Square”, State Tretyakov Gallery Moscow, 1913 (Erişim tarihi: 28.09.2017)	32
Görsel 2.16. Jasper Johns, “Target”, 1955 (Erişim tarihi: 28.09.2017)	35
Görsel 2.17. Klein and a model during the performance Anthropometry with Male & Female, 1960 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	36
Görsel 2.18. Yves Klein, “Small Blue Venus”, 1956 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	37
Görsel 2.19. Jean Tinguely, “Devant La Tour Eiffel”, 1959 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	37
Görsel 2.20. Richard Hamilton’s Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”, 1956 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	38
Görsel 2.21. Andy Warhol, “Teh Campbell Soup Company” (Erişim tarihi: 29.07.2017)	38
Görsel 2.22. Martha Rosler, “Cleaning the Drapes, from House Beautiful: Bringing the War Home”, 1972 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	39
Görsel 2.23. Cindy Sherman, Untitled 150, 1985 (Erişim tarihi: 29.09.2017)	39
Görsel 2.24. Alice Aycock, “Maze”, 2000-2002 (Erişim tarihi 02.10.2017)	43
Görsel 2.25. Elizabeth Murray, “Red Shoe”, 1996 (Erişim tarihi: 02.10.2017)	43
Görsel 2.26. Sol LeWitt, Six Geometric Figures (+ Two) (Wall Drawings), 1980-1 (Erişim tarihi: 02.10.2017)	44
Görsel 2.27. Allan Kaprow, Yard (Alan), Pasadena, 1967 (Erişim tarihi: 04.10.2017)	46
Görsel 2.28. Michael Asher “Caravan” Münster, Almanya, 1977 (Erişim tarihi: 04.10.2017)	46

Görsel 2.29. Robert Filliou, “Fikirler Sandalyesi”, 1976, Brüksel (Erişim tarihi: 04.10.2017)	47
Görsel 2.30. Cornelia Parker, “Soğuk Karanlık Madde- Bir Patlamanın Görüntüsü”, Tate Museum, UK, 1991 (Erişim tarihi: 04.10.2017)	48
Görsel 2.31. Louise Lawler, “Arranged by Mera and Donald Rubell” New York City, 1982 (Erişim tarihi: 04.10.2017)	48
Görsel 2.32. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965 (Erişim tarihi: 05.10.2017)	52
Görsel 2.33. Joseph Kosuth, “Saat”, 1965 (Erişim tarihi: 05.10.2017)	53
Görsel 2.34. Nam June Paik, “Yaşayan Heykel İçin Tv Sütüeni”, Charlotte Moorman’la birlikte, 1969 (Erişim tarihi: 05.10.2017)	55
Görsel 2.35. Nam June Paik with “Buddha TV”, 1974 Museum of Modern Art, New York (Erişim tarihi: 05.10.2017)	55
Görsel 2.36. Yoko Ono, “Touch Poem #5”, 1960 (Erişim tarihi: 05.10.2017)	56
Görsel 2.37. John Cage, “There Will Never Be Silence: 4’33”, 1952 (Erişim tarihi: 05.10.2017)	57
Görsel 2.38. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İstanbul”, 1955 (Erişim tarihi: 10.10.2017)	59
Görsel 2.39. Fahrelnissa Zeid, “Cehennemim”, 1951 (Erişim tarihi: 10.10.2017)	59
Görsel 2.40. Adnan Çoker, “Yarım Küreler”, 1979 (Erişim tarihi: 10.10.2017)	60
Görsel 2.41. Neşet Günel, “Duvar Dibi”, 1973 (Erişim tarihi: 10.10.2017)	60
Görsel 2.42. Orhan Peker, “Balıkçı Çocuk ve Kediler”, 1976 (Erişim tarihi: 10.10.2017)	61
Görsel 2.43. Altan Gürman, “Montaj 4”, İstanbul, 1967 (Erişim tarihi: 11.10.2017)	62

Görsel 2.44. Şükrü Aysan, “Ubi et Orbi No:9”, İstanbul, 1986 (Erişim tarihi: 11.10.2017)	63
Görsel 2.45. Altan Gürman, “Montaj 5”, İstanbul, 1967 (Erişim tarihi: 11.10.2017)	64
Görsel 2.46. Altan Gürman, “Montaj 6”, İstanbul, 1967 (Erişim tarihi: 11.10.2017)	64
Görsel 2.47. Serhat Kiraz, “İçindekiler”, İstanbul, 2009 (Erişim tarihi: 11.10.2017)	66
Görsel 2.48. Cengiz Çekil, “Bugün De Yaşıyorum”, 1976 New York, Museum of Modern Art (Erişim tarihi: 11.10.2017)	67
Görsel 2.49. Canan Beykal, “Transformatörler”, Maçka Sanat Galerisi, 1993 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	68
Görsel 2.50. Ayşe Erkmen, “Yanıt”, Berlin, 2013 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	69
Görsel 2.51. Gülsün Karamustafa, “Arzu Nesneleri,” 1998 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	71
Görsel 2.52. Nil Yalter, “El Kapıları” 1983 (Alter 2016 Retrospektif Sergisinden) (Erişim tarihi: 12.10.2017)	71
Görsel 2.53. 13.İstanbul Bienali, “Anne Ben Barbar Mıyım?” Sergi Tanıtım Afişi, 2013 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	72
Görsel 2.54. 15.İstanbul Bienali, Candeğer Furtun, “İsimsiz, 1994” İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, 2017 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	73
Görsel 2.55. 15.İstanbul Bienali, Ali Taptık, “Dostlar ve Yabancılar”, 2017 (Erişim tarihi: 12.10.2017)	73
Görsel 2.56. Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var”, 1992 (Erişim tarihi: 14.10.2017)	78
Görsel 2.57. Şükran Moral, “Speculum”, İstanbul, 1997 (Erişim tarihi: 14.10.2017)	78
Görsel 2.58. Genco Gülan, “Android”, İstanbul, 2014 (Erişim tarihi: 15.10.2017)	79

	<u>Sayfa</u>
Görsel 4.1. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul, 1997 (Erişim tarihi: 17.10.2017)	96
Görsel 4.2. Semiha Berksoy, Cihangir, İstanbul, 2001 (Erişim tarihi: 17.10.2017)	98
Görsel 4.3. Semiha Berksoy, “Annem ve Ben” (Erişim tarihi: 18.10.2017)	100
Görsel 4.4. Semiha Berksoy, “Nazım Hikmet Ölüm Diyarında” (Erişim tarihi: 18.10.2017)	100
Görsel 4.5. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul, 1997 (Erişim tarihi: 20.10.2017)	101
Görsel 4.6. Semiha Berksoy, Bonn, 2001 (Erişim tarihi: 22.10.2017)	103
Görsel 4.7. Semiha Berksoy, İstanbul, 2001 (Erişim tarihi: 22.10.2017)	103
Görsel 4.8. Semiha Berksoy, “Doğum/ Annem” (Erişim tarihi: 23.10.2017)	104
Görsel 4.9. Semiha Berksoy, “Annem/ Ressam Fatma Saime” (Erişim tarihi: 23.10.2017)	104
Görsel 4.10. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul (Erişim tarihi: 24.10.2017)	106
Görsel 4.11. Semiha Berksoy, “Mezar” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	107
Görsel 4.12. Semiha Berksoy, “İntihar” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	107
Görsel 4.13. Semiha Berksoy, “Cennete Giderken” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	108
Görsel 4.14. Semiha Berksoy, “Aşk Yüzünden Ölüm” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	108
Görsel 4.15. Semiha Berksoy, “Bir Rüyada Buluşan İki Sevgili” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	109
Görsel 4.16. Semiha Berksoy, “Aklın Tokadı” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	109

Görsel 4.17. Semiha Berksoy, “Ludwing Van Beethoven Fidelio” (Erişim tarihi: 25.10.2017)	109
Görsel 4.18. Semiha Berksoy, “Sanatın Zaferi- Otoportre” (Erişim tarihi: 30.10.2017)	111
Görsel 4.19. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 02.11.2017)	113
Görsel 4.20. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 02.11.2017)	114
Görsel 4.21. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 02.11.2017)	114
Görsel 4.22. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 02.11.2017)	116
Görsel 4.23. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 03.11.2017)	116
Görsel 4.24. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul (Erişim tarihi: 04.11.2017)	118
Görsel 4.25. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul (Erişim tarihi: 04.11.2017)	121
Görsel 4.26. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 17.11.2017)	123
Görsel 4.27. Semiha Berksoy Yatak Odası, Nâzım Hikmet’in Şapkası, Kabrinden Toprak, Çerçeve İçindeki Saçı ve Fotoğrafi (Erişim tarihi: 18.11.2017)	125
Görsel 4.28. Semiha Berksoy Yatak Odası, Detaylar (Erişim tarihi: 18.11.2017)	125
Görsel 4.29. Semiha Berksoy Yatak Odası (Erişim tarihi: 20.11.2017)	127
Görsel 4.30. Semiha Berksoy Yatak Odası’nda (Erişim tarihi: 21.11.2017)	129
Görsel 4.31. Semiha Berksoy, Ayaspaşa’daki Evinde (Erişim tarihi: 04.12.2017)	131

1. GİRİŞ

Bir sokak adı değildir sanat, elde harita, öylece yürüyüp varılamaz. Ulaşılabilecek bir mertebedir sanatçı, fakat kolayca ulaşamaz. Sanatın salt ne söylemek istediği anlaşıldığında belki birkaç adım yaklaşılabilir ona. Kesin, belirgin bir tanımı yoktur bu yüzden. *“Ya şöyledir,”* denir onun için, *“ya da böyledir.”* Oysa ne şöyle vardır hayatta ne de böyle. Sanat, *“Başka bir şey vardır,”* diye fısıldar insana. *“Başka, daha başka, bambaşka şeyler de vardır yaşamda.”* Kuantum fiziği profesörü Fred Alan Wolf, (1934-) *“Kâinat hem madde hem de şuuru tek bir alan halinde içeren dev bir hologramdır,”* der. *“Kişinin bildiğini sandığı şeylerin dışında var olan çok değişik bir âlemdir burası. Her şey her şeyle ilişkilidir, her şey aynı şeydir. Yaşam da bilim de sanat da insan da... Som, bölünmez ve tek...”* Astrofiziğin ilk ve temel yasası bunun zamanın, mekânın ve tanımların ötesinde bir bağ olduğunu anlatır. Ya da bir nevi esrar-ı huruf olan edebiyat (harflerin sırlarının ilmi) ise bu konuda şair, filozof Ömer Hayyam’ın (1048-1131) dilinden şöyle söyler; *“Bir sır daha var, çözdüklerimizden başka. Bir ışık daha var, bu ışıklardan başka. Hiçbir yaptığından yetinme, geç öteye. Bir şey daha var bütün yaptıklarından başka...”*

Richard Wagner, on dokuzuncu yüzyılda sanatlar arasında bütünlüğü ve kaynaşmayı temel alan *“Gesamtkunstwerk”* (Total Art) teoremini ortaya attığında beslendiği düşünce tam da budur, *“Her şey her şeyle ilişkilidir ve her şeyin ötesinde bambaşka bir şey daha vardır.”* Bu yeni Total Art olgusu, tüm sanatların birbiri içinde olduğunu ve birbirini etkileyerek dönüştürdüğünü söyler ve insan doğasının ifadesi üzerine üstün bir işlevi olan sanatın, türlerin tek tek her biri ile değil, ortak çabasıyla yaşamı en iyi biçimde ifade edebileceğini ileri sürer (Şener, 1998, s.222). Gesamtkunstwerk, bilimsel hologram kuramından yola çıkarak holistik bakış açısını sanatsal üretim süreçlerine dahil eder, böylelikle Wagner, sınırsız bütünü ve bütünlüklü sanat eserini kuvvetle savunan bir manifesto ile sanatta yepyeni bir dönemin kapılarını aralamış olur. Sanatçı özne, merkezden geriye çekilerek yerini belirgin sınırların, kalıpların, yargıların olmadığı çok daha derinlikli, düşünsel süreçlere bırakır (Fırıncı, 2012, s.28). İlerleyen yıllarda ise Duchamp, Cage, Beuys, Schwitters gibi pek çok sanatçı da bu teoremin içeriğini genişleterek, sanatı ikonik ve yıkılmaz bir değer olarak ele alan gelenekselleşmiş sanat algısını parodileştirirler (Yıldız, 2016, s.137). Bir nevi sanatta yarılma olarak adlandırılabilir bu tavrın anlamsal ifadesi, yerleşik zihinlere ve düşüncelere saldırarak, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırları yok etmektir.

Tarzların birbirine karıştığı, parçalı, akışkan, kaygan bir zemin üzerine kurulu bu yeni sanat olgusu o döneme kadar süregelen sanatsal estetik anlayıştan tam bir kopuşu sergiler. Böylelikle de Wagner'in holistik ilkelerle biçimlendirdiği "*Bütünlüklü Sanat Eseri*" teoremi, yirminci yüzyılın güncel sanat ortamında gözle görülür bir gerçeklik kazanır ve yaşam-sanat pratiği arasındaki çizgi gün be gün belirsizleşerek kaybolur.

1960'lar sonrası, bilhassa Amerika ile Avrupa'daki çağdaş sanatçıların sıklıkla referans aldığı ve irdelediği en önemli konulardan biri de sanatsal üretimde holistik yaklaşım sorunsalıdır. Wagner'in, bir zamanlar Total Art teoremi üzerinden, "*Geleceğin sanatı bir birleşik sanat ürünü olacaktır,*" varsayımı bu dönemde somut bir gerçeklik kazanır. Öyle ki Duchamp, "*Her şey sanattır,*" sözü ile yaratımda bambaşka bir süreci başlatmış olur ve bu dönemden sonra yaratımda beden, bellek, mekân, kimlik, bireysellik gibi yeni olgular gözlenir hale gelir. Farklı disiplinler ile kişiye özgü yaşamsallıklar bütünleşerek kolektif bir görünüme bürünür. Üretimi ele geçiren semiyotik ve düşünsel kurgular, gelenekselleşmiş sanat yaklaşımlarını değersiz kılmanın ötesinde sanatçının zihinsel etkinliğinin, yani anlatım gücünün, yaratılan nesneden daha önemli olduğunu gösterme amacındadır (Azılioğlu, 2011, s.25). Bu yeni anlayışa göre yaratıcılık, Webster'in deyişiyle, "*varlığı ortaya çıkarma süreci*" olarak ele alınır (May, 1993, s.36). Ve varlık denen şey ise bireyin bütünselliği üzerinde toplanmış salt, devasa bir enerji topundan başka bir şey değildir. Özetle, yirminci yüzyılda sanat, bir araç olmaktan çıkarılarak amaç olma konumuna getirilir, yani onun varlık nedeni tıpkı insanın varlık nedeni gibi kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz olur. Üretimde ne biçim ne de öz açısından herhangi bir bağlılık yoktur (Erinç, 1995, s.20). Buradaki yegâne amaç, sanatçının evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendi varlığı aracılığıyla geleneksel deneyimden uzaklaştırıp yeni bir mekân, zaman ve kişilik algısı kapıları açmasıdır. Yaşam pratiğinin sanatlaşabilme potansiyeli gitgide yaygınlaşırken ortaya çıkan bireysel hareketler izleyici ile yapıt arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve tüm disiplinleri birbirine bağlayan tinsel bir atmosfer doğurur.

Gesamtkunstwerk teoreminin yön verdiği holistik arayışlar, Türkiye'de de 1970'li yılların sonlarına doğru hissedilmeye başlanır. Geleneksel sanat yaklaşımlarından uzaklaşan sanatçılar, biçim karşıtı bir duruşu özümseyerek üretimlerinde disiplinler arası bir tavır benimser hale gelirler. Soyut ve figüratif çalışmaların yoğun olduğu 1960'lar ve 1970'lerde ilk olarak sanat yapıtına kişisel anlamlar yükleyerek onu biçim dışı bir varlık olarak ön plana taşıyan sanatçı Altan Gürman, bu dönemde ürettiği "*Montajlar*" dizisi

ile geleneksel sanat kalıplarına karşı yepyeni ve holistik bir tavır ortaya koymuş olur. İzleyen süreçte ise Gürman gibi daha pek çok sanatçı da klasik resim ve heykel anlayışına karşıt bireyci, dışavurumcu ve öykücü çalışmalar üreterek sanatlarında holistik yaklaşımı benimsediklerini gösterirler. Bu yeni tavrın temel unsurlarından biri de bizzat belleğin kendisidir. Öyle ki insan belleği tabiatı itibariyle holistik bir yapıya sahiptir, disiplinler arası kodlar yoluyla işler ve kayıt altına aldığı her şeyi çeşitli etkileşim ağları aracılığıyla geçmişten geleceğe taşır. 1970’ler sonrası, sanat yapıtını bellekle ilişkilendiren sanatçıların hedefinde de üretimde kullandıkları nesneleri disiplinler arası kodlar yoluyla geçmişten geleceğe taşımak amacı vardır. Opera şarkıcısı, ressam, aktris ve şair olan Semiha Berksoy da benzer bir referans noktasına dayandırdığı işlerinin üretim sürecinde aynı amacı güder ve çalışmalarını kendi kişiliğinin yaratımı olarak değerlendirir. Dieter Roth, Berksoy’dan söz ederken onun için “*Gesamtkunstwerk’in somut bir yansıması,*” der. Semiha Berksoy, sanatında holistik teoremi temel almanın yanı sıra kişisel belleğini oluşturan “şey”leri yatak odasına yerleştirerek bu yolla kendi yaşam enstalasyonunu yaratır ve dahi seksen beş yaşının, tüm hayatının doluluğunu bir ipek kozası misali örerek içine gizlenir (Berksoy, 2010, s.31). Bütün disiplinleri birbirine bağlayarak sentez bir düşünceyle üreten Berksoy bu dönemde, yaratımda kullandığı dilin sonsuz çeşitliliği ile “*tümel sanatçı*” tavrının öncülerinden biri haline gelir ve ilerleyen günlerde uluslararası alanda da kendinden sıkça söz ettirir. Bugün “*Bellek Odası*” olarak tanımlanan ve dünyada nadir görülen örneklerden biri olan “*Semiha Berksoy Yatak Odası*” enstalasyonunda “*Semiha B. Unplugged*” yaşam filmini oluşturur.

Yirminci yüzyıl itibariyle tüm dünya genelinde hız kazanan sanatta yeni ve holistik bağlam arayışları, paralel bir ivmeyle kendini eğitim alanında da gösterir, bu dönemde sanat eğitimi öğretim etkinlikleri de daha çoğulcu ve disiplinler arası yaklaşımları özümseme sürecine girer. Holistik etkileşim ve iletişime imkân veren çağa uygun yeni eğitim programlarının geleceğin sanatçı ve sanat eğitimcisi adayları üzerinde doğuracağı iyileştirici etkiler yadsınamaz bir gerçektir ve bu gerçeğin izinde gelişen tavırlar, 1960’lı yıllardan günümüze dek ulaşarak bugünün sanat eğitim sistemi içerisinde de kendilerini yenileyerek çoğaltırlar. Günümüzdeki sanat eğitimi çalışmaları disiplin odaklı sanat eğitiminden, disiplinler arası sanat eğitimi öne çıkartan daha kapsamlı ve daha çoğulcu bir anlayışa doğru evrilmiş bulunmaktadır. Farklı disiplinlerin iç içe geçtiği öğretim etkinlikleri şüphesiz ki sanatçı ve sanat eğitimcisi adayları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Zira bugünün ağsal ortaklıklar dünyası, holistik etkinlikleri hemen her

alandanda zorunlu hale getirerek bütün var edilenlerin aynı bütünün parçaları olduğu savını güçlendirir. Bu bağlamda, holistik yaklaşımın sanat eğitimi öğretim etkinlikleri içerisindeki yerinin genişletilerek daha yaygın bir hale getirilmesinin doğuracağı iyileştirici etkiler görüşü de ciddi bir önem teşkil etmeye devam eder.

Bu noktada şunu bilmeye ihtiyaç var ki, bu araştırmanın amacı da önemi de sorunu da aslında hep aynı öze uzanır, “*her şey bir’de ve bir, her şeyde...*” İnsan da sanat da yaşam da dünya da aynı anda hem bütünün bir parçası hem de bütünün ta kendisidir zira. Yaşama ve yaşamın içindeki “şeyler” e katılmayan sanat eksiktir biraz. Ne ki Mevlâna, mesnevisinde “*holistik görüşü*” bir Hint miti üzerinden muazzam bir biçimde anlatır okuyanlara. O meşhur “*Körlerin Fil Tarifi*” ile... Fil bir bütündür, oysa “*Bu nedir?*” diye sorulduğunda âmâlara, birisi bacağını tutar ve ağaç, der. Burnuna uzanan, onun bir hortum olduğunu söyler. Püskülüne değen ise bu bir fırçadan ötesi olamaz, diye bağırır. Hiçbiri bütünü tarif ederek, “*Ben bir file dokunuyorum,*” diyemez. Ya da denir ki, bütünü bilmemek, adı olan âmâyaya ve bütünü bilmek ise cismi bulunmayan Anka’ya benzermiş ve bu evrendeki her şey bir rüzgâr olmuş ki, ancak diğer şeylerin rüzgârından dalgalanmış.

1.1. Sorun

Çoğulcu ve çok kültürlü bir yaklaşımla biçimlenen yirminci yüzyıl sonrası sanat akımlarının hepsi de özünde biçimden çok düşünselliğin ön planda olduğu ve var olan tüm disiplinlerin bütüncül bir etkileşimle aynı düzlemde yer aldığı savını öne süren hareketler ola gelir. Bu süreçteki sanat yapıtlarına bakıldığında, üretime ilişkin geleneksel kalıpların, yargıların ve sınırların ötesine geçen, düşünce ile yaşam olgularını içselleştiren ve farklı disiplinleri birbirine ekleyerek bilhassa bireysel anlatım gücünü üstün kılan eserler oldukları gözlenir ki bu aynı zamanda Gesamtkunstwerk teoreminin sözden eyleme geçirilmiş hali olarak da yorumlanabilir. Wagner’in on dokuzuncu yüzyılda geliştirdiği görüş, yaratıcı sürecin içine tamamen sızmış durumdadır artık. Duygulanımsal birikim, biçimin önüne geçer ve günümüz sanatı, yapıt üretmek yerine yapıtsal düşünceler üretir duruma gelir (Azılioğlu, 2011, s.24).

Wagner, geleceğin her şeyi kapsayan sanatında, çeşitli sanatların tek bir gelişkin kapasitesi bile kullanılmadan kalmayacak derken tam da bunu kast ediyor olmalıydı. Ne ki bugün artık yalnızca sanatsal üretimde değil, sanat eğitimi öğretim etkinlikleri içerisinde de farklı disiplinlerin bir arada ve aynı düzlemde estetize edilmeye çalışılıyor olması, bir anlamda Wagner’in yüzyıl önce ortaya attığı savını güçlendiriyor denilebilir.

Bütüncül eğitim, temelini oluşturan çoğulculuk ve çeşitlilik kavramlarıyla yepyeni bir düşünce anlayışını öğretim sürecine dahil etmenin yanı sıra öğrenme ve eğitimin dinamiklerinde yer alan etkileşimli politikalar doğrultusunda gün be gün gelişmeye devam etmektedir. Geleceğin sanatçı ve sanat eğitimcisi adayları bugün artık çok daha holistik ve disiplinler arası yaklaşımların yöneliminde seyreden bir sürecin içinde bulunmaktadır ve dahi mesnevi örneğinde olduğu gibi filin bütününe algılama yolunda önemli doneler elde etme şansına da erişebilmektedirler. Bu anlamda, görsel sanatlar eğitiminde öğrencilerin sanatsal üretimde holistik beceri yönünü güçlendirici etkinliklerin artırılması ekseriyetle önem arz eden bir konudur. Belirli sanat hareketleri ile çeşitli üretimler odağında holistik okumaların yapılması süreç içinde öğrencilere çok daha bütüncül bir algı geliştirme noktasında epey yardımcı olabilir. Nitekim bu yönde çok fazla araştırma yapılmamış olması, sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının yararlanabileceği kaynakların azlığı alanda bir eksiklik olarak görülmüş ve araştırma konusu temelde bu sorun ile ilişkilendirilmiştir.

1.2. Amaç

Bu araştırma, sanatçı Semiha Berksoy'un "*Bellek Odası*" enstalasyonu örneğinden hareketle ülkemiz sanatçı ve sanat eğitimcisi profesyonellerine holistik yaklaşımın olası katkılarını önerme amacındadır.

Bu genel amacı gerçekleştirmek için aşağıda belirlenen sorulara yanıt aranmıştır;

- Avrupa ve Amerika'da, yirminci yüzyıl itibariyle yoğun olarak gözlenen "*holistik sanat eseri*" arayışlarının genel anlamda sanat olgusunu etkileyişi nasıl olmuştur? Bu süreçte çoğulcu ve çok kültürlü bir yaklaşımla biçimlenen, sanatta disiplinler arası hedefindeki üretimler izleyen dönemlerde sanat yapıtı ile yaratma etkinliğine dair ne tür farklılıklar ortaya koymuştur?
- Avrupa ve Amerika'dan sonra Türkiye'de de 1970'li yılların sonlarına doğru dönemin güncel sanat hareketlerinde izlenmeye başlanan holistik arayışların yarattığı değişimler nelerdir? Sanat-yaşam pratiği ekseninde farklılık gösteren yaratım olgularının Türk Resim Sanatı üzerindeki etkileri neler olmuştur?
- Holistik sanat yaklaşımının sanat eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının öğretim etkinlikleri içerisindeki yeri ve önemi nedir?
- Sanatçı Semiha Berksoy'un, otobiyografik öğelerin rastlantısal bütünlüğü ile kurgulanmış olan "*Bellek Odası*" isimli kişisel yatak odası enstalasyonunun

holistik yaklaşımla olan ilişkisi nedir? Çok amaçlı bir bütünsel yaratım oluşturma çabasıyla temellenen bu çalışma sanat ve sanat eğitimi pratiği açısından ne tür olasılıklara yön verebilir? Sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının üretim süreçlerine ne gibi katkılar sunabilir?

1.3. Önem

Dünya sanat ve entelektüel tarihinde bizatihi yirminci yüzyıl daima önemli bir kültürel dönüş noktası, yoğun bir yaratıcılık, deneme, isyan ve entegrasyon zamanı olarak kabul edilir (Miller, 2005, s.35). Bu dönemde sanat, gündelik yaşamın içinde ve kavramlar üzerinden okunan disiplinler arası bir plastiğe dönüşür (Bozdağ, 2015, s.58). Farklı disiplinlere özgü çeşitli ortaklıklarla yaşamı sürdürme çabası sanatın temel işlevi haline gelir (Apa, 2015, s.15). 1960'lı ve 1970'li yıllardan bu yana sanat, durmaksızın yeni biçimler yaratmakta, bu yeni biçimlerin öğeleri de şu ya da bu şekilde onlara neden olan duyguların temsili olarak işlev görmektedir (Antmen, 2008, s.92). Bugün, holistik sanat yaklaşımı olarak adlandırılan, sanat eğitiminde bütüncül yapılanmayı kapsayan öğretim etkinlikleri ise bir bakıma 1960'lar ve 1970'lerin entelektüel ve kültürel mayasının bir ürünüdür. Bütünün kendisini oluşturan parçalardan öte bir şey olduğu görüşünü öne çıkaran holizm, özü itibarıyla birbiriyle bağlantılı sayısız yönü içerir (Mamur, 2014, s.40). Ve bu özelliğiyle de holizmin bilhassa sanat ve sanat eğitimi üzerinde özgürleştirici bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Araştırmada, yirminci yüzyıl itibarıyla sanatta öne çıkan holistik eğilimlerin sanat olgusunu ne denli farklılaştırdığı ve dahi yaratımda gözlenen holistik çeşitliliğin sanat eğitimi pratiğine yansımaları irdelenmiş olup, holistik ve tümel sanatçı kavramları sanatçı Semiha Berksoy'un "*Bellek Odası*" enstalasyonu odağında açılanmaya çalışılmıştır. Araştırmada yer alan kuramsal bilgiler ve belirlenen örnek üzerinden yürütülen holistik okumaların bu konuda yapılacak başka araştırmalara katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Nitekim daha evvel araştırmanın sorun kısmında da belirtildiği üzere sanatta ve sanat eğitiminde holistik yaklaşım ana teması dahilinde ülkemizde çok fazla araştırma yapılmamış olması, sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının yararlanabileceği kaynakların azlığı alanda bir eksiklik olarak görülmüş ve araştırma konusu temelde bu sorun ile ilişkilendirilmiştir. Sanat yapıtının düşünceyle olan bağlantısı, sanatsal yaratımın önemli bir yarasıdır kuşkusuz. Her pratik sanat etkinliği biçimi, yaratılacak olan nesneye ilişkin düşüncenin ortaya konmasına bağlıdır (Artut, 2001, s.24). Bu

düşüncenin geliştirilmesi ise alan birikimiyle ilgili olduğu kadar farklı disiplinlerin ortaklaşa beslediği bir algı boyutuyla da ilişkilidir. Günümüzde, sanatın geldiği nokta bu algı boyutunun ne denli genişleyebilmiş olduğunu ispatlar niteliktedir adeta. Ortaya konulan eserler hemen her disiplinin dümen suyuna pekâlâ çekilebilir. Ne var ki güncelde izlenebilen bu çokyönlülük ve dahi çokdisiplinlilik durumu, sanat eğitimi pratiği içerisinde halen kendine yeteri kadar yer bulamamıştır. Ülkemizde sanatçı ve sanat eğitimcisi yetiştirme amacı güden yükseköğretim kurumlarının müfredatları geçmiş yıllara nazaran bir nebze genişletilerek, dönüştürülmüş olsalar dahi farklı disiplinleri bir arada örneklendirmek, sunmak ve öğrencilere uygulama önerileri üretmek konusunda yeterli açılımı gösterememektedirler. Bu bakımdan holistik yaklaşımın sanat eğitimi öğretim etkinlikleri içerisine dâhil edilmesinin yararlı bir adım olabileceği öngörülmüş ve araştırmanın bir diğer ayağı da holizmin sanat eğitimi üzerindeki iyileştirici etkileri üzerinden temellendirilmiştir. Bu açıdan ele alındığında araştırmanın bir uygulama önerisi olarak da önem taşıdığı söylenebilir.

Yanı sıra araştırmanın temel sorunsalının doğrulanması adına yapılan çalışmalarda Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı, Tez Merkezi üzerinden konu ile ilişkili olabilecek tezler taranmış ve tarama neticesinde *Holistik Yaklaşım* temasını içeren toplam yedi adet yüksek lisans ve doktora tezi kaydı bulunmuştur. Bulunan kayıtlardan yalnızca üç tanesi holistik yaklaşımın eğitim ile olan ilişkisine odaklanmış olup, bu çalışmaların da İngilizce, Fen Bilgisi ve Matematik öğretimi üzerinden açıldığı görülmüştür. İncelenen diğer kayıtlar ise holistik yaklaşımı Turizm, Pazarlama ve Adalet disiplinleri açısından ele alarak değerlendirmişlerdir. Yanı sıra, bu araştırmanın içeriği ile ilişkili olabileceği varsayılarak *Sanat Eğitiminde Disiplinler Arası* başlığı ile yapılan taramalar neticesinde toplam üç kayıt bulunmuştur. Bu kayıtlardan ilki 2016 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından onaylanan Ebru Baş'ın, "1990 Sonrası Göçle Gelen Kültürel Etkileşimin Disiplinler Arası Sanata Yansıması" adlı yüksek lisans tezidir. Çalışmada, sanatta bütünsellik kavramının göç olgusu odağında irdelendiği görülmüş, bu bütünselliğin sanat eğitimi pratiği üzerindeki etkisine yer verilmediği belirlenmiştir. Kayıtların ikincisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü tarafından 2010 yılında kabul edilen Ruhsar Angın Savaş'ın, "Disiplinler Arası Sanat Etkileşimlerinin Seramik Sanatı ve Eğitimine Etkileri" adlı yüksek lisans tezidir. Araştırmacı, çalışmasında disiplinler arası sanat etkileşimlerini öğrenci ve öğretim elemanları görüşleri üzerinden yalnızca seramik sanatı odağında ele alarak yorumlamıştır.

Erişim sağlanan üçüncü kayıt ise yine Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü tarafından 2007 yılında onaylanan Özlem Üstüner'in, "*Disiplinler Arası Sanat ve Sanat Eğitime Etkileri*" adlı yüksek lisans tezi olmuştur. Araştırmada, kendini disiplinler arası olarak ifade eden modelin sorgulanması, geçmişten günümüze disiplinler arası sanatın önemi ve sanat eğitime olan etkilerine yönelik yaklaşımların incelenmesi ile sanat eğitimcilerinin konuyla ilgili görüşlerine başvurulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Özlem Üstüner tarafından kaleme alınan yüksek lisans tezi ile bu araştırma arasında sanatta ve sanat eğitiminde disiplinler arası yaklaşımların öğrencilerin sanatsal algıları üzerindeki geliştirici etkileri üzerine kimi ortak noktalar olduğu saptanmıştır. Öte yandan Özlem Üstüner'in sanatta ve sanat eğitiminde disiplinler arası olgusunu belirli sanat akımları ile dönemler genelinde irdelemiş olduğu gözlenmiştir. Bu araştırmada ise konu genelden özele indirgenerek, "*holistik*" ile "*disiplinler arası*" kavramları belirlenen bir örnek üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Diğer taraftan Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi aracılığı ile yapılan makale taramaları neticesinde bu araştırmanın konusu ile ilişkili olabileceği öngörülen toplam üç adet makaleye ulaşılmıştır. 2012 yılında, *International Journal of Social Science* dergisinde yayımlanan Sibel Kılıç'ın "*Bilimsel Sanat/ Sanatsal Bilim*" adlı makalesi genel itibarıyla bilimin objektivite ve doğru üzerindeki imtiyazlı tahakkümünü sorgulamanın yanı sıra sanatın yaratıcı, detaycı, gözlemci ard görüşe sahip, geniş ölçekli değerlendirme ölçütlerinden bağımsız tutulması gerektiğine odaklanmıştır. Bu düşünceye paralel olarak sayfa 195 ile 198 arasındaki bölümde ise insanın yaşam standartlarının çeşitli açılardan yükseltilmesine yönelik olan sanatsal olguların bütüncül bir karakter sergilediğine değinmiş ve bunu örneklerle açıklamıştır. Bilim-sanat döngüsel konsepti dâhilinde sanatın tabiatla gözlemlediği tek tek olgu ve oluşumları, "*birleştirici*" bir anlayışla yeniden inşa ettiğinden söz eden çalışma yer yer bu araştırmanın ön görüşü ile benzerlikler çiziyor olsa da bahsi geçen bütünselliğin sanat eğitimiyle ilişkilendirilmemiş olması yönünden farklılık göstermiştir.

Hatice Nilüfer Süzen'in, 2010 yılında *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*'nde yayımlanan "*Sanatta Disiplinler Arası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülen Örnekleme*" adlı makalesinde de bu araştırmayla özellikle yirminci yüzyıl sonrası sanatçının ve izleyicinin yeniden biçimlenen rolü ile sanat yapıtının tanımına getirilen farklı bakış açıları odağında değerlendirilen ortak temalar olduğu gözlemlenmiştir. Süzen, makalesinde Genco Gülen örneği üzerinden enstalasyon

sanatının bütüncül özelliğine değinmiş, onun; sanatın her dalını ifade aracı olarak kullanmasından ve tüm sanatları besleyen bir çalışma biçimi ortaya koyuşundan söz etmiştir. Bu bağlamda, sanatçı Semiha Berksoy'un "*Bellek Odası*" enstalasyonu örneği üzerinden açılanmaya çalışılan sanatta holistik yaklaşım olgusu ile de epey benzerlikler olduğu görülmüştür. Ne var ki, bu çalışmada da sözü edilen bütünsel sanat olgusu, sanat eğitimi pratiği açısından ele alınmamış olup, sanat eğitimi sürecindeki yeri ve önemine değinilmemiştir.

Öte yandan yine aynı merkez aracılığıyla erişim sağlanan Gültekin Akengin'in, 2012 yılında, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*'nde yayımlanan "*Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil*" adlı makalesi de bütün sanat eserlerinin ortak bir dil potasında birleşmesinin getireceği olumlu etkileri öne süren özü itibariyle, bu araştırmanın içeriği ile ilişkili bulunmuş fakat konunun eğitim boyutuna temas etmiyor oluşu sebebiyle de farklılıklar göstermiştir.

Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi aracılığı ile yapılan tarama sonucunda elde edilen diğer dört makale ise bu araştırmanın konusu ile ilişkilendirilememiştir, ne ki incelenen makalelerin holistik kavramını dil, tıp, felsefe ve politika odağında irdeledikleri görülmüştür.

Ülkemiz sanatçı ve sanat eğitimcisi profesyonellerine holistik yaklaşımın olası katkılarını sanatçı Semiha Berksoy'un "*Bellek Odası*" enstalasyonu üzerinden önerme amacı taşıyan bu araştırma alanda, holistik yaklaşımın bizatihi belirli bir örnek odağında irdelenerek devamında sanat eğitimi pratiği ile ilişkilendirildiği bir çalışmaya rastlanmamış olması nedeniyle de önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan yola çıkılarak hareket edilmiştir;

- Holistik yaklaşımın sanatçı ve sanat eğitimcisi adayları üzerinde geliştirici bir etkisi olabilir. Yanı sıra, belirli bir düzeyde yapılacak olan holistik okumalar sanat eğitimi alanına katkı sağlayabilir ve ki Berksoy'un "*Bellek Odası*" enstalasyonu, öğretim etkinlikleri içerisinde uygulanabilir/uyarlanabilir bir örnek olarak hem öğretmenler hem de öğrenciler tarafından izlenebilir, kullanılabilir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada aşağıdaki sınırlılıklar mevcuttur;

- Araştırma, konu ile ilgili olarak yürütülen literatür taraması sonucunda elde edilen veriler ve merhum Semiha Berksoy'un kızı, Prof. Dr. Zeliha Berksoy ile Kasım, 2017'de İstanbul Semiha Berksoy Opera Vakfı'nda yüz yüze gerçekleştirilen görüşme verileriyle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Disiplinler Arası: Kavram olarak, bir veya daha fazla disiplini birleştirmek anlamına gelir.

Enstalasyon: (Yerleştirme) Bir nesnenin veya nesnelerin mekân içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Bu nesnelerin mekânın durumundaki ve anlatımındaki önemi ile aralarındaki ilişki ise sözcüğün kavramsal boyutunu ifade eder.

Gesamtkunstwerk: “*Tümel Sanat Yapıtı*” anlamında Almanca sözcük.

Holistik Düşünce: Var olan her birimin, evrenin bütün bilgilerine sahip bulunduğu gerçeğini açıklayan düşünce biçimidir. Evrendeki her şeyin aynı bütünün parçaları olarak birbirleriyle etkileşim içinde bulunduklarını ortaya koyar.

Holografi: Bütünün, kendini oluşturan parçalarda veya bileşenlerde kendini yansıtması, temsil etmesidir.

Merz: Almanya avangardının önemli isimlerinden sanatçı Kurt Schwitters'ın “*Kolajlar*” adını verdiği resimler dizisi. Schwitters, bu resimler bütününe yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçime dönüştürdüğünü belirtmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2013, s.77).

Tümel: Bütün kapsamıyla alınmış olan (önerme), külli (TDK, 2014).

Yaratıcı Süreç: Yapma varlığını ortaya çıkarma sürecidir.

2. ALANYAZIN

2.1. Sanatta Holistik Yaklaşım ve Disiplinler Arası Süreçler

Araştırmanın bu bölümünde, elde edilen kuramsal bilgiler ışığında sanatta holistik yaklaşım ve disiplinler arası süreçler hakkında bilgiler verilmiş, bilhassa yirminci yüzyıl ve sonrası sanat-yaşam pratiği ekseninde değişim gösteren yaratım olgularının sanatın amacı ile işlevi hususunda ortaya koyduğu farklılıklar ele alınarak, ilerleyen dönemlerdeki etkileri üzerinde durulmuştur.

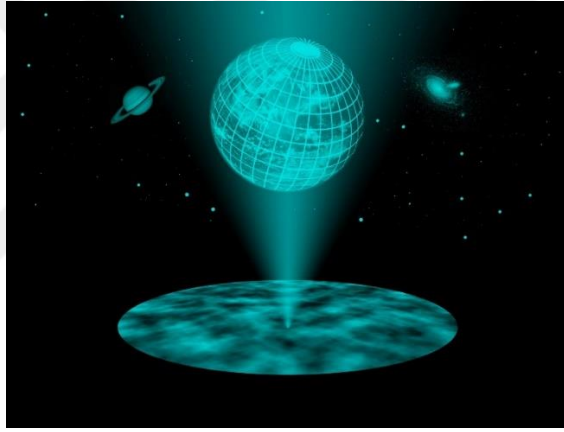
2.1.1. Hologram teoremi ve holizm üzerine genel bir bakış

*“Omnia in omnibus...”
“Her şey, her şeyin içinde mevcuttur...”
Athanasius Kircher (1601-1680)*

“Hologram” sözcüğü, Yunanca “Holos-Gramma”dan gelir ve kısaca “Tüm Mesaj” anlamını içerir. Doğrusu bunun, gerçeğin parçalanmamış bütünlüğünü anlamada yararlı bir benzetme olduğunu söylemek mümkündür. Ne ki bu benzetme; biricik, mevzun ve selis bir bütünün hem bilinç hem de yaşanan harici gerçeği içerdiğini anlamamızı sağlar. Hologram teoremi, temelde, bütün var edilmişlerin aynı bütünün parçaları olduğunu, dolayısıyla hepsinin özlerinin bir ve birbirine eş bulunduğunu, her birimin bütünün bilgisini içinde taşıdığını ve ona uygun gelişme sağlandığı takdirde bütünün tam görüntüsünü yansıtabileceğini ileri sürer. Bu anlayış içerisinde, evrendeki her şey birbirine bağlıdır, homojendir ve aynı gerçekliğin farklı yönlerini ya da belirleşlerini gösterir. Birbirinden ayrı ve bağımsız birimler yoktur, her şey tıpkı bir halının motifleri misali tüme bağlıdır. Bu teorinin çekirdeğini oluşturan kavram, en ufak bir parçacığın dahi içinde tüm geçmişi ve hatta geleceği de barındırdığı fikridir. Hologram teoremini öne süren fizikçilere göre, var oluşun altındaki asıl gerçek de budur zaten. Bizler aynı anda hem bütünün bir parçası hem de bütünün ta kendisiyizdir. Her şey “bir”de ve “bir” her şeydedir.

Yeni fizik, evreni bütün birimlerin birbirleri ile olan iletişim ve etkileşim dinamizmi açısından inceler ve bu devasa, dipsiz kuyunun içinde aslında adına “madde” denen temel bir yapı taşının da bulunmadığını öne sürer. Yeni fiziğin yasalarına göre,

evrende yalnızca ve yalnızca atom altı âlemde salınıp titreşen dev bir enerji denizi mevcuttur. Öyle ki İngiliz fizikçi, evrenbilimci, teorisyen Stephen Hawking, kâinatın sadece durmaksızın titreşen, dans eden bir bütünlüğün görünür hali olduğundan bahseder. Burada herhangi bir başlangıçtan ya da sondan da söz edilemez. Her şey sonsuz bir daire gibi dinamiktir ve süreklilik arz eder. Evrendeki her birim temelde holografiktir, insan da dahil olmak üzere var olan tüm atom bileşenleri holografik bir modele göre sistemlenir. Hologramın en önemli ve belirgin özelliği ise, her noktasının bütün cismin görüntüsünü verebilmesidir. Hologramın bütün noktalarına cismin her tarafından ışın dalgaları gelir ve bu dalgalar orada kayıt altına alınarak, saklanır. Hologram plakası ne kadar koparılsa, kırılrsa bile her parça bütünün bilgisini içinde taşımaya devam eder ve gerektiğinde bütünün tam görüntüsünü tek başına verebilecek bir yetiye sahiptir.



Görsel 2.1. “*Is the universe a hologram?*”, 2015
Kaynak: www.phys.org

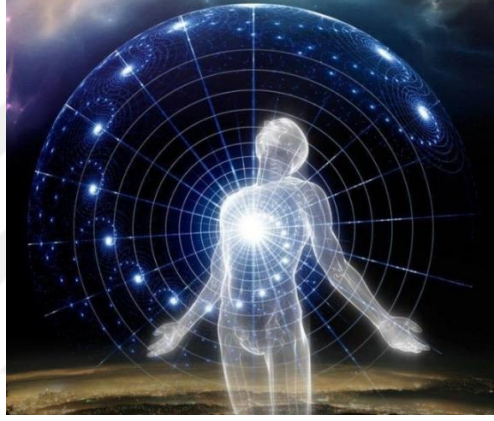
Holistik düşünce yaklaşımı ise holografik evren ilkesinden temellenen bir düşünce biçimidir ve ki evrenin dinamik evrimini, parça-bütün ve bütün-parça ilişkisiyle akıl edebilme anlamına gelir. Evrendeki her birimin birbirlerinden haberdar olarak tek bir sistem şeklinde hareket ettiklerini ve birbirleriyle ilişki, iletişim ve etkileşim içinde bulunduklarını ortaya koyar. Holistik yani bütüncül paradigmaya göre, var olan her şey diğerlerini etkileme, değiştirme ve yönlendirme özelliğine sahiptir. Her şey kendi içinde birer hologram modeli oluşturur. Bu nedenle de en küçük birim dahi gerekli ve önemlidir. Holizm, evrenin en temel yapı taşı olarak insanı ele alır ve onu “*Mikro kozmos*” olarak tanımlar, bir nevi “*küçük evren*” demektir bu. Sözcüğün kavramsal tabanı, bireyin bütünselliği üzerine inşa edilmiştir. Mikro kozmos, belli bir boyuttan daha küçük olan

öğeleri ve bunların kendi aralarındaki etkileşimleri ile kendi eksenleri dışında kalan öğeleri de etkileyerek yarattıkları tüm olayları, olguları içerir. Burada bahsi geçen etkileşim süreci aynı zamanda sonsuz bir frekans alanını da kapsar. Tıpkı evrenin bütünü gibi insan da sürekli olarak görünmeyen durumdan görünen duruma doğru değişmekte olup bu akış, yaratılışın dinamik akımını oluşturur.

Bugün, günümüz dünyasının değişim rüzgârları ve yenilikleri arasında holografi ve evrenin holografik algılanış tarzı, toplumsal bilinçte giderek yerleşmekte, bölgesel kültürel akımlara ilişkin oluşumlar, yerlerini “*holografik*” modele bırakmaktadırlar. Kimileri bu modeli, “*birbirimizle ve evrenle olan ilişkimizin farkına varmak*” olarak, kimileri, “*bölünmüş düşünce sistemlerimizde, kesintisiz bir bütün ve bir değişim*” olarak algılamakta, kimileri ise bu olguyu, “*evrende hiçbir varlığın, diğer her şeyi etkilemeden hareket edemeyeceği, çünkü herhangi A ve B noktası arasında, mekân ve zamanın ötesinde bir bağlantının var olduğu*” şeklinde betimlemektedir (Yıldırım, 2014, s.4). Albert Einstein’ın, “*Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrım sadece bir yanılsamadan ibarettir, ne kadar kalıcı olsa da...*” sözleri, Hermes’ten binlerce yıl sonra, aynı gerçeğin bir kere daha altını çizmekten başka bir şey olmasa gerektir. Fakat bu noktada belirtilmesi gereken, holizmin yalnızca algılanması güç zamansal bir ağ komponenti ile ilgili olmadığıdır, zira holizm hem Einstein hem de Newton yaklaşımlarını geliştirerek daha girift, daha bütünsel bir ağ desenini ön plana çıkartmanın yanı sıra bugün, adına “*yeni fizik*” denilen disipline de bambaşka araştırma alanları sunar.

Holizmin en net açılımı, evrenin ya da diğer bir deyişle bütüne dair tüm bilginin holografik bir biçimde her zerrede mevcut olduğudur. Sadece yeni fiziğin yasaları değil, kimi ezoterik öğretiler de bu görüşü destekleyerek, konuyu, “*Zerre küllün aynasıdır,*” diyerek özetler. Buna göre, evrenin holografik yapısında olmuş veya olacak diye düşünülen her olayın, her oluşumun, zaten bilgi olarak ona ait her birimde yüklü olduğu ileri sürülür. Benzer biçimde, tüm insanların düşüncelerinin birbirleriyle ilişkili olduğu, birbirlerini etkileyerek dönüştürdüğü ve en nihayetinde de tüm evrene sirayet ettiği sonucuna varılır. Bireye ait her eylem evrensel hologramın bir parçasıdır. Yeni fiziğin kuantum kuramıyla ortaya attığı felsefî ve hatta zaman zaman metafizik yorum şöyledir; düşünce modellerimiz ve kendimizle, ötekilerle ve tüm dünyayla olan ilişkimiz, büyük ölçüde elektron ve foton dünyasını yöneten yasa ve davranış biçimleriyle açıklanabilir. Çünkü insandaki algılama sistemi, frekans analizatörü benzeri davranan hücreler tarafından oluşturulur ki bu hücrelerin hepsi, birer hologram parçacığı biçiminde hareket

ederler. Bundan da anlaşılacağı üzere insan hem fiziksel hem de zihinsel anlamda başlı başına bir hologram görüntüsü çizer. Yani doğumundan sonraki ilk birkaç hafta içinde oluşan tüm hücrelerinin yaşamsal etkinliği holistik birer dalga boyutu oluşturmaya meyyaldır ve dünyaya gelen her insan, bütün bir yaşamı süresince, doğumunu izleyen ilk birkaç hafta içinde meydana gelen hücrelerini kullanmak durumundadır ve her türlü beyin etkinliğinde bu hücrelerden yararlanır. İnsan denen evrensel birimin düşünce ile hemhal olmuş bir varlık oluşu gerçeğinden yola çıkılacak olursa onun yaratılışı itibariyle kendi mikrosundan genel makroya doğru hareket eden koca bir atom yığınının ibaret olduğu pekâlâ söylenebilir.



Görsel 2.2. “*Holographic Reality*”, 2014
Kaynak: www.wakingtimes.com

Günümüz dünyasında hologram, insan için olduğu kadar insana dair her şey için de bir analogi olarak kullanılır. Bilgiyi holografik biçimde işleyen nöron yapıları, bu tür bir bellek modellemesi seyahati süresince farklı disiplinleri bütüncül bir bağıntı işlemi ile kodlama yetisini de beraberinde getirir. Söz konusu olan, işlemlerin sonucunda kazanılan izlenimlerin holistik açıdan zihne depolanmasıdır. Holistik algı paralelinde gelişen holistik düşünme biçimi kendiliğinden çok disiplinli bir örüntü ortaya çıkarmanın ötesinde insan için muazzam genişlikte bir görü kapasitesi de yaratır. Evrensel bilgilerin bu yolla bedene inmesi demek salt, adreslenebilir vukuftan uzak, çok daha çağrışımsal ve sayımsız yönlü algı gelişimine olanak sağlamak demektir. Ne ki bilim adamlarınca düşüncenin üçüncü evresi olarak adlandırılan ve çağımızda giderek yaygınlaşmaya başlayan düşünce yaklaşımı da tam olarak bu açılımı ifade eder. “*Çizgisel*” ve “*Kartezyen*” düşünce evrelerinin ardından gelen ve gezegenimizin uzun zamandır

seyrinde olduğu global ilerleyiş planı ile de epey uygun düştüğu gözlenen bu üçüncü düşünce evresi, temel değeri “ağsal ortaklıklar”, evrensel geometrisi ise bütünüyle uzaysal olan “*Holistik*” evredir.

Bugün, holizmin bizatihi evrenin ve evrimin doğasına en uygun düşünce biçimi olduğu bilim dünyası tarafından kabul görmüş bir gerçektir. Evrim, evrene ait tüm şeyleri kategorize etmeye yarayan bir yoldur (Abudak, 2010, s.3). Evrimin doğası bir bakıma zıtlıklar ve farklılıklar birliğı olmak gibi enteresan bir niteliğe sahiptir. Somut ile soyut, görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanı birleştirir. Evrim, birbirinden farklı gibi görünen ancak özünde bir biçimde birbirini yansıtabilme özelliğine sahip şeylerin ilişkisi üzerine temellenir. Ve bunun adı, “*Holizm*”dir. Holizm, bir arabulucu, bir nevi birleştiricidir. Özetle bu noktada, holistik düşüncenin, bütün bir evrimi akla anlamlı kılma çabasından öte bir şey olmadığını söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

2.1.1.1. *Gesamtkunstwerk ve sanatta holistik farkındalık*

Kartezyen düşünce evresi insandan ziyade makine ile ilgilidir. Descartes, kartezyen ilkelerin insanın düşünen zihninin dışında kalan her şey için geçerli olduğunu belirtir (Draaisma, 2014, s.104). Bir dönem bu düşünce yöneliminde ardı ardına nice mekanik sistem icat olunur. Kartezyen düşünce biçimi, evrendeki her şeyi parça parça ele almanın ötesinde dünyayı parçaların birleşmesinin bütünü olarak kurgular. Doğruları bir tek yüzeye yerleştirir ve sorgulamalardan kaçınır. Denilebilir ki, kartezyen evren, bir makinedir. Çarkları birbirini basınç ve itme yasalarına uygun olarak dışlısı dışlısine hareket ettiren bir otomat gibi... Deterministik ve mekanistik evren modeli, kartezyenin en net açılımıdır ve aynı zamanda Newton fiziğinin de temel felsefi ön kabulünü oluşturur, öyle ki bu durum zihinle dış dünya arasında kurulan düalistik yapıyı pekiştirir. Düalistik yapı, herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme anlamına gelir ve özünde kesinkes bir ayrımı barındırır. Tıpkı Newton gibi Descartes de evrendeki bütün gerçeklikleri birbirine indirgenemeyen ruh ve özdek ikiliğinde toplar. Yaşayan tüm organizmaları kendilerine has mekanik birer sistem olarak algılar ve bu doktrini dünya tarihinde uzun yıllar ciddi bir ilgi görür. Fakat on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru durum değişmeye başlar. Bu dönemde canlı organizmaları bir çarklar bütünü olarak kabul etme fikri çaptan düşer ve böylelikle Descartes’in mekanikçi kartezyen düşünce döneminin de sonu olur. Bilim ve felsefede, var olan her şeyi bölünmez ve evrene ait organik bir bütün olarak ele alan holizm gerçekliğı ön plana

çıkmaya başlar ki bu aynı zamanda düşüncenin yepyeni bir evresine geçildiğinin de habercisidir. Bilimde, mekanikçi basınç ve itme ilkesinin yerini, ondan çok daha gizem dolu olan, kutuplar ve mıknatıslar arasındaki manyetik çekim gücü alır. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*'ta hekim Schubert, manyetizmanın hem organik hem de inorganik dünyaya sızarak insanı kozmosa bağlayan gizli kuvvet olduğuna işaret eder (Schubert, 1808). Önce her şeye nüfuz eden bir kutuplaşma veya manyetik yük olarak, sonra da bir ilham kaynağı olarak manyetizma yavaş yavaş ruhsal bir anlam kazanır. Genişleyen bir bilincin manyetik bir transa geçtikten sonra mucizeler yaratabileceği düşünölmeye başlanır (Draaisma, 2014, s. 107). 1795'de Coleridge, insan bilincinin ve ruhunun organik bir yel çengi olduğunu yazar; buna göre insan ruhlarının her biri "*farklı farklı tasarlanmış organik kalpler*"dir, evrenin deneyim rüzgârı onları yalayıp geçtikçe titreşip düşünceye dönüşürler. Zira ruh, evrenin çaldığı ve ona ait bir parçadır özünde (Abrams, 1953, s.61).

Bu dönemde yaşayan ve psikolojide, bilinçdışını Freud'dan önce keşfeden kişi olarak tanınan Carl Gustav Carus'un (1789-1869) kitapları, resimleri ve mektupları da Coleridge'nin iddialarını desteklemenin yanı sıra on sekizinci yüzyılda bilim insanlarıyla sanatçılar arasında dolaşmaya başlayan holistik fikirlerin bir mikro kozmosu olur. Öyle ki Carus'un tüm çalışmaları bu organik birlik fikrinin üzerine kuruludur (Ellenberger, 1970, s. 207-8). Tutkulu bir manzara ressamıdır Carus ve manzara resmi hakkında yazdığı ilk mektubunda, "*Bilim bir bitkiyi yaprak yaprak, hücre hücre teşrih etse bile, bu şekilde elde edilecek bilginin tek bir yaprak dahi yapmaya yeterli olamayacağını*" belirtir (Carus, 1993, s.15). Ona göre, bir kimse manzara ile karşı karşıyayken kaçınılmaz olarak yeryüzü ile iç benlik yekvücut olur. Carus'un düşüncelerine benzer biçimde ressam Caspar David Friderich (1774-1840) de sanatını aynı organik birlik ilkesi doğrultusunda biçimlendirir ve "*Olduğum gibi olmam için çevremdeki her şeye hemvücut olmam, ruhumu bütün bir âlemle özdeşleştirmem gerekiyor,*" diyerek kendini özetler (Sclerbrügge, 1989, s.119). Carus ve Friderich'e göre, ruhun özü düşüncedir; düşünmek, manevi yaşamın nefesidir, nabzıdır, dönüşlü düşünme, yani düşünme üzerine düşünme ise en yüce faaliyettir. Düşüncenin hem özne hem de araç olduğu bu zihinsel işlem, evrenin ve evrimin doğasından bağımsız olarak gerçekleşemez. Buradaki temel ilke şudur; "*Dışarısı nasılsa içerisi de öyledir.*" Dışsal olan içsel olanın bir yansıması olarak görülür ya da tam tersi... (Draaisma, 1989, s.6-7). On sekizinci yüzyılda, içerisi ile dışarısı arasındaki bu bağlantı, nedensel bir anlamdan ziyade simgesel bir anlamı olan bir ahenk şeklinde ele alınır. Bu

yanıyla holizm o dönemde bilime, felsefeye ve hatta sanata kelimenin tam anlamıyla yeni bir boyut kazandırır. Yarattığı etki sihirli ve büyüleyicidir. Holizm, evrene dair her şeyi içine alan bir etkileşim örüntüsü olarak değerlendirilir, hatta buna dair sıkça kullanılan bir de analogi vardır; bir göle bir avuç çakıl taşı atıldığı ve hemen sonra da yüzeyin bir anda donduğu varsayılırsa, o donmuş yüzey parçasına bakılarak bütün yüzeyin yapısını hesaplamak mümkün olacaktır. İşte, on sekizinci yüzyılın sonlarında başlayan bu yeni düşünce evresi bugün halen geçerli olan, dahası kendinden sonra yeni bir düşünce boyutu açılmasına da henüz imkân vermemiş olan holistik düşünce evresidir ve bu düşünce biçiminin bizzat sanat camiasında yayılışı ise on dokuzuncu yüzyılda temelini organik birlik ilkesinden alan, Wagner’in, “*Gesamtkunstwerk*” teoremi ile olur. “*Zihinde depolanan evrensel örüntü bütün imgenin yeniden oluşturulması için gereken her bilgiyi içerir,*” diyen holizm, bilim ve felsefeden sonra sanat alanında da yepyeni bir dönemin kapılarını aralar.

Richard Wagner (1813-1883), on dokuzuncu yüzyılın en etkili opera bestecilerinden biridir. Wagner, kendi döneminin yaygın müzikal estetiğini ve opera konvansiyonlarını reddederek, “*Gesamtkunstwerk*” yani “*Bütünsel Sanat Eseri*” kavramı üzerinden kendi “*müzikal drama*” anlayışını geliştirir (Uslu, 2017, s.14). Wagner’in ortaya koyduğu bu teori, müziğin, dramın, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur. Önce opera alanına yönelik geliştirilmiş olsa da kısa zaman sonra sinema ve görsel sanatları da etkileyen bir tanım haline gelir. Hegel’in on dokuzuncu yüzyılın başlarında “*Tin’in Fenomenolojisi*” adlı yapıtındaki görüşlerinden kaynaklanan fenomenolojik düşünce akımı hali hazırda sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıkıp geçmiştir zaten. Bu dönemden sonra sanatsal yapıt bir süreç olarak algılanmaya başlanır. Hegel felsefesinin ve romantik akımın izinden giden Wagner de bu görüşü destekler. 28 Nisan 1848’de Lohengrin operası üzerine çalışmalarını tamamladıktan iki hafta sonra, Mayıs 1848 ortalarında “*Saksonya Krallığı İçin Bir Alman Ulusal Tiyatrosu Kurma Önerisi*” başlıklı metni yayımlar (Dieckmann, 2012, s.41). Metnin başında, tiyatro sanatında tüm sanatların farklı oranlarda da olsa birleşmiş durumda olduğunu söyler, bu bileşke, seyirciler üzerinde tek tek sanatların yapacağı etkinin çok daha ötesinde bir etkide bulunur. Bu anlayış, daha sonraki yıllarda “*bütünsel sanat yapıtı*” terimini kullanarak geliştirdiği teoreminin ilk ifadelerinden biri olur (Uslu, 2017, s.21).

Wagner'e göre; "geleceğin sanat eseri," tüm milliyet sınırlarının ötesine geçmeli, özgür insanlığın ruhunu içermelidir. Öyle ki sürgün döneminde yazdığı eser olan *Das Kunstwerk der Zukunft (Geleceğin Sanat Eseri)* kitabında "geleceğin sanat eseri"ni bütün sanat türlerini kapsayan bir "makro sanat eseri" olarak ele alır. Ona göre bu türden bir eserde tüm sanat türlerinin yöntemlerinden yararlanılacak, ancak bu ayrı türler de bir zaman sonra ortadan kalkacaktır. Wagner, tekil sanat türlerinin bütünsel bir sanat eseri içinde aşılandığı bu sanat eserinin "tamamlanmamış insan doğasının mutlak, doğrudan temsilini" mümkün kılacağını belirtir. Üstelik bu tür bir eser tek bir kişinin eseri de olmayacak, geleceğin insanların kolektif bir eseri olarak algılanacaktır. Wagner, Feuerbach'a ithaf ettiği kitabında, Feuerbachçı bir felsefi çerçeveden yola çıkar ve bireyin yalıtılmışlığını aşarak insanlık topluluğunun parçası haline geldiği bir gelecek tasavvuru üzerinden "geleceğin sanat eseri" anlayışını geliştirir (Uslu, 2017, s. 24). "İnsan, sonsuz olanı, kendi kendini koşullayanı, asıl yaşam gerçeğini ancak sanat yoluyla kavrayabilir," diyen Wagner, bu kadar üstün bir işlevi olan sanatın, türlerin tek tek birliği ile değil, ortaklaşa çabasıyla ortaya çıkabileceğini ve böylelikle yaşamı en iyi biçimde ifade edebileceğini öngörür (Şener, 1998, s.222).



Görsel 2.3. "Richard Wagner"

Kaynak: www.sanattanyansimalar.com, 2016

Wagnerci yaklaşıma göre bir "Gesamtkunstwerk" yapıtı tüm kuvvetsel bütünlüğünü toparlayarak izleyiciyi bir efsun altında tutmalı, yapıtı deneyimleyen bireyi mistik bir sarhoşluk içinde bilinçsizce de olsa eserin bir parçası haline getirmelidir. On dokuzuncu yüzyılın gitgide değişen ve dönüşen atmosferinde Wagner'in bu teorisi yavaş yavaş opera ekseninden çıkarak direksiyonu sinema ve plastik sanatlar alanına doğru

kırar. Ne ki yirminci yüzyıla gelindiğinde artık endüstrileşmenin büyük bir hızla yaşamın her alanında hissedilir oluşu beraberinde sanat ve eğitim pratiği üzerinde yapılması beklenen reformlara da uygun bir ortam yaratır. Bu dönemin sanatsal üretim ve yapı alanlarındaki en olgun ürünü kuşkusuz 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu olur. Yeni Bauhaus’da eğitim reformlarına göre mimari ilk sırayı alır; iç tasarım, tekstil, metal, duvar resmi ve daha önce reddedilmiş olan geleneksel resim dersleri yeni programda yepyeni ve eskiye nazaran çok daha bütüncül bir müfredat çerçevesinde verilir. Bauhaus’da eğitim ile sanat yaşamın bir parçasıdır ve burada öğrenci ile öğretmen bir arada yaşayarak üretir. Okul, kelimenin tam anlamıyla bir sanatlar bütünlüğünü idealize etmenin yanı sıra tüm pratiğini de bu düşünce yaklaşımı üzerinden geliştirir. Sanatsal üretim süreçleri, Wagner’in “*Gesamtkunstwerk*”i çerçevesinde ele alınır. Böylelikle de holizm odağında gelişen sanat-yaşam entegrasyonu Bauhaus’un güncel üretim süreçlerinde kendini iyiden iyiye gösterir hale gelir. Yaratıcı biçimlendirmenin esas kaynağı, tüm sanatların yekvücut olarak ele alınacağı bütün bir sanat algısıdır. O dönemde sanat eğitiminin geleneksel tavırlarına bir başkaldırıyı temsil eden bu yaklaşım, holistik yani bütüncül eğitim olarak bilinen bir eğitim felsefesinin de doğuşuna zemin hazırlar. Fakat bilhassa “*bütüncül*” teriminin hem eğitimde hem de sanatta kullanılışı, neredeyse 1970’li yılların sonlarına rast gelecektir. Bu yanılla Bauhaus bir taraftan radikal bir biçimde sanat ve tasarım eğitiminin başlama dönemi için kuramsal yanı ağır basan, temel ve genel bir ders önerir ve uygularken öte taraftan 1970’li yılların entelektüel ve kültürel mayasının net bir ürünü olarak ortaya konacak olan “*bütüncül eğitim*” oluşumuna da öncülük eder.



Görsel 2.4. “*Bauhaus Academy*”, Emil Theis, 1928

Kaynak: www.widewalls.com

Bauhaus'un peşi sıra, yirminci yüzyılın gelenekselden uzak, çok daha yenilikçi ve dahası bütüncül ortamında gözlenmeye başlanan yeni sanat akımları ise bir anlamda Wagner'in "*bütünlüklü sanat eseri*" düşünüyü yaşama geçirirler. Artık sanatın ve bireyin mikro kozmosunda Descartes'in optik yasaları tamamen yok olmuş durumdadır. Yirminci yüzyılda sanatçılar, yaşadıkları dönemde hâkimiyet kazanmaya başlayan yeni bir fizik teorisini, yani holizmi doğrudan kendi yaratımlarına aktarırlar. Eğer ki fiziğin öne sürdüğü gibi insan ve evren arasında biçim ve hareket yönünden belirgin bir benzerlik varsa, o halde ikisi arasında yadsınamaz bir uyum olduğu, olması gerektiği gerçekliği süreç içinde gitgide önem kazanır. Bu durumda her izlenim, her yaratım mutlak suretle bir diğerini etkileyecek ve hatta dönüştürecektir. Tıpkı bir müzik aletinin teli titreştirildiğinde, onunla eş perdeli veya ahenkli başka bir telin de titreşmesinde, böylece birlikte daha yüksek bir ses çıkarmalarında olduğu gibi, bu durumda da sanatsal yaratım daha kuvvetli hale gelecektir (Draaisma, 2014, s.92). İnsana ait her üretimin tamamen evrenin ruhunu içinde bulundurduğu, çünkü insanın sahip olduğu bütün algıların evrenin yegâne merkezi olduğu düşüncesi yirminci yüzyıl sanatında önemli bir yer tutar. Bu dönemde sanat, alışlagelmiş geleneksel tanımlardan sıyrılarak özgürleşir ve bizatihi yaşamın kendisini yansıtır hale gelir. Sanatı sınırlayan, tekilselliğe düşüren bütün tanımlar birer birer varlığını yitirir, "*sanat şudur ya da budur,*" diyebilen kesin cümleler kurmak güçleşir, kısaca kristal küre yere düşer ve Descartesçi "*parça-parça ilişkisi*" doktrini tuzla buz olurken, "*parça-bütün ilişkisi*" diyen holizm gerçekliği sanatın serbestçe üretimi üzerinde önemli bir rol oynamaya başlar. Böylelikle de ilerleyen süreçte, en genel tanımıyla sanat disiplini esaslı bir değişim geçirir. Yirminci yüzyılın sanatçıları, evrensel bilgi kuramından aldıkları kuvvetle kendilerini ve yaratımlarını yaşamdan soyutlanamaz birimler olarak görürler. Brecht'in (1942) dediği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler ve yaklaşımlar da değişir. Bu değişimi Antmen şöyle özetler;

20.yüzyılın başında ortaya çıkan yeni keşifler gündelik yaşamı ciddi biçimde etkiler. Ayrıca yine bu süreçte Karl Marx (1810-1883) ve Friedrich Engels'in (1820-1895) "*Komünist Manifesto*"su ve ardından Marx'ın "*Kapital*"i, yeni düşüncelerin tetikleyicisi olur, böylelikle toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolu açılır. "*Tanrı öldü,*" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açar. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, kısacası yepyeni bir

yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer “yaşam arşivcisi” olarak gözlemlerini sanata yansıtırlar (Antmen, 2014, s.18).

Denilebilir ki, Wagner'in, “*Geleceğin sanat eseri, tüm milliyet sınırlarının ötesine geçmeli, özgür insanlığın ruhunu içermelidir,*” söylemi yirminci yüzyıl sanatının merkezine yerleşir ve sanat, araçsal bir aklın yarattığı zaman ile mekân kavramlarının dışına taşarak benliklerin içkin ve kolektif yanlarına temas eder hale gelir (Apa, 2015, s.15). Antmen'in deyişiyle, dönemin “yaşam arşivcisi” olan sanatçıları, ortak-evrensel bir düşünce biçimi odağında üretmeye koyulurlar. Bu holistik tavrın temel nedeni, çeşitli ortaklıklarla yaşamı sürdürme arzusudur. Biçim artık tam bir muammadır, üstünde durulmaz, eskisi kadar önemsenmez. Evrensel ve bireysel duyular ile izlenimler, her şeyden üstün tutulur. Yaşama ve insana dair her şey bir sanat eylemi içine dahil edilebilir ya da sanatın ta kendisi olabilir. Sanatçı özne, merkezden geriye çekilir ve yerini bizzat yaşama bırakır. Böylelikle de sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınır gün be gün belirsizleşerek kaybolur. Holizmin, “*evrendeki her şey, başka her şeyle temas halindedir*” doktrini, yirminci yüzyıl sanatının tam kalbine çöreklenir ki bu andan itibaren sanatçılar, tıpkı Ömer Hayyam'ın o meşhur dizesinde olduğu gibi ötenin de ötesine bakmaya, çözdükleri ve bildikleri ile yetinmemeye meyyal olurlar. Zira bilirler ki, bir ışık daha vardır, bu ışıklardan başka ve bir şey daha vardır bütün yapılanlardan başka... Şimdiden sonra, evrensel ayan ile pinhan, bireye ait mikro kozmosların derinliğinde baştan yazılacaktır ve ki Tolstoy'un deyişiyle, geleceğin sanatı tek bir içerikten ya da insanları birliğe yönlendiren duygular ya da zaten onları birleştirmiş duygulardan ibaret bir “*olgu*” olacaktır (Tolstoy, 2000, s.360).

2.1.2. Yirminci yüzyıl ve sonrasında bütünsel sanat olgusu

Çoğulcu ve çok kültürlü bir yaklaşımla biçimlenen yirminci yüzyıl sanatı, özünde bireyselliğin ve etkileşimin aynı düzlemde yer aldığı, biçimden çok içeriğin öne çıktığı seçmeci bir yapıya sahiptir. Yegâne olma iddiası taşımaz, belirsizlik ve sınırsızlık gibi kavramların yöneliminde seyrederek. Bu süreçteki sanat yapıtlarına bakıldığında farklı disiplinlerin harmanlanmasını destekleyen bir üslup hibritliği gözlenir. Sanata ilişkin kalıpların, yargıların ve boyutların tamamen değiştiği bu dönemde sanat; üretilen ve izlenilen bir nesne olmaktan uzaklaşıp, doğrudan iletmek istediği düşüncenin ön planda olduğu bir vakıya dönüşür (Azılıoğlu, 2011, s.25). Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir artık.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca yaşanan gelişmelerin etkileri süreç içinde doğrudan sanata da yansır ve sanatta teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik ve algı anlamında da büyük bir kırılma yaşanır. İzlenimci ve dışavurumcu yaklaşımlar ön plana çıkar. İzlenimci olarak adlandırılan ressamların konusu, her şeyden evvel kendi izlenimleri ile duyumlarıdır ki bu, sanatçı kişiliğin dünyayı gördüğü ve duyumsadığı biçimde resmetmesi anlamına gelir. Akademik ressamların belli kurallara bağlı olarak resmettiği tarihsel ya da mitolojik sahnelerden yola çıkarak izleyiciye belli yüce değerler aşlamaya yönelik anlatı resimlerinin yerini, sanatçının yaşadığı dünyanın, gördüğü manzaranın, gezdiği sokakların, oturduğu barların, kafelerin izlenimleri alır. Fransız ressam Eugene Boudin'ın (1824-1898) sözleriyle, gördüğünü değil *“ideal”*i çizmeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, *“kendi gözlerinle görmek”* esastır (Antmen, 2014, s.23). Ne var ki yirminci yüzyıla gelindiğinde işler biraz daha farklılaşmaya başlar. Delaroche'nın o ünlü *“Bugünden itibaren resim ölmüştür!”* cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de yirminci yüzyılın bambaşka bir sanat algısı odağında seyreden bir çağ olacağını sezinlediği açıktır. Tuval üzerinde varoluşu taklit ederek bir yokluğu doldurma işlevi gören geleneksel resim sanatı değerini yitirirken, *“her şey, başka her şeyle temas halindedir”* diyen yeni ve çoğulcu sanat önem kazanır ki bu, kavramsal yanı ağır basan ve içinde her türlü sanat disiplininin birbirine aşılanmaya çalışıldığı bir sanattır. Tarzların birbiri içine geçtiği bu yeni sanat, birbirine bağlanmış imgeleri yaşatmanın yanı sıra çoğulcu bir üslupla sunma çabası içindedir aynı zamanda (Fırıncı, 2012, s.28). Bu yanıla yirminci yüzyılın yeni ve bütünsel sanat algısı, o döneme kadar süregelen sanatsal anlayıştan tam bir kopuşu sergiler. Yaratıcı süreç; yaşanmışlıkların, deneyim ve duygulanımsal birikimin tasviri, kişilerin kendilerini gerçekleştirme tavırlarının bir dışavurumu, dışlaştırılması olarak görülür. Sanatsal yaratımın sırrı, sanat eserinin malzemesinde ya da kaynaklarında değildir. Tersine, bu malzemeyi, bu kaynakları alıp götürren, onları sanat eserlerine dönüştüren esrarlı atılımdadır. Sanatın mucizesi, hiçbir zaman yalnızca bu verileri yansıtmaması, onları her zaman dönüştürmesi, bir başka dünyanın içine sokmak üzere onları içinde yaşanan dünyadan koparmasıdır (Azılıoğlu, 2011, s.25). Sanatsal üretim, özünde sonsuz bir çeşitleme olarak görülür, var olan her şey belli bir kavramsal çerçeve dahilinde sanat olarak ele alınabilir, burada önemli olan tek şey eseri besleyen düşüncedir. Kısacası, bu yıllar düşüncenin sanat yapıtının nesnel yerini alması olarak da nitelendirilebilir. Sanat yapıtının varlık durumu, sanatçının onu, sanat yapıtı olarak

tanınması ve izleyiciye aktarmasıyla yakinen ilişkilidir (Aysan ve Boyancı, 1994, s.34). Düşünce ile kavram, yapıtın en önemli boyutudur. Bu türde bir sanat her şeyden evvel sezgiseldir, düşünsel sürecin bütün aşamalarıyla ilintilidir ve maksatlardır. Ayrıca sanatçı birey, bir zanaatçının sahip olduğu el becerisine sahip olmak zorunda da değildir. Niyet, hissedilen bir şeyin dışavurumudur ve ki amaç ise izleyicinin “*düşünsel ilgisini*” çekmektir. Denilebilir ki, yirminci yüzyılda sanat, her şeyden evvel evrensel bir niteliğe bürünür ve bu evrensel, bütüncül sanat ilkin kuvvetli bir duyguyu yaşayan insanlardan birinin bir duyguyu başkalarına aktarma gereksinimi duymasından doğar (Kalfa, 2016). Bu duygu ya da düşünceyi aktarma arzusuyla üreten herkes birer sanatçı ve bu duygu ile düşünceyi izleyiciye aktarabilen her şey birer sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Tolstoy’un (1828-1910) sanat üzerine fikirlerinin derlendiği bir kitapta, bu durumu özetlemeye yarayacak bir de analogi mevcuttur, şöyle ki;

Bir erkek çocuk dışarıda yürürken ona doğru gelen bir boğa görür ve çok korkar. Eve vardığında, boğanın başı öne eğik ve öfkeli bakışlarla ona doğru nasıl geldiğini, kendisinin ise nasıl bir telaşla kaçtığını, bir an tökezledikten sonra dengesini sağlayıp bir merdivene tırmandığını ve böylelikle kaçıp kurtulduğunu anne babasına anlatır. Çocuk bu hikâyeyi anne ve babasını yaşadığı duygularla etkileyip başından geçenleri onlara da hissettirmek için anlatıyorsa o bir sanat eserine varmış olur. O, hiç boğa görmediği halde onunla karşılaştığı zaman neler hissedebileceğini düşünüp hayali olarak yaşadığı duyguları anne babasıyla paylaşmak için böyle bir hikâyeyi anlatsa bile, yine de bir sanat eseri ortaya koymuş olacaktır (Tolstoy, 2000, s.11).

İşte, yirminci yüzyıl sanatçıların da bu mantığın yöneliminde bir üretimi benimsediklerini söylemek mümkündür. Ne ki bir yandan yapıtlarında çoğulcu imgeleri kullanırken, diğer yandan bu imgelerin birbirleriyle oluşturdukları ya da ayrımlı içeriklerde kullanılabildikleri anlamlara yoğunlaştıkları gözlenir. Sanatçının yarattığı her nesne onun hem sanatsal kimliğini hem de öznel kimliğini oluşturur. Bir anlamda, her türlü düşünsel ve duygulanımsal tepkiler çeşitli plastik platformlar aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Sanatçının edindiği yaşamsal birikimler özünde sanatçının benliğinin ve sanatsal üslubunun oluşmasına yardımcı olur. Sanatsal üslup ya da kimlik bu yaklaşımla daha önce deneyimlenen tecrübe, tarih, bellek, kimlik gibi olguların kısa bir özetini içerir. İzleyici de ortaya konulan yapıt üzerinden benzer bir deneyim sürecine davet edilir. Uçar, 2014’te kaleme aldığı “*Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önergeler*” adlı makalesinde, bu dönemin sanatçı-izleyici ilişkisini şu paragrafla anlatır;

İzleyicinin sanat yapıtı karşısında edindiği deneyimler, kendilerine sunulan terminolojiyle de ilintilidir. Sanatçının eserde aktardığı düşünceler ve/veya deneyimler izleyicinin belleğinde analogi/

benzerlik kurmasına yol açar. Yaratılan görsel imgeler yeniden tanımlanır ve pek çok psikolojik ilişki içerir. Yapıtın içeriğine göre izleyici, mantıksal bir arayış ve çözüm bulmak ister. İmgeler bu yaklaşımla ihtiva ettiği anlamlar ve referanslarla direkt ilintili değildir ancak formal, entelektüel gerçeklerle doğrudan bağlantılıdır. Bu perspektifte sanatçı, imgeyi tuval üzerinde ya da herhangi bir yüzeyde manipüle ederken tamamıyla hürdür (Uçar, 2014, s. 418).

Sanatçı-izleyici ilişkisi ya da sanat nesnesinin değişen anlamı bir yana sanat tarihi boyunca sanatın, bilimin ve felsefenin yirminci yüzyılda olduğu kadar iç içe geçtiği bir başka dönem yoktur. Hatta bu yüzyılda, yeni önermeler ve denemeler inanılmaz boyutlara ulaşır, bu süreç yaşanırken de bilimden ve felsefeden o döneme kadar hiç olmadığı şekilde yararlanılmaya başlanır. Klee'nin form, Mondrain'ın denge, Cezanné'nin renk, Picasso'nun algı incelemeleri, sanatı bilimselliğe yöneltirken diğer yandan, Duchamp'ın ready-made'leri, Warhol'un serigrafileri, Kosuth'un sözcükleri ve kavram üzerine yaptığı çalışmaları da sanatı farklı önermeler ve sorgulamalara doğru götürmeye başlar (Bağatır, 2011, s.24). Elbette yeni anlamlar ve bunlar arası ilişkileri ortaya koyma isteği sanatın her dönemine özgüdür. Fakat bu dönemde tüm sanatçıların amaçlarının birbirlerinden kısmen farklı olsa da asıl amacın anlaşılıp anlaşılmamaktan çok, sanatın sınırlarını ve kurallarını değiştirmek, yeni anlamlar ve anlam ilişkileri yaratmak ve Wagner'in öngörüsü ile ilişkili olarak *“bütünlüklü bir sanat eseri”* ortaya koymak olduğu düşünülür.

Yirminci yüzyılın en etkileyici sanatçılarından biri şüphesiz ki Marcel Duchamp'tır (1887-1968), öyle ki Duchamp'ın, *“Her şey sanattır”* sözü ile bu yüzyılın sanatına yepyeni bir boyut kazandırdığı gerçeği bugün hemen her sanat tarihi kitabında bahsi edilen bir konudur. Çünkü Duchamp'ın bu sözü aracılığıyla sanat yapıtını kavrama yönlendirmesi sonucu, sanat, bizatihi sorunsalın kendisi haline gelir ve o günden sonra sanat, gündelik yaşamın içinde, çeşitli kavramlar üzerinden okunabilen sosyal bir plastiğe dönüşür. Yaşamda gerçekleşmesi mümkün olmayan rastlantılar, eylemler, düşünceler sanatta vücut bulur. Yaşamın rutinine, sıradanlığına karşın sanatın sıra dışı, ayrışık, masalsı ve büyümlü kurguları vardır. Sanat, düş gücünün, bilinçaltının ve tüm görünmez dünyanın varsıllaştığı şaşırtıcı bir ambiyans üzerinden konuşmaya başlar ve kısaca yaşam, sanatın yerini alır (Bozdağ, 2015, s.59). Duchamp, kendini herhangi bir sanat akımının içine dahil etmez ancak tarz olarak Dadacılara yakın bir tavır benimsediğini belirtir (Duchamp, 1966).

Antmen'in, 2014 yılında yayımlanan *“20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”* adlı kitabında ifade ettiği şekliyle, kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin *“ilkel”* ifadelerine ilgi

duyan Dadacıların en belirgin özelliği ise, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla ilişkili olarak gelişen geleneksel karşıtı sanat tavrıdır ki Duchamp'ı onlara yakın kılan şeyin de temelde bu başkaldırının ta kendisi olduğu söylenebilir.



Görsel 2.5. “Duchamp Smoking in front of Fountain”, Julian Wasser Robert Berman Gallery
Kaynak: www.artsy.net

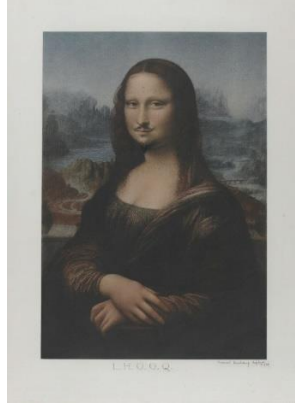


Görsel 2.6. “Bicycle Wheel”, 1951
Kaynak: www.kngine.com

Yaşamın içinden alelade seçtiği nesneleri yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde kullanan Duchamp, böylelikle o nesne için yeni bir düşünce yaratmış olur. Bu tavrı, ilerleyen dönemlerde Andy Warhol'dan Joseph Beuys'a ve Tracey Emin'e dek birçok sanatçıya geleneksel sanat eserini yeniden ele almaları için ilham verir. Öyle ki tablolar ve heykeller yerine, sanat birdenbire Brillo kutuları, dağınık bir oda veya bir elmanın içine yerleştirilmiş bir sinek halini alır. Alelade nesneler, bazıları hazır olup kendi bağlamlarından koparılıp sergilenmek üzere sanat galerilerine yerleştirilir.



Görsel 2.7. “Image of Marcel Duchamp's Fountain”, 1917
Kaynak: www.artsy.net



Görsel 2.8. “L.H.O.O.Q. Mona Lisa”, 1919
Kaynak: www.artsy.net

Duchamp’ın yanı sıra bu dönemin sanatında her biri birer dönemeç olarak kabul edilen başka pek çok sanatçı vardır şüphesiz. “Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: ‘Bunun manası ne?’ O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir,” diyen Rene Magritte (1898-1967) bu dönemeçlerden bir diğeridir. Belçikalı sanatçının, “Bu bir ... değildir.” serisi ile dönemin sanatına damgasını vurduğu aşıkardır. Sanatçı, üzerine çok konuşulan o meşhur “İmgelerin İhaneti” adlı eserini 1928-1929 yılları arasında tamamlar. Magritte, adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir isim vererek gerçeklikle bir nevi arbede yaratır. “İmgelerin İhaneti” adlı tablosunda da bir pipoyu en realist haliyle resmettikten sonra resminin altına “Bu bir pipo değildir!” yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunulabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Magritte’in en bilindik imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı, “Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir” der. Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, köktenci görme ve düşünme biçimlerine hücum eder. Çalışmalarında Magritte’in göstermeye çalıştığı şey, gerçekçi sanata ne kadar yaklaşılsa yaklaşılsın, asıl unsurun kendisine yaklaşılamayacağıdır. Yani kişi, bir pipo resmine bakarken tütün içmiş sayılmaz. Onun için resimde tütün dükkânı reklamının modeli gibi görünen bir pipo yer alsa da bu gerçek bir pipo değil, onun bir imgesidir yalnızca. Magritte’ye göre, hiçbir nesne, yalnızca dilin ona yüklediği şeyden ibaret olamaz. Başlık, onun bir temsil olduğunu ve görüntülerin kişiyi yanılttığını hatırlatır (Akgül, 2013, s.10). Ayrıca nesnelerin oluşturduğu ulamsal algılama düzlemleri ister istemez bilincin onları somutlaştırma edini miyle bütünleşir.

Hiçbir nesne evrende kendiliğinden herhangi bir gerçekliği yansıtmaz. Nesne ancak bilincin onu dönüştürümü ve onu isimlendirmesiyle tanınır. Geçerli olan nesnenin kendisi değil, onun imgesidir. İmge ise, öte varlığın, aşkın bir gerçekliğin bir uzantısı, bir suretidir (Kahraman, 2002, s.58).



Görsel 2.9. Rene Magritte,
Courtesy of DC Moore Gallery,
New York, 1965
Kaynak: <http://www.art-magazin.de>



Görsel 2.10. “The Treachery of Images”, 1929
Kaynak: drawingatduke.blogspot.com.tr

Zamanın sanat anlayışına yepyeni boyutlar kazandıran bir diğer isimse Kurt Schwitters’tır (1887-1948). Resim, heykel, tipografi ve edebiyatla uğraşan Alman sanatçı başlarda Dışavurumculuk ve Kübizm gibi akımların etkisinde kalsa da 1918’de Hannover’de “Merz” adını verdiği bir Dada akımı yaratarak; etiketler, kırık tahta parçaları, biletler gibi kimi atık malzemelerden kolajlar ve konstrüksiyonlar oluşturur. Schwitters’in, Merz işleri yirminci yüzyılın ilerleyen yıllarında yaygınlaşan enstalasyon sanatının ilk örnekleri olarak görülebilir. Schwitters, o günlerde yollardan, çöp varillerinden, yığınlardan bulduğu metal, karton, tahta objeler, ambalaj kâğıtları ve gazetelerden faydalananarak oluşturduğu çalışmalarıyla klişeleşmiş gelenekleri yıkarak, sanat nesnelerini zenginleştir (Sürmeli, 2012, s.340). Bunları kimi zaman anlam ve biçim açısından dönüştürür, kimi zamansa doğrudan, en saf halleriyle kullanmayı tercih eder. Mimari, heykel ve performansın bir arada kullanıldığı “Merzbau” projesinde hemen her türlü nesneyi birbirine harmanlayarak kullanır. Üç yerde gerçekleştirdiği yapıtların ilki Hannover’de, ikincisi Norveç’te ve üçüncüsü İngiltere’dedir. Ne ki bunlardan sadece, İngiltere’deki tamamlanmamış Merzbau günümüze kadar ulaşmayı başarır. Tüm bu “Merzbau”ları oluşturan ana fikir ise kaotik düzenden yeni bir düzen yaratmak, savaş nedeniyle gerileme yaşayan toplumun kalıntılarından yeni bir teşkil ortaya çıkarmaktır. Schwitters’in amorf biçimlerden ve parçalardan oluşan düzenlemeleri, bilinen herhangi

bir biçimin temsili veya herhangi bir düşünceye hizmet eden bir anlatım aracı olmaktan çıkarılarak, duyumun yansıması olmaktan uzak, otonom bir alan inşa eder. Diğer taraftan mekân ve nesne tasarımları özü açısından yine özne (sanatçı) tarafından kurgulanan bir hal almanın yanı sıra aynı zamanda öznenin (sanatçı/izleyici) algısına etki eder ve bildiği şeyin, zihninde yaratmış olduğu önyargıları değiştirir. Böylelikle mekân ve beraberinde barındırdığı nesnenin varlığı da izafileşmiş olur (Bozdurgut, 2012, s.3-4).



Görsel 2.11. “Kurt Schwitters – Merzbau”, Wilhelm Redemann, 1933
Kaynak: www.whimsylph.wordpress.com

Schwitters, "*ticari*", "*koinmerziell*" sözcüğünden yola çıkarak bulduğu "*Merz*" sözcüğünü, ayrımlı plastik ve poetik faaliyetlerini nitelemek için kullanır. Sanatçı yaşadığı zamanın arkeoloğu olarak, Kübistler ya da Fütüristler gibi çok iyi kurgulanmış bir hikâye içinde estetik değere ya da ifadeye değil, ama özünde var olan anlamsallığa bağlı olarak, gündelik yaşamın genellikle yadırganan, kırılma kalıntısı atık gereçlerin dökümünü, dayanç ve heyecanla çıkarır. Schwitters'ın "*Merzbau*" ları aynı zamanda Allan Kaprow'un (1927-2006) çevre düzenlemelerinin yanı sıra Amerikan Pop'unun da bir habercisi niteliğindedir (Karahana, 2002, s.86).



Görsel 2.12. “Portrait of Kurt Schwitters”, El Lissitzky, 1924
Kaynak: www.dada-companion.com

Schwitters'ın kullandığı gereçler, kendisinin de bilincinde olduğu üzere hem sanatsal hem de yaşamsal bir bütünlüğü simgeler. “Merz”in içine dahil olan her nesne, bir imgenin temsilidir. Bu imge çokluğu bir nevi sayımsız başkalığın bir arada sunduğu uyumu anlatır. Schwitters, sanatın ikamet ettiği yer tam olarak neresidir, sorusuyla uğraşmak istemez. Sanat, onun işlerinin belli bir yerinde veyahut herhangi bir noktasında gizli olabilir. Her nesne bir başka düşünceyi, duyguyu besler. Her yeni düşünce ve duygu ise bu imgeler zincirini bir halka boyu daha ileri iter. Sanatın bütünselliğini, yaşamsal bir mekân üzerinden kurgulayan Schwitters, bu anlamda “Merz”lerinin tümünü de vâsi, ölçülemez boyutta bir yaşam tapınağı biçiminde ele alır. Yaşamın derinliğini ölçmenin mümkün olmadığını gibi ona göre, sanatın derinliğini ölçmenin de imkânı yoktur. *Merzbau* projesi, kendi içinde kendine bir mikro kozmos oluşturma yanısıra tıpkı makro kozmos içindeki bir güneş misali, içinde ısıdığı ve içine dahil olan her şeyin bilincinde olan makro kozmosun da bir görüntüsünü çizer. Oluşturduğu geometrik formlarla yaşam kadar, sanat kadar, insan belleği kadar bitimsiz görünen bir yeni âlem yaratır.

Joseph Beuys (1921-1986) da yirminci yüzyılın, hakkında en çok konuşulan ve tartışılan sanatçılarından bir diğeridir kuşkusuz. Öyle ki çağdaş sanatın Duchamp'la birlikte en büyük iki efsanesinden birini oluşturduğu savı sanat tarihçileri tarafından da doğrulanır. 1965 yılında Düsseldorf'taki bir performansında Beuys, kucağında taşıdığı ölü bir tavşanla konuşarak ona galerideki resimleri anlatır, patileriyle onlara dokunmasını sağlar. Bu sırada üstü başı balla ve altın varaklarla kaplıdır. “*Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?*” adını verdiği performansını izleyiciler ancak sokaktan, televizyon yayını aracılığıyla izlerler. Yorumlara göre Beuys burada, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolündedir. Bal ise evrene dair bir referanstır. Beuys'un esinlendiği “*antroposofist*” Rudolf Steiner'a göre, evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir analogi içerir (Weltheim, 2010, s.26-27). Altın ise simya ilminde ruhun ve maddenin kusursuzluğunu simgeler; büyü “*felsefe taşı*” bütün değersiz maddeleri altına çeviren bir hayat iksiridir... Öte yandan Beuys 1974'te New York'taki “*Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni*” adlı performansını ise bu kez canlı bir kır kurduyla gerçekleştirir. Elinde çoban değneğine benzer bir bastonla, keçelere sarınmış olarak kapatıldığı bir odada, kır kurduyla üç gün geçirir; Wall Street Journal gazeteleri üzerinde yatar. “*Koyote*” ismini taşıyan bu kır kurdu, Kuzey Amerika yerlileri nezdinde adeta kutsal bir hayvan olarak kabul edilir. Galerideki kurdun, kendi bölgesinin

sınırlarını çizmek için, her gün görevlilerce odaya bırakılan Wall Street Journal nüshalarına, yani Amerikan materyalizminin bu amblematik nesnelerinin üzerine işemesi de Beuys için ayrı bir anlam taşır. Koyote ile “*diyaloga girdiği*” iddiasında olan Beuys, performansı ile ilgili şu açıklamayı yapar; “*ABD’nin psikolojik travma noktasına temas ettiğime inanıyorum: Kuzey Amerika yerlisiyle, Kızılderili’yle yaşanan o Amerikan travması...*” Kuşkusuz kendi isteği dışında galeriye getirilip kapatılmış olması bir yana, Beuys kendisini kışkırtmadığı sürece bir köşede uyumaya çalışan Koyote’nin davranışlarından, sanatçıyla iletişim kurmaya istekli olmadığı görülür. Nihayetinde, galeriye kapatılarak bir insanla temasa zorlanan Koyote, tüm anlamlandırmalara rağmen, izleyiciye “*evcilleştirilen*” Kızılderilileri çağırıştırır. Bu gösteri hem Amerikan yerlilerine uygulanan mezalim hem de Nazi mezalimiyle yaşanan travmaların bir kefareti gibidir adeta ve bir anlamda da bu travmaların sağaltılması yönündedir. Yani bir mesih gibi Beuys, insanlığı işledikleri günahlardan kurtardığına inanır. Bu günahların faileri, performansta ifade edildiği gibi, kurban olurlar (Werwoert, 2015, s.7-8).



Görsel 2.13. Joseph Beuys, “*Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?*”
Düsseldorf, 1965

Kaynak: www.e-skop.com



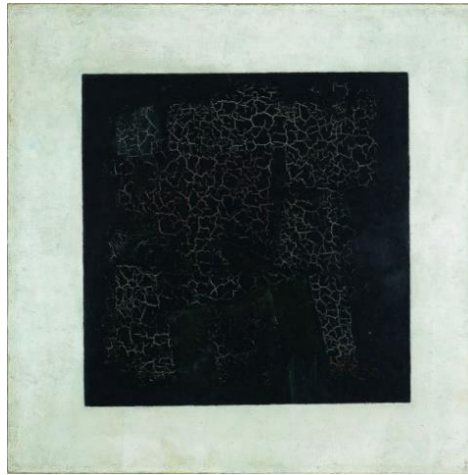
Görsel 2.14. Joseph Beuys, “*Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni*”
New York, 1974

Kaynak: www.fovart.net

Beuys'un inşa ettiği kült sayesinde kazandığı dokunulmazlık, onun işlerini eleştiri-üstü ve tarih-üstü kutsi bir alana taşır. Beuys'un mitolojik söylemini, şıfacı şamanizmini ve performanslarındaki ilahi aurayı inceleyen sanat tarihçileri onun bütün işlerini, geçmişindeki Nazi kültürüyle olan bir tür yüzleşmesi, bir anlamda da reddiyesi olarak değerlendirirler. Nitekim Beuys bir yandan geleneksel sanat anlayışlarına saldırarak, sanatçının aynı zamanda bir filozof, politikacı, tarihçi, performansçı vb. olabileceğini savunurken, diğ er yandan mesihçi söylemiyle bunun tersi olan bir kimliğ e bürünür. Beuys'a göre yaşamdaki her şey değişim halindedir ve sonuçta ortaya çıkan sanatsal yaratım, kargaşanın sağıltıcı bir niteliği olarak algılanabilir. Buna göre, her türlü yaratıcı düşünce sanattır ve Beuys'un sanatının içerdiği en önemli yetkeyse, kendi işlerini kendi kendine anlamlandırarak, serbest ve eleştirel bir estetik deneyimin önüne geçmesidir. Fluxus akımının en önde gelen temsilcilerinden biri olan sanatçının çizgisel, plastik ve aksiyonel yapıtlarının anahtarı yine kendisinin belirttiği "*düşünce plastiktir*" deyişinde bulunur. Buna göre, yekpare formlar oluşturmaya yarayan tek şey kişinin yaşamsal algısıdır. "*Her insan bir sanatçıdır!*" grsnde bulunan Fluxus akımının içinde yer alan diğ er sanatçılar da tıpkı Beuys gibi akademik sanatı glneştirerek onunla alay ederler. Dönemin eylem ve "*happening*"leriyle benzerlik gösteren Fluxus hareketlerinde birbirine hiç uymayan tutarsız ama bilince doğrudan etki eden anlatım biçimleri sergilenir. Fluxus koalisyonundakiler, sanat yapıtlarının satın alınabilen bir nesne ve sanatçının imtiyazlı bir birey olmadığını ispatlamaya çalışırlar. Buna bağlı olarak da galerilerde sergilenenebilir, alınıp satılabilir, özel koleksiyon ve müzelerde saklanabilir, ticari değeri olan eserler ortaya koymak yerine, bilince doğrudan etki eden ve bellekte iz bırakan deneyimleri yeğlerler. Bu akımdan gelen ve sanatı, yaşamın bir tür pratiği olarak ele alan nc sanatçılar arasında, Yoko Ono (1933-), George Maciunas (1931-1978), Dieter Roth (1930-1998), Allan Kaprow (1927-2006), Ray Johnson (1927-1995), Alison Knowles (1933-) gibi isimleri saymak mümkündür.

Şüphesiz ki ortaya çıkan her yeni akım ve oluşum kendi dilini kurar, geliştirir ve dolayısıyla da kendi özgün teorisini gereksinir. Bu durum elbette ki yirminci yüzyıl ve sonrası için de böyledir. Ne var ki bilhassa yirminci yüzyıl sonrası akımlar arasındaki duvarların gitgide incel-diği görülür. İş, Kant'ın, "*Her yargının ardında bir düşünce olgusu yer alır*" tanımını doğrulayacak biçimde gelişir. Sanatın ne olduğuna yönelik hüküm "*düşünce nedir*" sorusuyla özdeşleşir (Kahraman, 2002, s.49). Bu dönemde sanat, onu sınırladığı varsayılan çizgiyi her türlü meşru kılar bir niteliktedir. Tüm çabalar, sanat

ile yaşam pratiği arasındaki ayrımları ortadan kaldırmak adınadır. Süreç içinde, bu genel amacı besleyen nice sanat akımı doğar. Şu noktada belirtilmesi gerekir ki bu akımların ve akımlara dâhil olmuş tüm sanatçıların isimlerini birer birer zikretmek araştırmanın konusunu daha başka taraflara taşıyacağı ve ki konuyu çok geniş bir alana yayacağı için tercih edilmemiştir. Bunun yerine doğrudan üretimlerinde bütünselliği yeğleyen, sanatın düşünsel boyutuna ağırlık veren ve yaratımlarında çeşitli disiplinleri bir arada kullanmayı seçen öncü sanatçılar temel alınmış ve yirminci yüzyıl ile sonrası sanatı bu bağlamda özetlenmeye çalışılmıştır. Bu açıdan, yirminci yüzyıl sanatının dönemeç isimlerinden birinin de dönemin en ünlü eserlerinden biri olan “*Siyah Kare*”nin yaratıcısı, Rus sanatçı Kazimir Maleviç (1878-1935) olduğunu belirtmek gerekir. Maleviç’e göre, bütün bir nesneler dünyası insan tasarısının ürününden başka bir şey değildir. Nesneleri, insanın kendi çıkarları uğruna tasarladığı bir dünya, kendi deyimiyle bir tür “*yemlik*” olarak gören Maleviç, onu boğan bütün bu nesnelerden kurtuluşunu “*Sıfır-Biçim*”de yani “*Kare*”de bulur, sanat eserini bilinçaltının bir tezahürü olarak algılar ve üretimlerinde Nihilizm yani “*Hiççilik*” felsefesini benimser. Ona göre, bütünün bilgisine erişmeden evvel kişi hiçliği deneyimlemeli ve saf, yaratıcı boşlukla bir olduktan sonra kendini bütüne vermeli, bütünün bilgisini aramaya koyulmalıdır. Evrenin ruhunu hiçsel olan üzerinden yorumlamaya çalışan Maleviç bu deneyim sürecini “*Kare*” biçemi odağında izleyiciye aktarır.



Görsel 2.15. K. Malevich, “*Black Square*”
State Tretyakov Gallery, Moscow, 1913
Kaynak: www.tate.org.uk

Wagner'in, "*Gesamtkunstwerkçi*" ifadelerine ilk defa yer verdiği kitabını düşüncelerinden fazlasıyla etkilendiği Feuerbach'a ithaf ettiği bir önceki bölümde belirtilmişti. Ne ki Feuerbach, 1841 yılında tıpkı Wagner gibi, henüz gelmemiş olan yeni bir yüzyılın sanatsal algısının seyredeceği yönelimleri görmüşçesine şöyle der; "*Çağımız göstergeyi gösterene, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih eder... kutsal olan yalnızca yanılsamadır; hakikat ise dünyevidir. Dahası, yanılsama arttığı ve hakikat azaldığı ölçüde kutsallık yükselir. Dolayısıyla, yanılsamanın zirvesi, kutsallığın da zirvesidir*" (Artun, 2003). İşte, yirminci yüzyıl ve sonrasında pek çok sanatçının, Feuerbach'ın bu öngörüsünü destekler nitelikte işler ortaya koyduğu açıkça gözlenir. Yanı sıra bu süreç kesinkes disiplinler arası bir özdeşliği ifade eder. Sanat başlı başına bir varlık durumunu alır, bir nevi benlik keşfine dönüşür. Bu döneme ait bütün büyük sanat yapıtları, bireylerin kendi varoluşlarının -kendi içlerinde ve evrende- hakikatiyle hesaplaşma çabalarından doğar. Sanatçının deneyimi başkalarının deneyimine dokunduğu düzeyde, çalışması da bir başkası için olaylara ilişkin yorulmamış bir bakış açısı sunar ki her ne kadar asıl amaç bu olmasa da... Sanatçıların, ideallerini keşfetmeleri ve sanatları aracılığıyla kendileri için belirleyici önem taşıyan konuların anlamları üzerine tahminlerde bulunmaları açısından bu manevi bir uğraştır (Fineberg, 2014, s.13). Ve ki yirminci yüzyıl sonrası ortaya çıkan Modernizm, sağ duyuyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, peşi sıra gelişen "*Postmodernist*" tavır ise bunların var olup var olamayacaklarını bile sorgular haldedir. Modernist düşüncenin peşinde olduğu evrensellik ve bütünsellik, Postmodernizm'de savunulması mümkün olmayan "*meta-anlatılar*" olarak reddedilir. Postmodernistler, bunların isteğe göre yeniden tanımlanabileceğine inanarak sembollerin anlamında nesnelliğin ve hatta kararlılığın pratik olasılığını yadsırlar. Modernizm, Postmodernizm ve hatta Post Sonrası akımların anahtar figürlerinin önemli bölümünü ise Sürrealistler, Soyut Dışavurumcular, De Stijlciler, Konstrüktivistler, Pop Artçılar, Yeni Gerçekçiler, Minimalistler, Performansçılar, Yeni Dışavurumcular ve Kavramsalcılar oluşturur. Ayrıca bizatihi isim vermek gerekirse, Roberto Matta (1911-2002), Joseph Cornell (1903-1972), Salvador Dali (1904-1989), Franz Kline (1910-1962), Alexander Calder (1898-1976), Hans Hofmann (1880-1966), Henri Matisse (1869- 1954), Wassily Kandinsky (1866-1944), Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970), Alberto Giacometti (1901-1966), John Cage (1912-1992), Maya Deren (1917-1961), Claes Oldenburg (1929-), George Segal (1934-), Jasper Johns (1930-), Paul Klee (1879-1940), Yves Klein (1928-

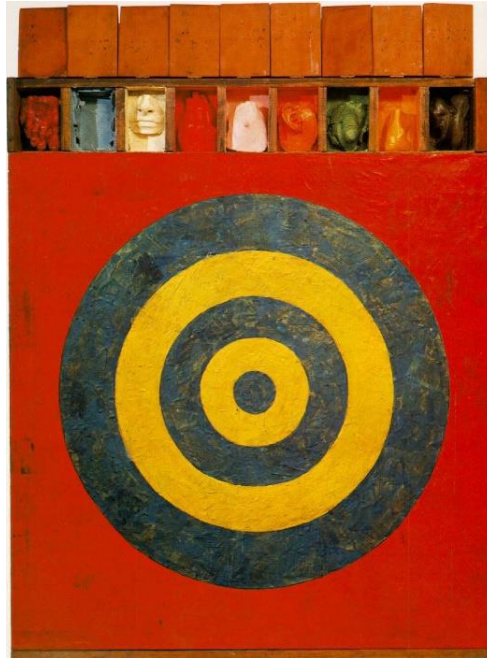
1962), Saburo Murakami (1925-1996), Richard Hamilton (1922-2011), Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Robert Smithson (1938-1973), Vito Acconci (1940-2017), Anish Kapoor (1954-), Rona Pondick (1952-), Ann Hamilton (1956-) süreçte öne çıkan sanatçılardan bazılarıdır.

Yirminci yüzyılın Modernist ve Postmodernist ilerleme düşüncesinde “*avangart*” kavramı merkezi bir yönlendirici konumundadır. Avangardizm, sanatçının düşüncesindeki yeniliğe ve kavrayışın derinliğine büyük önem verir. Avangart kavramı özünde, sanatın şimdiyi anlamayı içerdiğini ve geleceği etkilemeyi arzuladığını ima eder. Ana akım değerlerde devrim yapmaya dair duyulan arzu, avangardın tanımlayıcı rolüdür ve yirminci yüzyıl sonrası sanatçıların çoğunun kendi pratiklerini avangart olarak tanımladıkları gözlenir. Kendi kendini inceleme ve evren ile bireysel arasındaki dengeyi bulma çabası Modernizm’in olmazsa olmaz özellikleridir. Sanatçıların kendi bireysel hayal ürünü yaşantılarını hem evrensel hem de sosyal varlıklarıyla uzlaştırma çabalarının -izleyicilerin empatik okumaları aracılığıyla- başkalarının olayları deneyimleme düzeyleri üzerinde etkili olacağı düşünülür (Fineberg, 2014, s.19). Modernite olgusu temelde, sınırsız bir düzenlemeyle, farklı disiplinleri birbirine harmanlamaya çalışır. Çoğu Dadaizm’den doğan avangart akımlar, Dadaizm’in peşi sıra kendilerini “*sanat eseri*” kültünü yıkmaya adanmışlar. Hatta Spoerri’nin o ünlü “*avangart şakası*” da böyle ortaya çıkar, ki Spoerri, bir dükkânda yer alan bütün ürünlerin üzerine şöyle yazar; “*Dikkat, sanat eseri!*” (Farago, 2006, s.246). Spoerri’nin bu şakası, avangart kavramını kendi sınırları dışına çıkararak daha geniş kitlelerle buluşturur. 1950’ler itibarıyla bilhassa uluslararası avangardın önde gelen bir cephesi olan New York, 1960’lardan başlayarak, kendi radikal düşünceleri ile başka akımlar ortaya çıkaracak olan pek çok sanatçıya ev sahipliği yapar. Bu yeni ve çoğulcu sanat ortamı içinde Modernizm de yerini Postmodernist ekollere devrederek gerileyişe geçer. Bu dönemde yepyeni bir kavram olarak “*Bireysel Mit*” tanımı sanat dünyasına inisiye olur. Dönemin avangartları, bilinçaltının estetiği ile bireyin kendi kişisel mitolojisi üzerine eğilmeye başlarlar. Bu süreçte öne çıkan sanatçılardan biri de Jasper Johns’tur (1930-). Johns, ilk defa 1962 yılında sergilediği “*Dalgıç*” isimli devasa tablosu ile bir nevi Soyut Dışavurumculuk girişiminde bulunur. Johns, evren ve bireyi oluşturan “*şeylerin*” dünyasındaki algısal karmaşa ve paradoksları bulmaya, anlamlandırmaya çalışır. Tüm çalışmaları boyunca bunun katışıksız çoğulluğunu ele geçirmeyi dener. Yaratımlarına, kullandığı dilin çeşitliliği sayesinde bütünsel bir uyum verir. “*Evrenin her noktasında görülmeye değer*

bir şey vardır ve benim çalışmalarım gözün değişen odağı için benzer olasılıklar içerir,” diyen Johns (1961) aynı zamanda kendisinin algısal karmaşayı aktarma düşüncesini besleyen kişinin de bizzat Duchamp olduğunu belirtir. Jonathan Fineberg, “1940’tan Günümüze Sanat” adlı kitabında, Johns’un kendi üslubunu yine kendi dilinden anlatışına geniş bir yer verir. Buna göre Johns, şöyle der;

Belli bir yöne bakarız ve bir şey görürüz, başka bir yöne bakarız ve başka bir şey görürüz. Dolayısıyla “şey” dediğimiz, yakalanması zor ve esnek hale gelir... Bu odaklanma biçimimizi kapsar... Resmetme sırasında bir şey yaparken, ondan başka bir olasılığa doğru ilerlemeye eğilimliyim... benim çalışma sürecim yaptığım şeye bu dolaylı, demir atmamış bakış biçimini içerir. Evrendeki her şey bir şeye göre değişir ve ben şeylerin değişmesine olanak tanıyan bir durum yaratmak istedim. Ayrıca genel anlamda yalınkat kavramlarla ilgilenen sanata karşıyım. Çünkü bana her şey oldukça yoğun görünüyor (Fineberg, 2014, s.205).

Sanatı “*değişen odak*” çevresinde oluşturma düşüncesi izleyiciyi, sahte bir perspektifin olduğu illüzyonist bir ortama taşımaktansa, gerçekte olduğu yerde, değişik yönlerde bakarken konumlandırır. Denilebilir ki, Johns’un çalışmaları dünyaya parçalar halinde, değişik perspektiflerden ve zaman içinde durmaksızın değişen bağıntılar üzerinden bakıldığı gerçeğini aydınlatır niteliktedir.



Görsel 2.16. Jasper Johns, “Target”, 1955

Kaynak: uk.phaidon.com

Johs'un Soyut Dışavurumcu çalışmalarına eş zamanlı olarak Yves Klein (1928-1962) da 1958'in Nisan ayında, "Boşluk" adını verdiği sergisi ile monokromun ötesine, saf cisimsizliğe geçişin bir öncüsü olur. Klein, o meşhur "Yaşayan Fırçalar" adlı halka açık performansını da 1960 yılında gerçekleştirir. Galerie Internationale d'Art Contemporaine'de, oturmakta olan izleyicinin önüne, mavi bir kostüm giymiş ve Aziz Sebastian Tarikatı'nın (Kadim Şövalyeler Kardeşliği) törensel haçını kuşanmış olarak çıkar Klein. Ardından orkestraya işaret eder ve orkestra *Monoton Senfoni*'yi -yirmi dakika boyunca çalınan tek bir ton ve ardından yirmi dakikalık sessizlik- çalmaya başlar. Sonra yeniden işaret verir ve üç çıplak kadın ortaya çıkarak, kendilerini mavi boyaya bular ve onun direktifleriyle, bedenlerini, yerdeki ve duvardaki beyaz kâğıtlara bastırırlar. Klein, saf, "özdeksiz" bir uzaklıkta kalarak, çalışmaya asla dokunmaz. Bu performatif ve çok katmanlı sergi, ona büyük bir ün kazandırır. Sanatını, "Çeşitli ruhsal titreşimler yoluyla evreni algılamak" olarak tanımlayan Klein, zaman zaman, bu titreşimleri yakalamak amacıyla ortaya koyduğu işleri yüzünden de epey eleştirilir. Hatta 1962 yılı Mayıs ayında, Paris'te bulunan Museum of Decorative Arts'taki bir panelde onu alt üst eden halka açık bir tartışmanın ardından kalp krizi geçirir ve devrisinde -henüz otuz dört yaşındayken- yaşama veda eder.



Görsel 2.17. Klein and a model during the performance *Anthropometry with Male & Female*, 1960

Kaynak: www.theredlist.com



Görsel 2.18. Yves Klein, "Small Blue Venus", 1956

Kaynak: www.theredlist.com

Klein'in bütün bir kozmosu kapsayan sanat üslubu, Yeni Gerçekçilik ekolünün de öncüsü olur ve kendisinden sonra, Yeni Gerçekçilik manifestosunun en önemli imza sahibi sayılan Jean Tinguely (1925- 1991) de, devinim ve geçicilik, kaza ve belirsizliğe duyduğu ilgiden dolayı yepyeni bir junk sanatı estetiği geliştirerek teatral yanı ağır basan ve ki içinde tiyatronun, müziğin, modanın ve her türlü dışavurumcu eylemin yer aldığı disiplinler arası pek çok sergi düzenler. Tinguely'nin işleri, Çağdaş Sanat adına atılan önemli birer adım olarak değerlendirilir.



Görsel 2.19. Jean Tinguely, "Devant La Tour Eiffel", 1959

Kaynak: www.artvalue.fr

1956 yılında, popüler medyadan alınmış ticari grafik tasarım tekniklerini ve görüntüleri kullanarak görsel göstergelerin dil yetisinin sofistike bir araştırmasına girişen Richard Hamilton (1922-2011) ise, *“Günümüz Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?”* adlı kolaj çalışması ile deyim yerindeyse yirminci yüzyıl sanatında bir dönüm noktasını imlemiş olur. Hamilton, bu kolajı dergilerden alınmış ‘anlık’ bir sanat olarak tanımlar. Hamilton’un bu deneyimsel işi, yaklaşan Pop Art akımının da bir habercisidir aynı zamanda. Nötr bir görüntü ekranı üzerinden gerçekliği kolajlama amacı güden Pop Artçı sanatçıların merkez figürleri olarak Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997) ve James Rosenquist (1933-2017) sayılabilir. Warhol, çalışmalarında foto-elekbaskı kullanır, Lichtenstein düz renkli bölge baskılarını gazete halftone’unu örnek alarak yineler ve Rosenquist ise reklam panosu tarzında resimler yapar. Pop Art’ın, sanatçının kişiselliğini bertaraf eden üslubu dönemin sanat camiasında oldukça ilgi uyandırır. Bu akımın sanatçıları bireysel stillerini bir nevi *“dahil olmayış”* üzerinden yaratırlar. Warhol, 1963 yılındaki bir konuşmasında bu *“dahil olmayış”* düşüncesini şöyle ifade eder; *“Birileri benim yerime bütün resimlerimi yapabilmeli... Bu şekilde resim yapmamın tek nedeni bir makine olmak istemem. Yaptığım her ne varsa, yapmak istediğim şeyin o olmasındandır. Bence herkes aynı olabilseydi ne müthiş olurdu...”* (Fineberg, 2014, s.243).



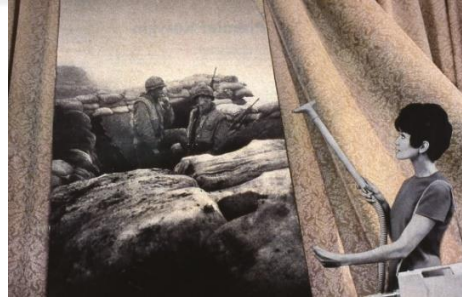
Görsel 2.20. Richard Hamilton's *“Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”*, 1956
Kaynak: www.independent.co.uk



Görsel 2.21. Andy Warhol, *“Teh Campbell Soup Company”*
Kaynak: www.edition.cnn.com

1960'lı yılların sonlarında, artık geç Modernizm'in kalıntıları da tümüyle ortadan kalkarken, avangartçı gelenekten gelme bir sanat biçiminde ortaya çıkan köktenci bir

yenilenme girişimi baş gösterir. Sanatsal yaratım bundan böyle içinde yer aldığı ve ona bağlı olarak belli bir anlam kazandığı, sürekli yenilenen bağlamla kurulacak diyalog ilişkisinden doğacaktır (Gintz, 2010, s.12). Ne var ki 1980’li yıllara gelindiğindeyse sanat söyleminin bu noktasında başka modalar, başka tavırlar ortaya çıkar. Bunlar, 1960’ların sonundaki kuşağın yaptığı gibi, sanat eserini kendi bağlamına ve kurumsal çerçevesine yerleştirmek yerine, sanatçının kendi yeri ve kimliğiyle ilgilenirler. Bir tanınma nesnesi olmak ve dolayısıyla kamusal bir varoluşa geçmek üzere, böylesi bir kimliğin kurumsal gerekliliğinin bu eleştirisi, 1970’lerin sonuyla 1980’lerin başı arasındaki döneme damgasını vuran bir gelişmeye yol açar; *farklılıklarını* (öncelikle cinsiyet, sonra da etnik köken ve cinsel tercihler anlamında) ürünleriyle gösteren ve çoğunlukla Amerikalı kadın sanatçıların ortaya çıkmasına... (Gintz, 2010, s.14). Burada ilk akla gelenler, Martha Rosler (1943-), Cindy Sherman (1954-), Barbara Kruger (1945-), Jenny Holzer (1950-) ve Louise Lawler (1947-) dir. Bahsi edilen bu kadın sanatçılar, dönem içinde yadsınamaz bir öneme sahiptirler. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster’ın deyişiyle bir tür “*gösterge manipölatörü*” görevi gören bu Yeni Kavramsalcılar, yanı sıra Postmodern Sanat’ın da öncüleri konumundadırlar.



Görsel 2.22. Martha Rosler, “Cleaning the Drapes, from House Beautiful: Bringing the War Home”, 1972

Kaynak: bombmagazine.org



Görsel 2.23. Cindy Sherman, *Untitled 150*, 1985

Kaynak: zouchmagazine.com

1980'ler sonrası sanatın öncü, dönüştürücü ve eğitici misyonu, “*Postmodern Sanat*” anlayışlarında kabul görmemenin yanı sıra dönemin sanat ile sanat eğitimi ana eksen ve amaçlarını da tamamen farklılaştırır. Postmodern süreç, yaşamın sosyal ve dinamik yanıyla her zaman ilişkili olan sanat ve hatta sanat eğitimi doğrudan dönüştürme yoluna gider (Alp, 2015, s.83). Bu süreçte sanat, uzun bir aradan sonra yeniden kendi ontolojisinin dışına açılır. Siyasal ve toplumsal olan birbiri içine geçer ve artık toplumsal kuram dışında kalan bir perspektif bulmak zorlaşır. Dolayısıyla Postmodern Sanat, varlık ve hiçlik noktasında, yepyeni bir yaratıcılığı da beraberinde getirir (Kahraman, 2002, s.24). Bu noktada, yirminci ve yirmi birinci yüzyılın hızla değişen ve dönüşen sanat güncesine bakıldığında, aslında bugüne dek ortaya konulan tüm ekollerin ve tavırların, sanatın mutlak algısını yıkmaya düşüncesi üzerine odaklanmış olduğunu görebiliriz. Öyle ki bugünün çağdaş sanatçısı da halen aynı düşüncenin yöneliminde seyrediyor. Wagner’in görüşü artık tam anlamıyla bir gerçeklik kazanmış durumdadır. Sanat, tek tek türlerle ilgilenmek yerine bir nevi türler birliğine doğru evrilmiş, bütünsel bir algı odağında “*Tümellik*” kavramını benimsemiştir. On dokuzuncu yüzyıl ve öncesinin “*düzen bekçisi*” konumundaki yaratı üslubu tamamen yok olmuş haldedir. Çağımız fiziğinin öne sürdüğü ve yeni dünya kavramına da temel olan holizm yani bütünsellik yasası sanatın merkezine yerleşmiştir. Buna ek olarak, bilhassa Postmodernizm ile birlikte yepyeni bir açılıma giden sanat olgusu, akademilerin de içine sızmış ve sanat eğitimi sistemlerini yeni ve daha bütüncül yapılandırmalara yöneltmiş, hatta bir anlamda buna mecburi kılmıştır. Böylelikle de sanat eğitimi etkinlikleri çok daha eklektik ve disiplinler arası bir sürecin içine girmiştir.

Özetlemek gerekirse, yaşanan tüm bu gelişmelerin devamı olarak yüzyılımızın sanatı Tinin Fenomenolojisi’nde kitabın kahramanı Hegel’in “*geist*” diye adlandırdığı biçimiyle dünyanın ruhunu yansıtır. Ve onun, yine Hegel tarafından diyalektik bir biçimde izlenen aksiyon sürecidir aynı zamanda. Kendisine yönelik bilgilerden yola çıkarak yine kendisine yönelik bilgiye ve kendi bilincine ulaşma sürecidir; onun aşama ve evreleridir. Yani tinin, tinden geçerek ya da tin aracılığıyla tine dönüş serüveninin son evrelerinden biridir bu (Kahraman, 2002, s.50). Yirminci yüzyıldan günümüze dek çeşitli dönüşümlerden geçerek varlığını yenileyen sanatsal bilinç, bugün artık tamamen evrensel bağintılı bütünsel bir bilinçtir ve bir bakıma evrensel ile birey arasındaki entegrasyonu işaret eder. Günümüz sanatçıları, dünyanın dört bir yanında bu ortak bilinci taşımanın ötesinde entelektüel bir açıdan bireysel despotizme karşı verilen savaşta

omuzdaş bir halde rol almış bulunuyorlar. Dolayısıyla onlar, yaşamda, sanatta ve kültürde gerek entelektüel gerek maddi anlamda birlik kurmaya çalışanlarla yakınlık kurma eğilimindeler (Antmen, 2014, s.95). Ve gittikleri yolu gidecekleri yola dönüştürme adına da ciddi bir savaşım halindeler, zira sanatı bir aile gibi algılayan günümüz sanatçıları, onu tek bir organik beden olarak görürler ve ortaya koydukları yapıtlar ile adeta şöyle derler; *“Unutmayalım ki, soluk aldığımızda tüm beden bundan etkilenir...”*

2.1.2.1. Kavramsalılık ve enstalasyon sanatı

Bilhassa Modern dönemden itibaren hem teknik anlamda hem de düşünsel ve bilimsel sorgulamalar sonucunda parçalanmaya ve dahi sanatçının bireysel üslubuyla yeniden konumlanmaya başlanan yeni sanat, zihinsel soyut biçimlerin yaratımı sonucu yepyeni bir açılıma yönelir. Bu yönelimin arkasında ise Kavramsalci yaklaşımlar yatar. Yaşam pratiği ile sanat pratiğini birbirine entegre etme amacı taşıyan Kavramsalcılar, her türlü bireysel etkinliği sanat olarak kabul ederler. Ayrıca tinselliğin ağır bastığı çalışmalarının çoğu performatif özellikler barındırır. İzleyici genellikle sanatçının bireysel yaratımının bizzat içinde yer alır ve bu yolla eserin kendisiyle doğrudan etkileşime geçer. Ortaya konulan eser, izleyicinin belleğinde onun kendi yaşamsal bilgi ve edinimleriyle bütünleşerek yaşamaya devam eder. Sanatı görsellikten çıkarıp düşünsel ve semiyotik bir anlatıma dönüştürmeyi amaçlayan Kavramsalcıların işlerindeki temel unsurlar özellikle *“Bellek”* ve *“Bireysel Mit”* kavramları ile ilintilidir.

Yirminci yüzyıl sonrası, sanatın işlevi bir soru olarak ilk defa Duchamp tarafından ortaya atılır. Bu açıdan Duchamp, sanata kendine has kimliğini kazandıran kişidir. Sanatın yeni bir dil oluşturarak varlığını sürdürmesi Duchamp’ın hazır-nesneleri ile mümkün olur. Hazır-nesneler ile birlikte sanatın odağını *“dilin biçimi”* değil, *“ne söylediği”* oluşturur. Bu şekilde sanat, artık bir yapı (morfoloji) sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu haline gelir. Görünür olandan kavramsal olana dönüşüm *“Kavramsal Sanat”*’ın başlangıcını oluşturur. O halde şöyle demek mümkündür; Duchamp’tan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir, çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olabilir (Kosuth, 1980).

Joseph Kosuth’un (1945-) 1991 yılında belirtmiş olduğu gibi, sürece bakıldığında hakikaten de Duchamp’tan sonra sanatsal yaratıma dair her şeyin büyük bir hızla kavramsal olana doğru ilerlediğini görmek olasıdır. Sanat eserinin altındaki kavramlarla ilgilenen ekoller sanatta kartezyen ikiciliği tamamen ortadan kaldırmanın yanı sıra yaratımlarının kavramsal içeriğini bütünsel bir evren modeli düşüncesi üzerine odaklarlar. Sanatın gücünü tuvaldeki bir leke veya biçimde değil, bir titreşimde, bir harekette yahut herhangi bir mekânın herhangi bir noktasında aramaya koyulurlar. Buna

göre sanat, tamamen evrensel bir ruhun ürünüdür ve ruhun belleğinin sahip olduğu bütün algılar da özünde sanatsal bir değere sahiptir. Mikro kozmosun merkezinde doğan sanat, zaten evrensel edinimler yoluyla doğar ki en nihayetinde yine mikrodan hareketle kendi makro kozmosuna yani doğduğu yere döner. Bütün bu evrensel ve bireysel anlatımları çeşitli kavramlar yoluyla yaratımlarının içinde kodlamayı seçen Kavramsalcılar, üretim süreçlerinde pek çok metafordan yararlanırlar. Yaratım noktasında beslendikleri her türlü hatırlama, düşünme ve kavrama etkinliklerini kendilerine has metaforlar aracılığıyla izleyiciye aktarırlar. İzleyicinin belleğinde yer yaratmak için kullanılan bütün bu metaforların amacı, esasen belleği sınırsız bir imgeleme alanına dönüştürmektir. Bu yönden, kullanılan metaforların bulgulayıcı bir değeri olduğu da söylenebilir. Çağrışımın anlamaya, dikkatin ışımaya, unutmanın güneş tutulmasına veya görsel belleğin fosfora benzetildiği analogiler “nosyonlar”ı belirsizlikten kurtararak imgelemenin bunlara tutunmasını sağlar (Draaisma, 2014, s.97).

Kavramsal sanatçıların hedefinde her biri kendine göre bir ruh yaratacak yetide işler ortaya koyma düşüncesi vardır. Zira böyle bir sanat eseri, insan zihniyle ilgili düşüncelerin sekülerleşmesine, sürekli çeşitlenen ve her biri kendine özgü ifadeler, imgeler ve metaforlar içeren sayısız yoruma imkân tanıyacaktır. Öte yandan Kavramsal Sanat’ta estetik nesnenin tamamen ortadan kaldırılışı ise 1970’lerin sonlarında kimi sanatçıları çalışmalarını sanat dışı bir bağlama sokmak üzere harekete geçirir. İşlevsel nesneler biçimsel bir dağarcığın ürünü olarak sergilenmeye başlanır. Sanatçılar; sanatsal konu, yüksek ve düşük sanat arasındaki hiyerarşiler ve sanatın nasıl yapılabileceğine dair protokollerle ilgili alışkanlıklara meydan okurlar. Aynı zamanda Alice Aycock (1946-) ve Elizabeth Murray (1940-2007) gibi kimi sanatçılar bu dönemde, tek bir çalışmanın içinde işleyen çeşitli müstakil sistemlerin katmanları üzerine kurulu stillerin öncülüğünü yaparlar. Bu karmaşıklık sanat dünyasının çeşitliliği tarafından yansıtılmaktadır ve 1970’ler ile 1980’ler boyunca kültür yavaş yavaş muhakkak entegrasyon içinde olması gereken birden çok farklı ve eş zamanlı düşünce yollarının karışık bir katmanlaşması olarak algılanmaya başlanır. Fakat ilkin basitçe “çoğulculuk” olarak belirlenen şey, paradoksu kucaklayarak kendini dünyaya bakma şeklinde esas bir kayma olarak açığa vurur ve bir yanıyla da nesnelerin anlamlarının durağan görünmediği bir dünyayı yansıtır. Kavramsal Sanat aksiyonu kapsamında yaratım, sanatçının sürekli genişleyen hayal gücü ağzından süzülen her şeyle ilgilidir. Sanatçının çalışmalarında her nesnenin, bir yandan durağan bir dünyanın sabit ilişkilerini, yeni düşüncelerin daimi akışıyla sarsarken, her

şeyi bir tür karmaşık bütün içinde bir araya getirme yolu olarak sürekli yeniden ortaya çıkan, beklenmedik şekilde kesişen katman katman hikâyeleri ve açık uçlu anıştırmaları vardır (Fineberg, 2014, s.389). Konuyla ilgili olarak, “*Bence bu basitçe daha uzağa ilerleme, bilinenin, yapılanın ötesine geçme arzusudur ve bir anlamda, yapıt buna ilişkin bir metafordur,*” der Aycock (Eugenie, 1982, s.134-41).



Görsel 2.24. Alice Aycock, “Maze”, 2000-2002
Kaynak: <http://www.ira.usf.edu>



Görsel 2.25. Elizabeth Murray, “Red Shoe”, 1996
Kaynak: <http://stuartcollection.ucsd.edu>

Sol LeWitt (1928-2007) ise, 1967 yılında yayınladığı “*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*” ve 1969’da yayınladığı “*Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler*” adlı yazılarında Kavramsalcılar’ın esas yönelimini kendi kişisel düşünceleri odağında şöyle açıklar; “*Uğraşmakta olduğum sanat türüne Kavramsal demeyi uygun buluyorum. Kavramsal Sanat’ta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir.*” (Yılmaz, 2001, s.173) Kosuth’a göreyse, kuşkusuz, estetik yargılar bir nesnenin işlevine ya da “*var olma nedeni*”ne her zaman yabancıdır. Elbette ki, o nesnenin “*var olma nedeni*” kesinlikle estetik değildir. Tamamen saf estetik bir nesne, dekoratif bir nesnedir; çünkü dekorasyonun birinci görevi, “*bezemek, süslemek ve daha çekici yapmak için bir şey eklemektir*” ve bunun tat almayla çok yakından ilgisi vardır (Sürmeli, 2012, s.342).



Görsel 2.26. Sol LeWitt, *Six Geometric Figures (+ Two) (Wall Drawings)*, 1980-1

Kaynak: www.tate.org.uk

Kavramsal Sanat’ta nesne, özellikle içinde bulunduğu ortamda imgeye taşınır ve böylelikle de imge dil olmaktan çıkarak gerçeğin kendisine dönüşür (Kahraman, 2002, s.15). Bu açıdan Kavramsalcılar’ın yaratımlarında kullandıkları en kuvvetli anlatım dillerinden biri “*Enstalasyon*”dur. Nesneleri imgeye dönüştürme ve izleyiciye imgeler aracılığıyla bambaşka bir gerçekliği sunma düşüncesi, beraberinde nesne-mekân ve izleyici etkileşimi sorunsalını doğurur. Kavramsal Sanat’ta bir anlatım dili olarak enstalasyon, sanatın beceri gerektirmesinden ziyade düşünceye, yaratıcı fikri olgulara dayanarak yapıtın ortaya konmasını amaçlar. Enstalasyonla, doğada bulunan çeşitli

nesnelerin belli bir niyet doğrultusunda bir sanat nesnesine dönüştürülebileceğine dikkat çekilerek, sanat ve yaşam birlikteliğinin önemi vurgulanır (Taştan, 2016, s.472). “*Nesne yerleştirmesi*” olarak da nitelendirilen enstalasyonda, seçilmiş nesnenin belli kaygılarla, gösterge olarak bir mekân içerisinde sergilenmesinden ziyade, mekânın bu işe yaşam alanı oluşturması amaçlanır. Burada asıl elzem olan, seçilmiş mekân ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir (Yerce, 2007, s.3). Kavramsal Sanat’ın kökleşmeye başladığı 1980’li yıllarda hız kazanan enstalasyon çalışmaları artık neredeyse alt edilmiş bir takım sanatsal kuramların ötesine geçmenin yanı sıra izleyiciye yepyeni önermeler sunar ve özellikle de yaratımda çoğulcu öğeler ön plana çıkar. Bellek, hafıza, süreç, kimlik, çok kültürlülük, aidiyet, öteki, beden, zihin, toplum vb. anahtar kavramlar ve problematikler sanatsal açıdan irdelenmeye başlanır. Bu süreç bir nevi “*sanatsal kimliğin*” yeni baştan yapılandırılması olarak da değerlendirilir. Ve kökleri Duchamp’ın hazır-nesneleri ile Schwitters’ın “*Merz*”lerine kadar uzanan enstalasyon, sanatçının ve izleyicinin rolünü yeniden biçimlendirerek sanat yapıtının tanımına bambaşka bir bakış açısı kazandırmış olur.

Kavramsalcılar’ın, yaratım süreçlerinde kendilerine bu oyuncaklı dili seçmeleri tesadüf değildir aslında. Zira enstalasyon, sanat formunu tekrardan biçimlendirmenin ve başka disiplinleri de etkileyerek, sınır tanımayan bir anlatım aracı olarak kökleşmiş imgelem ve ifade oluşturma modellerine karşı yeni formlar üretme noktasında Kavramsalcılar’ın en temel yaratım amacıyla da birebir örtüşür. Bu boyutuyla, sanat içinde “*mekân*” kavramı, ortak bir temsil olarak dönemin sanatında yerini alır ve sanatçılar “*gerçek mekân*”dan sağladıkları nesnelerle kendi “*düşsel mekânlarını*”, “*sanat eserlerini*”, “*deneyimlenen sanatı*” yaratmaya başlarlar. Sanattaki bu mekânsal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, bireyin algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas olan “*deneyimlenen sanat*” çalışmalarına doğru uzanır (Oliveria, 2005, s.13-25). İzleyen süreçteyse, enstalasyonun bu deneysel yanı, sanatçıları başka disiplinlerin sınırlarını irdelemeye yöneltir ve mekânsal alan, geleneksel çerçevedeki görselliğin ötesinde deneysel izlemlerle açılanmaya başlanır. Dolayısıyla da o günlerde enstalasyon, artık tek bir mekânın fiziksel sınırlarının ötesine geçebilen, sınırları karşılıklı olarak belirlenmiş etkileşime ve eşzamanlılığa dayalı yeni bir dil olarak ele alınır (Süzen, 2010, s.149).

Enstalasyona özgü mekân kurgulamada; konum ve bağlamın yeniden üretimi, fiziki olduğu kadar alımlama açısından da yeniden üretilebilen bir mekân anlayışı üzerine yoğunlaşır (Ünal, 2014, s.148). Mekân -en bilindik haliyle- durağan, sabit bir dört duvar arasını kapsamaz hale gelir ve mekânın anıtsallığı tamamen ortadan kaldırılmaya çalışılır.



Görsel 2.27. Allan Kaprow, *Yard(Alan)*, Pasadena, 1967

Kaynak: <http://visarts.ucsd.edu>



Görsel 2.28. Michael Asher, *"Caravan"* Münster, Almanya, 1977

Kaynak: www.skulptur-projekte.de

Mekâna dahil ancak aynı zamanda da mekândan soyut algısı yaratan, kendi kural ve sınırları içinde oluşturulmuş sanat nesneleri hem mekânla hem de izleyiciyle ilişki kuran, öte yandan da görsel bir sinerji ortaya çıkarmayı başaran çoğulcu bir ifade biçimi ortaya koyarlar. Esasen bu türde bir kurgulama ve yerleştirme etkinliğinin en önemli ilham kaynaklarından biri Duchamp iken bir diğeri de şüphesiz ki Wagner'dir. Öyle ki enstalasyonun özünde yatan *"bütün duyguları hedefleyen bir sanat nesnesi oluşturma fikri"* ilk defa Wagner tarafından kurulmuş bir düştür. *"Gesamtkunstwerk"* konsepti ile Wagner, kendi döneminde, sanatına eski Yunan tiyatrosundan esintiler getirmenin yanı sıra yazı, resim, müzik, mimari, ambiyans ve izleyici etkileşimi gibi birbiriyle ilişkisiz görünen ifade öğelerini bir arada kullanır ve tam anlamıyla çok yönlü bir sanatsal ifade elde etmeye çalışır. Enstalasyon sanatının da genel yaklaşımı bizatihi *"Gesamtkunstwerkçi"* uygulamaları içerir, anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesini kapsar (Güler, 2014, s.42). Tümel bir sanat pratiği olarak enstalasyon, aynı zamanda, mekâna belirli bir süre boyunca yerleştirildiği ve bu zaman bitiminde kaldırıldığı içindir ki öznesi, zamanı ve mekânıyla uçucu bir sanat olma özelliği de taşır (Rosenthal, 2003). İdeal biçim ve ideal çevre anlayışını tümüyle reddeder, burada belirli sınırlar ile çizilmiş, kesin alanlar söz konusu değildir. Tıpkı sanat ile yaşam arasındaki çizginin belirsizleşerek yok olması gibi,

mekân ve sanat nesnesi arasındaki çizgi de bulanmıştır artık. İmgeler bütünleşir ve ki her şey, her şeyin içinde mevcut hale gelir.



Görsel 2.29. Robert Filliou, “Fikirler Sandalyesi”, 1976, Brüksel
Kaynak: <http://ensembles.mhka.be>

Bir nesnenin olduğu gibi mekân içerisine konulması -yerleştirilmesi-, mekânı dönüştürecek olan etkenlerin aktif hale getirilmesine ortam sağlar. Mekânın özelliği de yerleştirilen nesnelerin işlevini ve anlamını dönüştürür. Bu dönüşümleri sağlayan temel etken sanatçının seçimi ve esere anlam açısından yaklaşımıdır. Bir enstalasyonda yer alan nesnelerde işlev ve anlamın dönüşümü, nesnenin yerleştirilme biçimi ve düzenlenişi aracılığıyla kurulur. İşlevin felç edilmesi, anlamın dönüştürülmesi sanatçının nesne, mekân ve bağlam arasında kurduğu ilişkilerle mümkün olur. Burada sanatçının kurduğu ilişkinin niteliği sanat eserinin niteliğini de belirler (Yılmaz, 2017, s.490).

Yılmaz’ın, 2017 tarihli makalesinde belirtmiş olduğu gibi, nesnenin işlevinin iptali konusu enstalasyon sanatçıları için önemli bir sorunsaldır. Yılmaz’a göre, işlevin iptali, aracın araç olma özelliğinin yok edilmesi demektir. Bu da bir nesne sisteminin çökertilmesi, nesnenin her türlü varlığının kullanım alanından alınarak estetik alana aktarılması anlamına gelir. Nitekim insan bilinci özü itibarıyla mutlaklaştırmaktan çok dönüştürmekten yanadır ve herhangi bir gerçekliği kişisel bağlamından soyutlayarak fakat içinde yaşanan sistematığın koşullarıyla ilişkili olarak bir dönüştürme uğratır. Bu gerçek, başlangıçta onun en geniş ölçüde temas halinde bulunduğu şey olan nesneye yöneliktir. İnsan, bilincinde bir masayı ona ait gerçekle olduğu kadar, ona yönelik bir imgeyle birlikte yaşar. Oysa bir enstalasyon çalışmasının içindeyken nesnenin kendisini değil, nesnenin imgesini bilincinde dönüştürmek durumunda kalır. Bu, belli bir tekrardan çok, baştan beri geçerli olan yapının bozulması yani nesnenin asıl işlevini yitirmesi

anlamına gelir. Artık, bireyle nesne arasındaki gerçeklik düzlemi hepten ortadan kalkmıştır (Kahraman, 2002, s.13-14). Bunun bir sonucu olarak da hem sanatçının kendisi hem de izleyici için müze ve galeriler zorunlu sergi alanları olmaktan çıkar. Sanatsal mekân, nesneler ve onlar arasında yer alan boşluğun oluşturduğu sınırları tanımlı bir bütün halini alır. Mekân durağan değil, sürekliliğe sahip bir kavramdır ve bir anda değil sınırları içinde hareket ettikçe algılanır. Mekân birey içindir, bireyle ilgilidir ve bireyin bir uzantısıdır. Birey-mekân ilişkisi, çevreleme, sahiplenme ve ayırma sezgisini sağlarken öte yandan sınırlandırmamalı, bağlamamalıdır da. Zira mekânı meydana getiren öğeler, sadece fiziki izlevi yerine getirmez aynı zamanda birey-mekân ilişkisini de düzenler (Güler, 2014, s.40). Ve Modern'den Postmodern'e, Postmodern'den Çağdaş'a yaklaşıldıkça, süreç içinde sergiler sanat eserlerini sergilemekten çıkıp gitgide serginin kendisini bir sanat eseri gibi sergilemeye başlarlar ki bu da beraberinde sanat sergisinin hiçbir suretle sınırı olmaması sonucunu doğurur. Serginin herhangi bir mekân içinde kendini bir sergi öznesi, bir sanat eseri olarak sunması artık bir gerçektir (O'Doherty, 2010, s.17-18).



Görsel 2.30. Cornelia Parker,
“ Soğuk Karanlık Madde-
Bir Patlamanın Görüntüsü”
Tate Museum, UK, 1991
Kaynak: www.tate.org.uk



Görsel 2.31. Louise Lawler,
Arranged by Mera and Donald Rubell
New York City, 1982
Kaynak: <https://rfc.museum>

Kabul etmek gerekir ki, yirminci yüzyıl bitiminde sanatta gözlenen en açık ve kesin olgu, sanatçıların artık çeşitli kavramlar aracılığı ile farklı yaratı alanları arasında tıpkı bir

ip cambazı gibi dolaştıkları gerçeğidir. Bu dönemde ortaya çıkan tüm eserlerde, adeta hangi yatakta akacağını bilemeyen bir nehir misali, sanatçının bilinçli olarak sonlandırmadığı yaratı arayışlarını görmek mümkündür. İster soyut, ister figüratif, ister performatif ya da yerleştirmeci olsun bu ürünlerde, sürekli olarak “ötekine” doğru ilerlemek isterken kendisini tanımsızlaştırmayı başaran bir ses, varlığını duyumsatır. Bir tür “iç monolog” gibi... Şüphesiz ki burada yaratım olarak adlandırılan her şey, bir yanıyla düşüncelere bağlıdır ve ki her izleyicinin farklı bir yerinden tutabileceği bir niteliğe sahiptir. En önemlisi de bir ucu açık bırakılmış parantez gibi, izleyicinin bu desenlerin içine dahil olmasıdır. Fakat unutmamak gerekir ki, çıkış yolunu gösteren oklar yerleştirmemiş olan sanatçı da bu parantezin, daha doğrusu labirentin bizzat içindedir (Sönmez, 2006, s.35-36). Sanatçı da izleyici de -öyle ya da böyle- bu yılankavi oluşumun orta yerinde düşsel bir anlatının parçaları oldukları kadar da aynı anda yaşamla doğrudan temas halindedirler. Yaratımların yön verdiği algısal boyutlar alabildiğine sonsuzdur. İzleyici, canı nereye isterse oraya uçabilecek bir kuş gibidir. Sanatçının üretimi karşısında dilediği düşü dilediği düşe ilişirme olanağı vardır. Wagner’in etkileşim teorisi yöneliminde sanatçı, izleyici için yepyeni iç görüler üretmekle beraber onu devamlı ama devamlı hasat alabileceği bir tür sanatsal tarlanın içine çeker ve her keresinde bir başka başak, bir başka ekmeğe uzanır. Yaratım, asla tek bir düşünceye, tek bir zihne ait değildir. Başka başka düşünce biçimleriyle, evrensel ve bireysel düşler arasında kat be kat açılarak genişler. Durmaz, durulmaz. Daimi bir akıcılık ve çoğul bir coşkuyla, akışkan sınırlar arası seyrüsefer etmeye devam eder. Tıpkı bir hologram gibi yani... Hatta kavramsal yaratımların zihinsel boyuttaki süreklilik algısını Heinrich Heine’nin (Werner, 1960) “*Caroline*” adını verdiği öyküsündeki bir analogi üzerinden örneklemek de mümkündür, şöyle ki;

“Sonra aşağıya inmek gerekiyordu, karanlık delik o kadar karanlıktı ki merdiven nereye kadar gidiyor Tanrı bilirdi! Ama çok geçmeden bunun o kara ebediyete inen tek merdiven olmadığını anladık, zira burada her biri bir insanı taşıyacak durumda birçok merdiven vardı ve bu merdivenler başka deliklere, o delikler de başka merdivenlere götürüyordu bizi.”

Dönemin sanatçıları için bu bitimsiz katmanlılık durumu epey önemlidir. Ancak aynı zamanda tüm yolların, tüm deliklerin, tüm merdivenlerin bir biçimde birbirine değerek oluşturacağı kompozit bir algı da bulunmalıdır yaratımda. Farklı izler, farklı düşünceler ve bakışlar başlangıçta prototip imgeler yaratsa da devamında ortaya kompozit bir hologram imgesi çıkarmaları gerektiğine kuvvetle inanılır. Bileşik izlerin evrensel bellek imgesinin temelini oluşturduğu gerçeği bu noktada ön plana çıkar.

“Karma ve kompozit izler” kavramı özellikle önce holografik bellek metaforunda, sonra da sanatçının yaratımına eklemlediği nosyonlar bağlamında yeniden canlanır. Ve gerçekte her imge evrenselin bir parçasını somutlayarak bu somut yaratı yoluyla insan bilincine sızar ki böylelikle kolektif bir bilinç boyutuna geçilmiş olur. Kavramsalcular, bu ortak bilinç boyutuna geçiş durumunu bilhassa enstalasyon ve performatif etkinlikler yoluyla sağlamayı amaçlarlar, ya da kendileri için bunu daha uygun bulurlar. Burada sanatsal yaratı kaçınılmaz olarak metafizik bir başkaldırı niteliği kazanır ve aynı zamanda sanatın otonom izleği de ortaya çıkmış olur. Ne ki bu otonomluk, kimseye hesap vermek zorunda olmayan bir sanatla değil, bir “yeni âlem” ortaya koyan yaratma ile ilişkilidir, adeta simyasal bir dönüştürüm izleği gibi... İmgelem, evrenselden yola çıkarak bireysel olanda yeni bir yaşantı yaratır ki sanatçının yegâne arzusu da budur zaten. Bu arzunun en yoğun ifadesini ise Flammarion’un “Elem Çiçekleri”nin (1991, s.250) ikinci basımının sonsözündeki tasarıda buluruz; “Yetkin bir kimyacı ve kutsal bir ruh gibi... Sen bana kendi çamurunu verdin, ben onu altına dönüştürdüm...” (Draaisma, 2014). Simyacı, her türlü maddeyi altına dönüştürmeyi deneyendir. Altın, en kutsal olandır ve bütünü simgeler. Hermesçi gelenek altını evrenle bağdaştırır. Kavramsal Sanatçı da tıpkı bir simyacı gibi bireysel olanı alıp kompozit bir algı boyutunda evrenselleştirir. Bunu yaparken de her türlü kuralı görmezden gelir, bir nevi biçim bozuculuk oyunu oynar. Alışıldık biçimleri yadsır, küçümser. Aksi halde “yeni yaratım” a ulaşamayacağını düşünür ve şöyle bir metafor öne sürer; “Ermış Petrus, İsa’yı yadsıdı. İyi yaptı!” (Elem Çiçekleri, “Başkaldırı”). Burada bahsi edilen Ermış Petrus, Dante’nin “İlahi Komdeyası”ndaki Petrus’tan başkası değildir. Hikâyeye göre İsa, yetkesinin anahtarını Petrus’a vermeden evvel ona, “Peşimden gel!” diye buyurur. Ancak Petrus, İsa’yı takip etmek istemez, onun bu tavrını yadsır ve der ki, “Çılgınlık ettim belki İsa’yı izlememekle, oysa bilirim ne zordur çıkmak bir başkasının merdiveniyle, beni çağıran bir efendi de olsa, yeni bir yol bulmak üzere yürümek gerektir bazı şeylerin reddiyle...”

Bir nesneyi tanımak için, Aristoteles’e (M.Ö.384-322) göre, onun yöneldiği biçimi yani amacını bulmak gerekir. Ancak sözü edilen amaç, işlevle ilintili bir durum değildir. Amaç, daha öte bir kavramdır hatta kavramlar bütünlüğüdür. Çalışmalarının bir bölümünü sanatın incelenmesine ayırmış olan Fransız filozof Felix Ravaisson (1813-1900), bu bilgi kavrayışının kusursuz yorumcusudur ve bu kavrayış bilim alanında olduğu kadar sanat alanında da geçerlidir. Bilim, çeşitli olaylarla uğraşır ve bunlar hakkında ancak, onların bütünlüğünü öngerek olarak ortaya atarak bilgi sahibi olur. Ravaisson için,

bilim yasaların çeşitli olaylar için ileri sürdüğü biçimsel bütünlük değil, kutsal anlama yetisinin kavrandığı tarzda, gerçekten var olan bir son sebeptir. Ravaissou böylece bilginin gelişiminde iki ânı ayırt eder; bir bütünün algılanması ve bunu düzenleyen ilkelerin kavranması. Dolayısıyla bilim, bilme ediminin ilkelerin ilahi gözle görülmesine kadar yükselen bir metafiziğe dönüşür (Lenoir, 2005, s.97).

Kavramsal Sanat'ta da bu öngörünün benzerini yakalamak mümkündür. Öyle ki kavramlar yoluyla bir yaratım ortaya koyma düşüncesi içerisinde bilimsel bütünsellik teoremini barındırır. Evrenselden bireyselle, bireyselden evrensele daimi bir akış söz konusudur. Aristotelesçi öykünme kavramına sadık Ravaissou'a göre sanat, modelin biçiminin belirlenmesi ve yeniden yaşama geçirilmesidir. Kavramsalcılar içinse model ya da biçim önemli değildir. Model ve biçim her şey olabilir. Her şey, her şeye dönüşebilir. Her şey, her şeyin içinde mevcut bulunabilir. Bu açıdan hiçbir kesinlik, hiçbir hudut söz konusu olamaz. Ne var ki *“yaşama geçirme”* düşüncesi oldukça önemlidir. Ravaissou'un *“ilahi göz”*ü, Kavramsalcılar için *“evrensel göz”*dür ve *“yaşama geçirme”* nosyonu ise evrensel bilginin yeniden bedene inmesini ve zihinler arası dağılımını kapsar. Onlar için sanatı sanat yapan, bütünün ve evrenselliğin gözetilmesidir. İzlediği ve önerdiği yöntem ise, en başta bütünü ortaya koyup onun ilkesini aramak, sonra, çoğalan bir bölünmeyle bütünden ayrıntılara kademe kademe inmek ama yine de bütünün birliğini bir an olsun gözden yitirmemektir. Hem Ravaissou'da hem de Kavramsalcılar'da, denilebilir ki, uygulama ikinci sırada yer alır, çünkü sanatçı öyle ya da böyle amaç ister ilahi isterse evrensel boyutta olsun, kendini her hâlükârda zaten bireyde var olan bir *“şeyin”*, bir *“bilginin”*, bir *“edinimin”* yeniden canlandırılmasına adanmış haldedir. Bu noktada ortaya konulan sanat yapıtında herhangi bir başlangıçtan ya da sondan da bahsedilemez. Sanat yapıtı bir çembere benzetilir. Çember yasası ise süreklilik ilkesi üzerine temellenir. Metafizik düşüncedeysse bireyin ve dahi bütün bir evrenin döngüsellliğini ifade eder. Çember metaforu ekseninde bakıldığında, Kavramsalcılar içinse ruhun ve evrenin sürekliliği, sanat yapıtında saydamlaşır ve böylelikle evren ile birey bütüne erişir.

Süreç içinde, sanatında *“kavramları”* bilhassa ön plana çekmeye çalışan ve üretimlerinde enstalasyon ya da performans gibi dilleri kullanmayı yeğleyen sanatçılar arasında öncü niteliği gösteren pek çok ismi saymak mümkündür elbette. Başta Duchamp ve Schwitters olmak üzere; Beuys, LeWitt, Klein, Haacke, Ono, Kaprow, Johnson, Asher, Filliou, Baldwin, Kawara, Atkinson, Kornell gibi isimler bu figürlerden bazılarıdır. Ancak bu dönemde öne çıkan iki isim vardır ki; onlar pek çok sanat tarihçisi tarafından

Kosuth, Kavramsal Sanat’ın, sanatın yapısının araştırılması üzerine olduğunu, sanat kavramının bütün yönleriyle değerlendirilmesini, sanatın tıpkı bir bilim gibi ciddi bir olgu olması ve “*bütün sanatsal önermelerin dil yapısının anlaşılması*” ile temellendirilmesi gereğini ifade eder. Sanatçı, erken dönem işlerini “*Sanatın dille olan bağıntısının resmini çizmek, ya da işlevi söylemekten çok göstermek olan kültürel bir dil üretmeye bağlanabilir mi?*” sorusu üzerine kurduğunu söyler ve ekler, “*Eğer dil bir sanat yapıtı gibi işlev görecektir şekilde kullanılırsa, o fark sanatın dil oyununun hilesini açığa çıkaracaktır*” (Madra, 2012, s.121). Bununla birlikte tıpkı sözcüklerin veya nesnelerin yer aldığı bağlama göre değişen anlamlarının olabilmesi gibi sanatın içinde yer aldığı bağlam da ciddi bir önem taşır. Sanatçı sanatın “*nasıl*” ile değil “*niçin*” ile ilgilenmesi gerektiğini savunur. Çünkü ona göre “*niçin*” sorusu, sanatçıyı doğrudan sanatsal düşüncelerin yaratıcı âlemine götürür. Hasgüler, 2013 yılında kaleme aldığı kitabında Kosuth’un sanat üzerine olan düşüncelerini şu şekilde açıklar;

[illegible]

52

Kosuth'un çalışmalarında, sanat nesnesi sadece kendi kendine benzeyerek baskıya dayalı bir öte gerçekliğe karşı çıkar. Pek çoğu zamana dayanan yapıtları, belki düşünce bazında diğer yapıtlarla benzerlik gösterebilir ancak somut biçim almış gereçler açısından epey farklıdır. Eser, doğrudan algısal deneyimin ötesindeki oluşumlarla ilişkilidir. Ayrıca eserin ana felsefesi ise tamamen düşünce üzerinedir ve herhangi bir felsefi sistemin betimlemesi değildir. İzleyicinin sanat eserini gördüğünde sanatçının nosyonlarını anlayıp anlamaması da o kadar önemli değildir aslında. Eser bir defa elinden çıktıktan sonra izleyicinin onu nasıl algılayacağı konusunda sanatçının bir denetimi yoktur. Farklı kişiler, aynı şeyi başka başka biçimlerde algılayabilir (Antmen, 2014, s.199).



Görsel 2.33. Joseph Kosuth, “Saat”, 1965
Kaynak: www.wikiart.org

Kosuth’u bu denli önemli kılan ve Kavrsamsal açıdan öncü konumuna getiren şey ise esasen onun dili, bir sanat eseri olarak kullanışıdır. Bu, kesinlikle o döneme dek görülmemiş bir üsluptur, dolayısıyla da önemli bir ilk adım olarak değerlendirilir. Ekseriyetle düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmış olan Kosuth, 1966’dan beri yaptığı bütün çalışmalarını “*Düşünce Olarak Sanat Düşüncesi*” başlığı altında toplar. Kendisinin bu süreç içinde değerli bir nesneyle ilişkili ya da süsleyici olmayan ve olabildiğince çok insanla ilişki kurma amacı taşıyan eserler ürettiğini dile getirir. Yanı sıra “*anlam*” ve “*hiçbir şey*” gibi kimi sözcüklerin tanımlarını içeren bir de fotokopi sözlüğü vardır. Bu “*meta-metin*” bir yandan esnekliği, bir yandan da kendini yansıtan/özdüşünsel bir

modelle çalışma süresince ve işin ele aldığı bağlam dolayısıyla karakteristik bir Kosuth çalışması biçiminde ele alınabilir.

Kısaca Kosuth, kendine has dilbilimsel bir yöntemle imgeler oluşturma ve izleyici bellekte bu yolla sınırsız bir edinim alanı yaratmayı amaçlar. İlham aldığı, haz duyduğu birincil şey, “sözcükler”dir. Kosuth, kullandığı sözcüklerden ve kavramlardan oluşan bir mikro kozmos tasarlama düşüncesiyle yola çıkar. Nesnenin işlevinin bozulması adına da tarafgir bir yönelimin içine girer ve sanatında öyle bir an gelir ki, kullandığı nesne hakikaten de nesne olmaktan çıkar. Bu devrimden sonra ayrıcasız herkesin o nesne hakkında söyleyecek yeni bir şeyleri vardır artık. Her izleyici o nesneye dair bambaşka bir ruh yaratabilme olanağına sahiptir. Nesne, her gören göz için, yalnız o gözün bağlandığı ruha ait bir ayna durumuna geçer.

Koreli-Amerikalı sanatçı Nam June Paik ise başlangıçta bir kompozitör olarak sürdürür çalışmalarını. Paik, 1960’lı yıllarda Almanya’da yeni bir müzik kompozisyonu üzerinde çalışırken John Cage ile karşılaşır ve Cage, Paik’i Zen’le tanıştırır. Müziğin görsel biçim ve tiyatrodaki uzantılarını inceledikten sonra Paik, 1960’ların sonunda sanatıyla televizyonun formalist araştırmasına kılavuzluk ederek videoya yönelir. 1970’te geriye bakarak, *“Televizyonun içinde son derecede gerçeğine uygun imgelerden uzaklaşarak daha az gerçeğe uygun görüntülere doğru ilerliyoruz, aynı resimdeki gibi...”* der ve ekler; *“Giotto’dan Rembrandt’a niyet, doğaya uygunluktur. İşte, ben de bunu yapıyorum.”* Paik’in çalışmaları tam da bu *“içerik düzeyinde algılama”*dan *“zaman düzeyinde algılama”*ya doğru kaymadan dolayı devrimci bir niteliğe sahiptir. Vurgusu aynı anda hem neyi gördüğümüz hem de nasıl gördüğümüz üzerinedir; onun çalışmaları atonal müzik, performans ve heykelden kestirme formda medyaya uzanan bir çakışan enformasyon yapıları kolajıdır. Özellikle Pop Art’ın tabiat deneyimini algısal bir görüntüler ekranı olarak ele aldığı dönemde, Paik gerçek zamanın içindeki bedenin canlı izleklerini televizyonun ortadan kalkmış, tükenmiş ve yeniden kombine edilmiş zamanıyla bitişirir. Paik, sanat alanına Japonya’da edinilmiş bir Batı müziği altyapısıyla girer ve geleneksel olarak gerçek uzamdaki somut hacimlerle ilgili olan heykel alanında, özünde maddesel olmayan elektronik aracılığıyla çalışır (Fineberg, 2014, s.224).



Görsel 2.34. Nam June Paik, “Yaşayan Heykel İçin Tv Sütyeni”,
Charlotte Moorman’la birlikte, 1969
Kaynak: www.multiples.nl



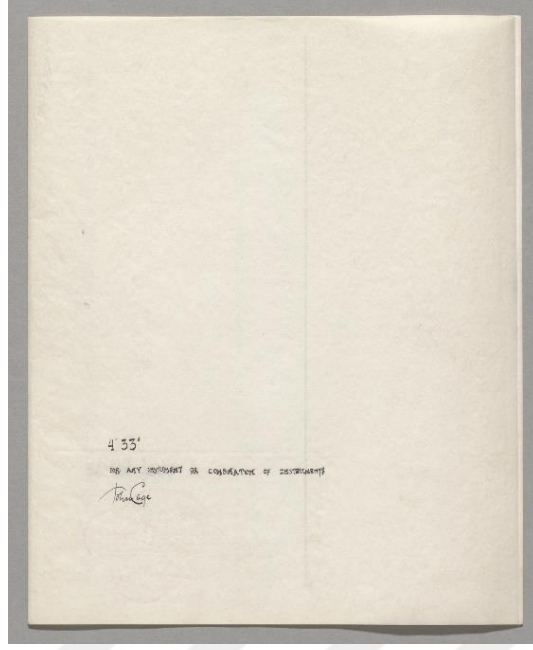
Görsel 2.35. Nam June Paik with “Buddha TV”, 1974
Museum of Modern Art, New York,
Kaynak: www.elusivemagazine.com

Fineberg’e (2014) göre, düşünce ve deneyimin çoklu çapraz izleme sistemlerinin köktenci eş zamanlılığı hem Paik’in çalışmalarının formuna özgüdür hem de aynı zamanda içeriğidir, onun televizyon ve videoyla ilgili araştırmaları, bilgisayarlar ve internet dünyasının, düşünme biçimimiz üzerinde hâlâ umulmadık yönde gelişen etkilerini anlamak için bir baz oluşturur. Bu sebeptendir ki Paik, yüzyılın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Zira onun işleri dönemin sanatında “*nesne-kavram-bilinç-mekân*”

ilişkisi düzeyinde izleyiciye yepyeni bir boyut açar. Paik'in bu yöndeki çalışmaları, ilerleyen günlerde kendi sanat çalışmalarını sanat yapmaktan çok “*bilinç üretmek*” olarak tanımlayan Yoko Ono'ya da ilham verir. Görsel, işitsel ve eylemle ilgili algılardan yararlanarak kişinin zihnindeki engelleri ortadan kaldırmayı hedefleyen Ono'nun işleri aynı zamanda dönemin bir diğer önemli figürü olarak Cage'in çalışmalarıyla da yer yer benzerlik gösterir. Fakat Ono'nun çalışmaları çok daha az yapılandırılmış ve öte yandan daha soyut olmaları açısından Cage'inkilerden farklıdırlar. Ne var ki her ikisi de benzer biçimde yazıyla, performansla, müzikle ve enstalasyonla yaratıcı hayal gücünün potansiyelini öne çıkarmaya devam ederler. Kimliğin dışavurumlarında sanatın dil yetisiyle ilgili bir kaygıya odaklanma durumu, 1980'li yılların sonu ve hatta 1990'ların başlarında da pek çok sanatçı açısından ciddi bir sorun teşkil etmeyi sürdürür. Evrensel ile bireysel arası gelgitler ise dönemin sanatında her daim kendini tekrar ederek var olagelmıştır zaten. Evrensel ve bireysel izlenimleri derinleştirmek amacı asla göz ardı edilmez, söz konusu ister enstalasyon ister video ister resim ve heykel ya da performans olsun bu izlenimleri genişletme amacı sürgit devam eder. Kavramsalcılar için bu izlerin derinliğine varmak, onları oluşturan şeyin ne olduğunu keşfetmek içindir (Lenoir, 2005, s.173). Bu yüzden de hangi ekolün etkisinde olurlarsa olsunlar, işte, bu en umumi tavrı her şekilde sürmeye devam ederler.



Görsel 2.36. Yoko Ono, “Touch Poem #5”, 1960
Yoko Ono Private Collection, 2014
Kaynak: www.artnews.com



Görsel 2.37. John Cage, *“There Will Never Be Silence: 4'33”*, 1952
Kaynak: www.moma.org

Kavramsal Sanat için belki de kısaca sanatsal bağlamda sınırların kaldırılmaya çalışıldığı sanatsal yaklaşımlardan biridir denilebilir. Ne ki bıraktığı etki epey kuvvetli olur. Sanat üzerine yapılan çözümleyici faaliyet, sınırların nereye kadar genişletilebileceğine dair ipucunu oluşturur. Kavramsal Sanat düşünsel içeriğe temellenir ve düşünceyi tanımlamak için kullanılan vesait her ne ise bu o çalışmayı tümleyen bir unsur olarak söz konusu olabilir. Böylece disiplinler arasında bağlar kurmaya ve dolayısıyla da yeni bir paradigma oluşturmaya çalışan günümüz sanatının strüktürüne işaret eder. İlerleyen süreçte ise Kavramsal Sanat’tan türeyen Süreç Sanatı, Performans, Happening ve Beden Sanatı vb. sanat türleri olguları da kendi başlarına bir tür olarak sınırlarını çizerek daha başka açılımlara yöne vermeye devam ederler (Hasgüler, 2013, s.49).

2.1.3. Yirminci yüzyıl sonrası Türk resim sanatında gözlenen holistik tavırlar

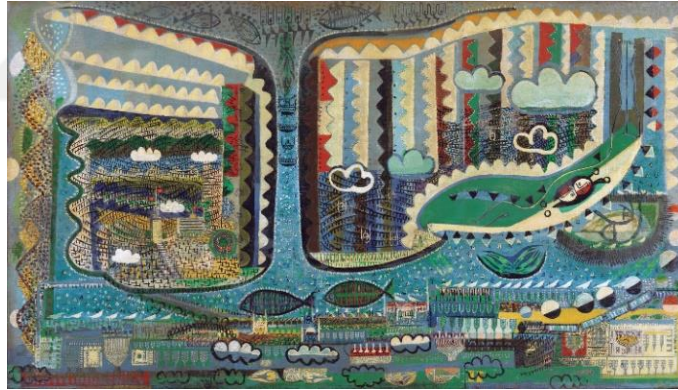
Araştırmanın bu sürecinde, yirminci yüzyıl sonrası Türkiye’de dönemin güncel sanat hareketlerinde izlenmeye başlanan holistik arayışların yarattığı değişimler ile üretim yöntemlerinde gözlenen farklılıklar ele alınmıştır.

2.1.3.1. 1960'lar sonrası Türk resim sanatında holistik etkinlikler

Yirminci yüzyıl sonrası sanatta biçimsel ve salt beğeniye dayalı anlayışın önemini yitirmesiyle beraber sanatsal üretimde içeriğin, kavramların ve bilhassa da izleyiciye verilmek istenen iletilerin ön plana çıktığı gözlenir. Modern ve Postmodern süreçlerin yöneliminde giderek değişen sanat algısı zaman içinde zihni bir uğraş olarak başka disiplinlerle iç içe geçen girift bir ilişki ağına dönüşür. Sanatın kendini, tanımını sorgulaması ilkin Kavramsal Sanat ile birlikte ortaya çıkar. Kavramsallaştırma olgusu ise sanatın tümüyle, anlamıyla, tanımıyla, ilişkileriyle, kavramlarıyla düşüncenin nesnesi haline gelmesidir, denilebilir (Hasgüler, 2013, s.14). Kavramsal Sanat, beraberinde sayımsız biçim ve içerik çeşitliliği de doğurur aynı zamanda. Sanatlar arasındaki duvarlar giderek incelerken, farklı disiplinler gibi farklı üsluplar ve nosyonlar da birbiri içine geçerek kendilerini çoğaltmaya devam ederler. Sanat, bir tür belirsizliği işaret eder durumdadır artık. Belirli eserlerin “*Güzel Sanatlar*” olarak tayin edildiği ve estetik beğenin ön planda olduğu devir tamamen kapanmıştır. Biçimsel değerden arınmış haldeki sanatsal yaratımlar bir yandan bireysel bağımsızlıklarını ilan ederken öte yandan “*evrensel*” olana ulaşma niyetindedirler.

Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın kendini iyiden iyiye göstermeye başlaması ise 1960’lı yılların sonlarına denk gelir. Sanatın zihni bir uğraş olarak görülmesi, devamında “*sanatta özerkleşme*” sorunsalını doğurur. Bu süreçte, sanatsal içerikte ciddi kırılmalar meydana gelir. 1950’li yıllarda ülkede esen “*yerelleşme*” rüzgârları, 1960’lar sonrası hızlı bir biçimde yerini “*evrensellik*” rüzgârlarına bırakır. Evrensellik olgusu beraberinde sanatsal üretimde özerkliği de ön görür bir niteliktedir. Ruh ve düşünce bakımından özgürce kendini ifade edebilen yaratımlar aynı zamanda beynelmilel bir havaya bürünürler. Bu tavrın öncüsü olarak ilkin “*D Grubu*” sanatçıları işaret etmek mümkündür. Ortak niyeti “*yaşayan sanat*” ya da “*yaşam ile sanatın bütünleşmesi*” olarak tanımlanabilecek olan D Grubu sanatçılarının asıl amacı; sanatta modern ilkeleri ön plana çıkararak, onu yeniden yorumlamak ve böylelikle de sanatsal yaratımda özgünlüğü yakalamaktır. Başlangıçta altı kişiyle kurulan grup sanatçılarının sayısı zamanla artış gösterir. Grubun üyelerinden olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) ve Sabri Berkel (1907-1993) gibi kimi isimlerse sonraları sanat tarihçileri tarafından Türk resim sanatının ilk modernistleri olarak değerlendirilirler. İlkin “*kuvvetli bir bireysel söz söylemek*” niyetinde olan dönemin sanatçıları, zaman zaman “*yerelleşme*” eğilimleri gösterebilirler ama yine de kökleşmiş katı kuralları muazzam bir hükümlanlıkla çiğneyip

geçmesini de bilmişlerdir. Esasen “*ılımlı modernist*” olarak tanımlayabileceğimiz 1960’lar kuşağı sanatçıları arasında Eyüboğlu ve Berkel’in yanı sıra; Zeki Faik İzler (1905-1988), Fahrelnissa Zeid (1901-1991), Nurullah Berk (1906-1982), Cemal Tollu (1899-1968), Aliye Berger (1903-1974), Elif Naci (1898-1987), Abidin Dino (1913-1993), Zühtü Müridoğlu (1906-1992), Turgut Zaim (1906-1974), Eşref Üren (1897-1984), Abidin Elderoğlu (1901-1974), Ferruh Başağa (1914-2010), Zeki Kocamemi (1900-1959), Salih Urallı (1908-1984), Neş’e Erdok (1940-), Orhan Peker (1927-1978), Nuri İyem (1915-2005) ve Halil Dikmen (1906-1964) gibi isimleri de saymak gerekir. Zira 1960’lar kuşağı arasında anılan tüm bu sanatçılar, düşüncelerini biçime dönüştürme konusunda alabildiğine özgür davranırlar ve bununla birlikte o güne değin varlığını devam ettiren geleneksel formların dışında yapıtlar ortaya koyma eğilimi gösterirler. Böylelikle de 1960’lar kuşağı sayesinde Türkiye’de sanatın tanımına bambaşka açılımlar eklendiği söylenebilir. Ne ki bu dönemden sonra sanat artık bütünüyle bir düşünce nesnesi haline gelir.



Görsel 2.38. *Bedri Rahmi Eyüboğlu, “İstanbul”, 1955*
Kaynak: <http://724kultursanat.com>



Görsel 2.39. *Fahrelnissa Zeid, “Cehennemim”, 1951*
Kaynak: <http://t.thenewyoungturk.com>

1970’ler sonrası ise sanatta mutlak biçim iradesinin tamamen kırıldığı yepyeni bir dönemin kapıları aralanır. O güne dek alışlagelmiş olan geleneksel yaratım pratiği yerini totaliter olana başkaldıran, özgürlükçü ve çok daha holistik bir tavra bırakır. Özellikle de Neşet Günal (1923-2002) ve Adnan Çoker (1927-) gibi kimi sanatçıların Akademi içinde yenilikçi girişimler gösterdikleri izlenir. Yine aynı süreçte, alışıldık öykünmelerden arınarak yaratımda özgürleşme adına önemli adımlar atan Orhan Peker de halk sanatı kültürü ile batı sanatı üsluplarını harmanlayarak Türk resim sanatını evrensellik boyutuna ulaştırmayı amaçlayan çağdaşlaşma hareketleri içinde önemli bir dönemeç olur (Halıcı, 2017, s.52). Bahsi edilen tüm bu sanatçıların daha özgür ve holistik yaratımlardan yana olan tavırları, ortaya koydukları eleştirel üretimlerde kendini gösterir. 1970’li yılların ortalarında, artık Türkiye’nin güncel sanat ortamında da iyiden iyiye gözlenmeye başlanan Kavramsal Sanat’ın ve ensatalasyon örneklerinin doğurduğu olumlu etki gitgide yaygınlaşarak Kavramsal ekolü hepten tanınır hale getirir. Ayrıca darbe sonrası ortaya çıkan hazır-nesne üretimleri, özgürlükleri kısıtlayan bürokrasi ile askeri güce dair bir eleştiri niteliğindedir ve bu eleştiri iletimini gerçekleştirme adına da üretimde eskiye nazaran çok daha çeşitli malzemelerin kullanıldığı gözlenir.



Görsel 2.40. Adnan Çoker, “Yarım Küreler”, 1979

Kaynak: www.turkishpaintings.com



Görsel 2.41. Neşet Günal, “Duvar Dibi”, 1973

Kaynak: www.turkishpaintings.com



Görsel 2.42. Orhan Peker, “Balıkçı Çocuk ve Kediler”, 1976

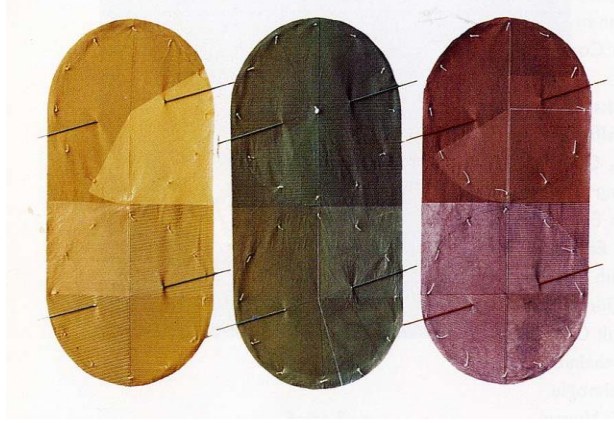
Kaynak: <http://maisonfrancaise.com.tr>

1980’li yıllarda sanat, geleneksel üretim ve deneysel, yenilikten yana olan üretim olmak üzere iki farklı yoldan ilerlemeye devam eder. 1970’li yılların eleştirel, politik yanı olan, toplumcu sanatı benimseyen yapıtlarının yerini giderek öznel dünyasına yönelmiş, simgesel, örtük anlamların ağırlıkta olduğu bir yaratı üslubu alır. Sanat pratiği kapsamında yeni ve çok daha holistik arayışlar söz konusudur. Sanatın kendine özgü “modernist kırılma”sını yaşadığı, yani hem tema hem üretim hem de mecra çeşitliliği açısından kendi çağının dinamiklerini yakalamaya başladığı bu yıllarda sanatçılar deyim yerindeyse, yaratımlarında daha evrensel olanın doğum sancılarını çekmeye başlarlar. Bir yandan kolektif üretim süreçleri hız kazanırken diğer yandan sanatçının bireysel etkinlikleri ön planda tutulur. Bu süreçte, “Bireysel Mit” kavramı da ilk defa gündeme gelir. “Bireysel Mitolojiler” terimini tarihe kazandıran küratör Harald Szeemann’ın yönelimlerinden sonra anlam bulan bu kavram; kimlik, etnisite, cinsiyet, kültür ve dil gibi politik mevzular çerçevesinde gelişerek yaygınlaşır. “Bireysel Mit” olgusu ile soyut ve kavramsal bir dil için saflık arayışı, özümleyici ve biçimin tamamen yerle bir edildiği yöntemler önem kazanır. Sanatçılar, özellikle de otobiyografik bir süreç içinde, kendi bireyselliklerini ortaya koyan işler üretmenin yanı sıra kişisel mikrodan genel makroya ulaşma amacı da beslerler. Burada biçimden ziyade ifade ön plandadır. Sanatçılar, kendi bireyselliklerini sanat nesnesine dönüştürerek bir anlamda hem kişisel hem de evrensel bir mitler bütünü ortaya koyarlar. Gücünü “persona”dan ve gündelik hayattan alan kavramsal olarak nitelendirebileceğimiz dönemin yapıtları, 1960’lar ve 1970’lerdeki gibi bir dil problemi olarak değil, bir öyküyü, mesajı işleme kontekstinde okunmaktadır (Mercan, 2015, s.141). Altan Gürman (1935-1976), Şükrü Aysan (1945-), Serhat Kiraz

(1954-), Ahmet Öktem (1951-), Füsün Onur (1938-), Canan Beykal (1948-), Nur Koçak (1941-), Osman Dinç (1948-), Ayşe Erkmen (1949-), Cengiz Çekil (1945-2015), Gülsün Karamustafa (1946-), Selim Birsell (1963-) gibi isimler bu süreçte yenilikçi, holistik, kavramsal ve deneysel olan sanatı benimseyerek etkinliklerinde hem “*Bireysel Mit*” kavramını öne çıkaran hem de üretimlerinde sanat ile yaşam pratiğini birbirine harmanlayan sanatçılardan bazılarıdır. 1980’lerin sonuna gelindiğinde ise; sanat üretiminde çeşitliliği besleyen bir kanal olarak oldukça önemli bir yer tutan bienaller, sanat ve kültür yaşamına dahil olarak Türk sanat tarihinde bambaşka bir dönemeci belirlemiş olurlar. 1990’lı yıllar itibariyle Postmodernizm’in çok kültürlülük söyleminin özellikle bienal gibi uluslararası etkinliklerde neredeyse ana eksen olduğu görülür. Dolayısıyla da bu andan sonra sanatta holizm, evrensellik ve melezlik gibi olgular iyiden iyiye önem arz eder duruma gelir. Artık çeşitli gereçlerin ve üslupların bir arada kullanıldığı yapıtlar müze ile müze dışı etkinlikler yoluyla varlığını göstermeye başlar. 1990’lar sonrası, Bülent Şangar (1965-), Aydan Murtezaoğlu (1961-), Hale Tenger (1960-), Halil Altındere (1971-), Esra Ersen (1970-) gibi isimler; yaratımlarında kullandıkları çeşitlilik ve izleyiciye yansıttıkları başka başka nosyonlarla dönemin sanat ortamında kendilerinden sıkça söz ettiren isimler olurlar.



Görsel 2.43. Altan Gürman, “Montaj 4”, İstanbul, 1967
Kaynak: <http://altangurman.com>



Görsel 2.44. Şükrü Aysan, “Ubi et Orbi No:9”, İstanbul, 1986

Kaynak: www.sanalmuze.org

Fakat sanat tarihçilerine göre 1960’lar itibariyle Türk resim sanatında bilhassa da kavramsal anlamda ilk güçlü kırılma noktası, Altan Gürman’ın “*Montajlar*” dizisi ile gerçekleşir. Bu bakımdan Gürman, yukarıda bahsi geçen tüm sanatçılar arasında ayrı bir yere ve öneme sahiptir denilebilir. “*Montajlar*” dizisi; Gürman’ın tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel kullanarak ortaya çıkardığı işleri olarak tanımlanır. Öyle ki Türkiye’de yayımlanan modern sanat tarihiyle ilgili kimi kitapların kapaklarına da dahil edilen bu işler, bir anlamda Türk resim tarihindeki en keskin holistik dönemeci belirliyor olmanın yanı sıra Türk resim sanatındaki modern sürecin de başlangıç noktası olarak değerlendirilirler. Türkiye’de modern sanat pratiğinin ilk defa dile dökülüğü olarak da tanımlanabilecek olan “*Montajlar*” dizisi bütün yalınlıklarıyla, nesnenin tehlikeli ilişkileriyle ve doğrudan söze girişlerindeki yüreklilikle öylesine çarpıcı yapıtlardır ki, bugün bile bu şaşırtıcılıklarına eş başkaca bir yapıt bulmak güçtür (Koçak, 2007, s.72). “*Sanatın daha az kutsal, yaşama daha yakın olması gerektiğini*” belirten Gürman’ın kutsallık halesini yok etme teşebbüsünün ilk adımı ise, imzayı reddediştir. Ne ki sanatçının hiçbir yapıtında ona ait bir kimlik ibaresine, herhangi bir imzaya rastlamak mümkün değildir. Bu tavrın en açık ifadesi; bireyselliğin yapıttan geri çekilmesidir. Yapıt üzerindeki mutlak otorite kavramını irdleyen Gürman, aynı zamanda karşı-biçimci üretimleriyle de süreç içinde önemli bir rol üstlenir.

Henüz 1990’lar ve hatta 1980’ler öncesi, 1970’lerin sonlarında Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner, o döneme değin birlikte açtıkları sergilerde kullandıkları ismiyle; “*Sanat Tanımı Topluluğu*” adı altında esasen Gürman’dan evvel dili sanat nesnesine ve sanatı ise köktenci görsel formlardan kurtarıp düşünsel bir kurguya

dönüştürme adına ilk girişimi yaparlar. Ancak bu ilk adım o günlerde beklendiği kadar ilgi uyandırmaz. Oysa o günden sonra yeni arayışlara giren, üretimde alternatif yollar arayan ve neredeyse hepsi de Akademili olan sanatçıların önündeki en önemli örnek, Türkiye sanat ortamının en sıra dışı figürü olarak parlayan Gürman olur.

1980’lerin başına kadar Türkiye’nin hâlâ tek sanat standartları otoritesi olan Akademi’nin -veyahut Akademi’nin o dönemki hocalar kuşağının ve genel beğenin- estetik ölçütleri, ilerici konumunu korumak adına “*Yeni Eğilimler*” gibi yenilikçi etkinliklerin yapılmasına olanak sağlamakla birlikte, özünde resim ve heykel gibi türlerin geleneksel sınırlarını zorlayan, biçimsel değerlere odaklı “*Modernizm*” anlayışını temsil eder. Gürman ise; 1960’larda yapıtlarında hazır nesne kullanmaya başlayarak Türkiye sanat ortamına yeni bir retorik çerçeve sunar. Gürman’ın Fransız Yeni Gerçekçiliği’ne yönelik ilgisinden beslenen ve Kavramsal Sanat ile Pop Sanat’ın kendi kültürel verileriyle harmanlanmış bir versiyonu olarak nitelendirilebilecek yaklaşımı, Akademi içinde oldukça ayırksı bir figür olarak tanınmasına neden olur. (Antmen, 2013, s.117-118).



Görsel 2.45. Altan Gürman, “Montaj 5”, İstanbul, 1967
Kaynak: <http://altangurman.com>



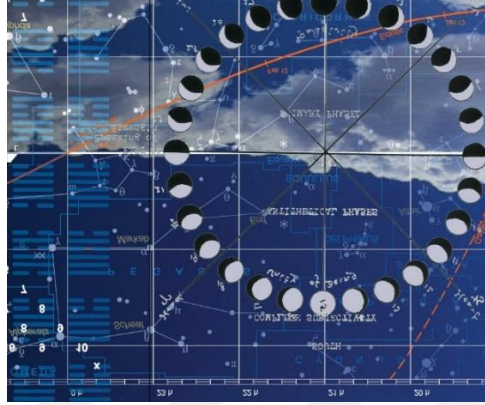
Görsel 2.46. Altan Gürman, “Montaj 6”, İstanbul, 1967
Kaynak: <http://altangurman.com>

Tıpkı Gürman gibi, Şükrü Aysan ve Ahmet Öktem de süreç içinde Kavramsal Sanat'ın öncü kimlikleri olarak kendilerini gösterirler. Her ikisi de Akademi kökenli sanatçılar olmanın yanı sıra üretimlerinde Akademi'nin köktenci yaklaşımlarını reddederler. Aysan, "*Pentür no:7*" isimli yapıtında tuval üzerine gerilmiş bez kavramını gündeme taşır. Bezsiz tuvalin yani bir anlamda şasisiz tuvalin Pentür'de yepyeni bir ifade ve yanılmacı bir derinliğin tanımı olduğunu öne sürer. Öktem ise "*Adsız (1978)*" isimli çalışmasında bütün bir tuval yüzeyini boydan boya kaplayan üç metal boruyu tuval dokusu üzerinde nesneleştirerek sanatsal yaratımda bambaşka bir noktaya dikkat çekmek ister. Çalışmalarını, her türlü tasvir ve tanımlamadan soyutlayarak *nesne-biçim*'e dönüştürdüğünü belirten Öktem, bu tavrını şöyle açıklar;

Bireyci, dışavurumcu, öykücü yaklaşıma karşı kişiseliliğin anlatımını geri plana atan somut, gerçek bir yapı, bir nesne oluşturmak... Önceleri mekanik düzenlemelerde iki ve üç boyutlu olarak resmettiğim metal borucuklar, giderek betimleme olmaktan uzaklaşıp kendi başlarına birer *nesne-biçim*'e dönüştüler. Nesne biçimleri dış dünyada görmediğimiz halde, çağrışımları ve yan yana gelişleriyle izleyici de soğuk bir etki uyandırır (Duben ve Yıldız, 2008).

Sanatçı Serhat Kiraz'ın "*İmge Gerçeklik Üzerine (1977)*" isimli çalışması ise, Akademi yıllarından başlayarak irdelediği görüneni imgeleme dönüştürme isteğinin açık bir ifadesidir. Kiraz, 1984'te Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergisinde, sergi mekânına içinde hava, su ve toprak bulunan üç cam kutu yerleştirir. Kutuların yanlarına yerleştirdiği bu nesnelerin büyütülmüş fotoğrafları, duvarlardaki panolar üzerine yerleştirdiği cam kutuların flu ayrıntıları, Akademi yıllarında başlayan görsel imge, yanılma ve hakikat arasındaki ilişkiler üzerine yaptığı araştırmaların bu sergide fotoğraf ve hazır yapımlar ile uygulanışdır (Duben ve Yıldız, 2008, s.102). Kiraz'ın çalışmaları en genel tanımıyla yoğun bir holistik arayışın ürünleri olarak ele alınabilir. Sanatçı, daha çok dilbilimsel yönelimlerin uzantısı sayılabilecek türde üretimler sergiler. 1993 yılında sergilediği "*Translation*" enstalasyonu da bu çalışmalarından yalnızca bir tanesidir. Kiraz, İngilizceden birebir çeviri olarak tercüme edilen bu sözcüğün öteleme olarak görülen anlamıyla ilgilenir. Evrenin -en bilindik haliyle- kısmi anlamda ötelenerek yeniden ifade edilmesi, evrilerek dönüştürülmesi yahut bir dile indirgenmesi gibi temalar sanatçının çıkış noktasını oluşturur. Sanatçı, bir şeyden başka bir şeye dönüşüm olgusu kapsamında dilsel bir oluşu eylemsel bir boyuta yerleştirir ve bu işiyle bilhassa farklı olgular arası yönelim ve etkileşim gibi kavramları gün yüzüne çıkarır. "*Translation*" sergisi, evrenin muazzam düzeni ile insan yaratısı ve bireyselliği arasındaki yadsınamaz dengeyi ifade eden bir sergidir. Bu yanıyla da holizmle birebir temas eden noktaları

olduğu söylenebilir. Hatta sanatçı, işlerinde kullandığı holistik analogiler üzerine şöyle bir yorum getirir ve der ki; “Bugün artık bilim sanata, sanat bilime dönüşmüş durumdadır. Ve her ikisi de uçsuz bucaksız, sonsuz, sınırsız ve hatta köşesiz, kenarsızdır” (Madra, 1993).



Görsel 2.47. Serhat Kiraz, “İçindekiler”, İstanbul, 2009
Kaynak: <http://minesanat.com>

Tıpkı Kiraz gibi, yapıtlarında sanatın yaşayan ve devinen düşünsel bir varlık olduğunu irdeleyen tavırdaki sanatçılardan Çengiz Çekil, Canan Beykal ve Ayşe Erkmen de 1980’ler sonrası öne çıkan isimlerden bazılarıdır. Bu isimleri böylesine önemli kılan, onların Modern ve Postmodern süreç içinde birer anahtar figür olarak kendilerini göstermeleridir şüphesiz. Sözü edilen sanatçıların yapıtları, o dönemde hiç de alışık olunmayan tarzda beğeni kompartımanları oluşturacak denli farklı ve yenilikçidir. Kendine ait bir söylem biçimi ile çok daha sınırsız ve sonsuz bir dil çeşitliliği oluşturmayı amaçlayan sanatçılar, üretimlerinde kullandıkları tüm malzemelere bir anlam yükleme eğilimi gösterirler. Biçimle uğraşmazlar, bunun yerine yoğun düşüncelere gönderme yapan yaratımları yeğlerler. Farklı ideolojileri karşılayan kavramlar daima formdan önce gelir. “Bireyselleşme ve sanat eserlerine duyarsızlaşmanın arttığı bir dönemde eski yöntemlerle istediğiniz şoku yaratamazsınız,” diyen Çengiz Çekil, yapıtlarında özellikle de yaşamın dinamizmini ve buna bağlı olarak da sanatın değişen rolünü gündeme taşır (Sağır, 2004). Çekil, yapıtlarını sosyal olgulardan yola çıkarak tanımlar. Ona göre yaşama dair her şey bir sanat eseri olarak ele alınabilir. Sanatçının sade görünümlü yapıtları bizzat belirgin bir düşüncenin kendisine gönderme niteliğindedir. Estetik görünümü önemsemeden, vurgulamak istediği düşünceyi en net şekilde, çağrışım yaptırarak anlatabilecek malzemelerle oluşturduğu çalışmalarının çekiciliği, malzemelerde ve

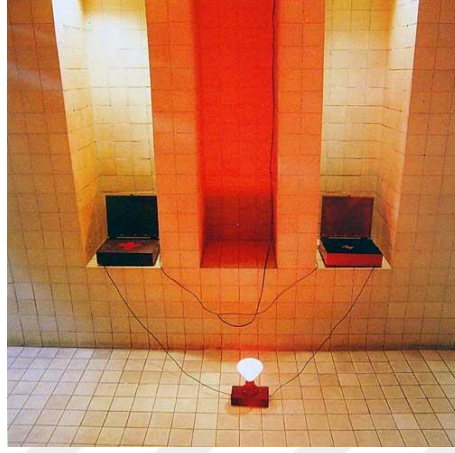
onların belli bir düzen içindeki birlikteliklerinin taşıdığı anlamda saklıdır (Duben ve Yıldız, 2008, s.116). Çekil, sanatının başlangıcından itibaren doğrudan yaratımda farklı malzeme kullanımı ile enstalasyona ilgi duyar. Zaman olgusunu tekrar ve tekrar irdelediği yapıtlarında izleyiciyi yaşamın gündelik akışı üzerine düşünmeye davet ederken bir yandan da bellek, kimlik, yaşam, ölüm, anımsama, unutmama vb. kavramları sorgulamaya yöneltir. Bu yanıyla Çekil'in sanatını, yeni bir sanatsal dil arayışının somutlaştığı bir dizi etkinlik kapsamında yorumlamak mümkündür.



Görsel 2.48. Cengiz Çekil, “Bugün De Yaşıyorum”, 1976, New York, Museum of Modern Art
Kaynak: www.moma.org

Canan Beykal da 1980’li yıllarda klasik beğeni anlayışından uzaklaşarak görselliği öne çıkarmayı yeğleyen ve ki alışıldık plastik sanatlarla sınırlı geleneksel yaklaşımları reddeden sanatçılar arasındadır. Yaratımda nesnel kuralları tümüyle öteleyen sanatçı, yaratıcı kişiliği, estetik hazzı ve sanatın değerini temelden sorgulayarak her türlü biçimci tavırdan kendini soyutlar. Sanatı alabildiğine geniş bir yelpaze içinde ele almanın yanı sıra 1977 yılında verdiği tezinde, resim geleneğini temelden sarsan bir yöntem olarak kolaj tekniğini inceler ve böylelikle de dönemin sanatında bambaşka bir kırılma noktasını belirlemiş olur. Beykal, yapıtlarında genellikle sözcükleri, belgeleri, işaretleri, fotoğrafları ve fotokopileri kullanır. Bunu yaparken de öznel ifadelerden bilhassa kaçınır ki izleyici, yapıtın içinde yer alan bilgileri kendi belleğinde birleştirerek bütünleyebilsin. 1994 yılında Atatürk Kitaplığı’nda açtığı “Odalar” sergisi ile neredeyse o güne kadarki tüm çalışmalarını bir araya getiren sanatçı, burada ilk defa, sergi mekânı olarak seçtiği yerin -kütüphanenin- mekânsal niteliklerini de serginin içine dahil ederek sanatsal üslubuna yepyeni bir açılım getirir. Mekân, başlı başına bir sanat yapıtı olarak yaratı sürecinin içinde yer alır. Mekân- yapıt- sanatçı ve izleyici arasında kavramsal düzeyde

bir bütünlük oluşturma amacıyla olan Beykal, bu dönemde, ancak ve ancak izleyicinin birebir katılımıyla var olabilen yeni bir sanat anlayışı geliştirir.



Görsel 2.49. Canan Beykal, “Transformatörler”, Maçka Sanat Galerisi, 1993

Kaynak: www.sanalmuze.org

1970’lerden itibaren etkinliği artan holistik yaratımların temelinde, farklı disiplinler arasındaki sınırlardan geçerken her birinin kendine özgü niteliklerini, daha geniş bir anlamda tarihi geçmişlerini ve çağdaş bağlamda kurdukları tüm ilişkileri sorgulama eğilimi vardır (Oliviera, 1994, s.7). Sanatın tüm dünya genelinde yaygınlaşarak evrenselleşme eğilimi, olanaklandığı malzeme çeşitliliğinin sanatçıya açtığı ifade imkânlarına da bağlanabilir kuşkusuz. Ve bu yeni sanat türü için söz konusu olan iki parametreden biri zaman, diğeri ise mekândır. İzleyiciden yapıtı incelerken yaşama dair mevzuları da keşfetmesi, düşünmesi beklenir, zaman ve mekân içinde bilinçlenerek yönünü bulması sağlanmaya çalışılırken yapıt ve mekân da birbiri içinde eriyerek, bütünleşir (Rossenthal, 2003, s.25-26). Bu ortam içinde kendinden söz ettiren sanatçılardan bir diğeri de Ayşe Erkmen’dir. Erkmen, mekân ve yapıt arasındaki etkileşimi ön plana çıkaran işler ortaya koymanın ötesinde, kullandığı buluntu nesneler ile sıradan bir nesnenin bile belirli bir zihinsel süreçten geçerek nasıl bir sanat nesnesi halini alabileceğini göstermek ister. Semih Kaptanoğlu, 1990 yılında yayımlandığı “*Ayşe Erkmen I, Seçilmiş Çalışmalar Kataloğu*” isimli kitabında, sanatçının üslubunu şu sözlerle anlatır; “*Ayşe’nin işleri görünmez bir okla dışarıyı, dünyanın, gerçeğin artık pek nadir sızabildiği sergi salonlarının, galerilerin dışını işaret eder. Kavramlarının özünde izleyiciyi, ilişkiye girdiği kişiyi hızla geriye baktırması, ona, kendi dünyasını izlemeye ve*

böylece yaşama katılmaya bir çağrıda bulunması yatar.” Erkmen, Kaptanoğlu’nun da belirttiği gibi, düşünme yoluyla bireyin mekân ve zaman algısı üzerinde daha evvelden farkına varmadığı yeni bir “şey” oluşturabileceğine inanır. Tüm bunların yanı sıra, ünlü teorisyen Stephen Hawking’in düşüncelerinden de oldukça etkilendiğini söyleyen sanatçı, Hawking’in kaleme aldığı kitapları okuduktan sonra sanat ile temel fizik bilimlerinin birbirine ne denli yakın olduğunu kavrar ve *“İşte, sanat ile bilime dair her şeyi, yapıtlarımda üst üste getirmek istedim,”* diyerek bir anlamda kendi sanatsal tavrını özetlemiş olur (Kaptanoğlu, 1990).



Görsel 2.50. Ayşe Erkmen, “Yanıt”, Berlin, 2013

Kaynak: <https://universes.art>

1980’lerden günümüze yeni ve holistik bir oluşum içinde, bireysel olanla evrensel olanı birbirine eklemlemeye çalışan sanatçıların tümünün de izleyiciyi düşünmeye yönelttiği yapıtlar ürettikleri söylenebilir. Bu süreçte gelenekselin dışında işler sergileyen sanatçıların yapıtları çoğunlukla yaşamın derin, sonsuz düşünselliği ile dopdoludur. Sanatçılar, seçtikleri malzemeler ile yapıtlarının gerisindeki kimi kavramlar arasında kuvvetli bir ilişki kurmayı amaçlarlar ve aynı zamanda sanatı devingen, sürekli bir olgu olarak ele alırlar. Dönemin sanatçıları, düşünsel bir sıçramayla evren, nesne, birey, mekân, bellek gibi kimi kavramları içine alan ve ancak us vasıtasıyla algılanabilen, göndermelerle dolu yapıtlar ortaya koyarlar. Yaşama dair her türlü durum, oluşum ve süreç, sanatsal bir malzeme yahut bizzat sanatsal bir yaratı olarak kendini var edebilir. Sanatın dilini, sınırlarını ve kurallarını aşma eğilimi her şeyin önüne geçer. Denilebilir ki,

1980'lerden sonra sanatın içeriği tamamen kendisine dönmüş durumdadır. Duchamp'tan temellenen yeni ve Kavramsal Sanat genişleyerek, detaylı sanatsal sorgulamaların da yolunu açar. Böylelikle de *Çağdaş* veya *Güncel* olarak tanımlanan yeni bir sanat tavrı gündeme gelir ki bu tavır bizzat holizmin kendisidir. Çünkü bu andan sonra tek bir cümleyle her şey, her şeyin içinde mevcut haldedir. Sanat ile yaşam arasındaki çizgi bütünüyle ortadan kalkarken, disiplinler arası duvarlar da kelimenin tam anlamıyla yerle yeksan olur. Wagner'in "*Bütünlüklü Sanat Eseri*" öngörüsü, Duchamp'ın, "*Her şey sanattır,*" sözü ve ki Hologram teorisyenlerinin "*Her şey "bir" de ve "bir" her şeydedir,*" iddiası... Hepsi de yaşamın içindeki hakiki ve somut yerlerini bulmuşlardır artık. 1990'lar ve 2000'ler ise tıpkı Batı'da olduğu gibi Türk resim sanatında da sanatsal yaratıların hepten bağımsızlığını kazandıkları bir sürece işaret eder. Sanatta öncülük ve yenilik tartışmaları da böylelikle son bulur. Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Nur Koçak, İpek Duben (1941-), Sarkis Zebunyan (1938-), Erdağ Aksel (1953-), Bedri Baykam (1957-), Ahmet Elhan (1959-), Genco Gülan (1969-), Nil Yalter (1938-), Şükran Moral (1962-), Kutluğ Ataman (1961-) ve Candeğer Furtun (1936-) gibi isimlerin de katkısıyla sanat, bambaşka bir çerçeve içinde değerlendirilir hale gelir. Dolayısıyla da günümüze değin uzanan ve "*Çağdaş Türk Sanatı*" olarak isimlendirilen süreç başlamış olur. Bu sürecin başlangıcındaki en önemli etkenlerden biri de dönemin kadın hareketinin yadsınamayacak bir kanadını meydana getiren kadın sanatçı kolektifleri ile bu grubun holistik etkinlikleridir. Sürece bakıldığında, grubun ciddi biçimde sanat pratiğini çağdaş düzeyde şekillendirici bir rol üstlendiği görülür. Erkek egemen müze ve galeri sisteminin baypas edilmesi, kadınların kendilerini daha özgürce ifade edebilmelerinin yeni yollarını araştıran bir sanat eğitimi anlayışının geliştirilmesi gibi olgular grubun yenilikçi ve eleştirel etkinlikleri yöneliminde gündeme gelmeye başlar (Schapiro, 2011, s.208-209). Egemen sanat türlerini kategorik anlamda irdelemek, yeni bir sanat dili arayışına girmek, hâkim üsluplara mesafeli durmak, alternatif mecra/malzeme kullanımını göze alabilmek bu sanatçıların genel özelliğidir. Bireysel ifadeye ve biçimci estetiğe dayanan sanatsal modernizme eklemlenme çabasına girmemeleri ve sanat pratiğini esas olarak zihinsel bir süreç olarak içselleştirmeleri, bu sanatçıların güncelliğinin de temel ölçütüdür (Antmen, 2013, s.94).

yılların sanat ortamında gözlenen bu çok yönlü girişimler, izleyen dönemde Türkiye'nin sanat eğimi pratikleri üzerinde de etkisini gösterir. Holistik yani bütüncül eğitim hareketi, bir anlamda 1990'lar ile 2000'li yılların yoğun tinsel ve evrensel arayışlarının bir ürünü olarak ortaya çıkar. Holistik eğitim yaklaşımı, güncel sanat etkinliklerinin bir yansıması olarak plastik sanatlar eğitim politikalarının içine yavaş yavaş sızmaya başlar. *"Hiçbir şey bir tür bağlam olmaksızın var olamaz, hiçbir şey yalnızca ayrılmış, bağlantısı koparılmış bir parça değildir,"* diyen holistik yaklaşımın eğitim politikalarında kendine yer edinmesinde şüphesiz ki *İstanbul Sanat Bayramları* ile *İstanbul Bienalleri*'nin de büyük bir etkisi vardır. Ne ki sanat dalları arasındaki ayrımları ortadan kaldırmak, sanat üretimlerini halkla paylaşmak, sanat olgusunun tartışıldığı bir ortam yaratmak, sanat ve kültür politikasının oluşumunda öneriler sunmak, sanat eseri ile olmayan arasındaki farkları belirleyebilmek ve uluslararası sanat ortamıyla ilişki kurmak gibi amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen bu çok yönlü -tümel- sanat etkinlikleri Türkiye sanat ortamının kırılma noktalarından biri olarak kabul edilir (Hasgüler, 2013, s.75). Ve ayrıca denilebilir ki bütün bu etkinlikler bir bakıma parçayı tümünden ayırmanın, yaşananları ise bağlamdan koparmanın mümkün olamayacağını gözler önüne serme amacı içerirler ve bu açıdan da holistik perspektifi besleyici bir nitelik gösterirler. Zamanla kentin başka başka noktalarına da yayılan etkinlikler, klasik anlamdaki müze ve galeri sistemine de karşıt bir tavır oluşturarak sanat nesnesini bizzat yaşamın içine entegre etme eğilimi sergilerler. Belki de aslen bu tavır, Türkiye sanat ortamını besleyici bir yaklaşım olan holizmi daha da gün yüzüne çıkarmaya yarar ki böylelikle sanatçı ve sanat eğitimcisi adayları sanatın çok dilliliğini gündelik yaşama ait olgular üzerinden deneyimleyebilir hale gelirler. Yaratımda çeşitlilik, evrensellik, bütünsellik, tümellik, çok yönlülük gibi kimi kavramlar artık çok daha kolay anlaşılabilir biçimleriyle bir anlatı nesnesi olarak yaşamın içindedirler.



Görsel 2.53. 13.İstanbul Bienali, "Anne Ben Barbar Mıyım?" Sergi Tanıtım Afişi, 2013

Kaynak: www.milliyetsanat.com



Görsel 2.54. 15.İstanbul Bienali, Candeğer Furtun, “İsimsiz, 1994”
İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, 2017
Kaynak: www.saha.org.tr



Görsel 2.55. 15.İstanbul Bienali, Ali Taptık, “Dostlar ve Yabancılar”, 2017
Kaynak: www.iksv.org

Ezcümle, 1960’lar sonrası Türkiye’de sanat gerek içeriği gerekse üslup özellikleri bakımından kendi içinde bir modernleşme sürecine içine girer ki bu süreç, 1990’lar sonrasına değin evrilerek varlığını sürdürmeye devam eder. 2000’li yıllar ise plastik sanatlar açısından yepyeni bir dönemecin göstergesidir. Bu dönemde, var olan her şeyi sanata malzeme yapan, yaşamla sanat arasındaki duvarları büsbütün ortadan kaldıran sanatçıların işlerinde yoğun bir tinsellik hakimdir. Sanat yapıtları müze ve galeri sınırları arasından kurtularak sokağa, kente, yani yaşamın tam orta yerine değin uzanırlar. Sanat, başlı başına bir hikâyedir artık. İster bir tuval üzerinde, ister mermerden bir heykelin yüzeyinde, ister bir limonun kabuğu içinde, isterse bir kadının iki göğsü arasında olsun, sanatçının kendi seçtiği bir kavram aracılığıyla işaret ettiği her şey, her yer, her durum ve her olgu sanatsal bir yapıt olarak değerlendirilmeye hazırdır. Önemli olan, sadece

hikâyenin kendisidir. Önemli olan kimi kavramların bir araya gelerek beraberce yazdıkları hikâyenin, izleyicinin belleğinde bıraktığı izdir yalnızca. Bu yeni üretim çağında, sanat ve holizm hemhal olmuş haldedir. Yapıt, düşler ve düşünceler arası bir ruh göçüne fırsat tanır ki burada, sanatsal kurgu hem izleyici hem de sanatçının iş birliğiyle kaleme alınır adeta. Yani özetle, 2000’lerden bu yana hem sanatçılar hem de izleyiciler, şair Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyişiyle; ne büsbütün içindedir zamanın ne de büsbütün dışında. Yekpare, geniş bir anın parçalanmaz akışında... Bir garip rüya rengiyle üstelik... (Tanpınar, 2016, s.23). Ve her şey, her şeyin içindedir orada. Her şey “bir”de ve “bir” her şeyde.

2.1.3.2. 1990’lar sonrası izleyici-yapıt ilişkisi

Athanasius Kircher (1602-1680), 1646 yılında Roma’da kaleme aldığı “*De Ars Magna Lusit et Umbrae*” adlı kitabının bir bölümünde siyah-beyaz bir de çizime yer verir. Buna göre, yalnız bir ziyaretçi, karanlık bir odaya alınır. Arkasındaki duvarın tepesindeki pencereden içeri dar bir sütun halinde gün ışığı girmektedir. Ziyaretçinin karşındaysa bir ayna vardır. Ayna, ışığı, üzerinde hayvan başlı insan şekilleri olan sekizgen bir çarkın üstüne yansıtır. Çark döndükçe, ziyaretçi aynadaki görüntüsünün şekilden şekle girdiğini görür. Cizvit papazı Kircher bu aygıtı, bu dönüşümlerin gözlemciye mümkün olduğunca çok simge ve metafor sunması amacıyla tasarlar ve optik yansımaların ziyaretçiye kendi doğası üzerine çeşitli düşüncelere sevk edeceğini umar (Draaisma, 2014, s.7).

İşte, bilhassa 1990’lar sonrası Türk sanatçıların da ortaya koydukları yapıtlar ile izleyicinin belleğinde bırakmak istedikleri iz, tam da Kircher’in üç yüz küsur yıl evvel örneklendirdiği gözlemcinin belleğinde yaratmayı arzuladığı etki ile benzer bir niteliktedir. Kircher, bir nevi bellek teorisyenidir ve yaşadığı dönemde, insan belleğinin işleyişini çeşitli analogiler üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Belleği özünde bir mıknaşı benzettir ve bununla beraber onun gizli doğasına değinerek belleğin, hali hazırda var olan imgeleri yeniden yorumlama ve dönüştürme özelliğine odaklanır. 1990’lar sonrası, dönemin sanatçıları da her şeyden önce bireysel kimliklerle bir hesaplaşma içine girerler ve bireyi öne doğru çeken ama aynı zamanda daha evrensel ve çok yönlü etkileşim doğuran kimi kavramların yöneliminde üretimler sergileyerek, yaratının özgürlük alanını sınırlandıran her türlü kalıp ve kuraldan bütünüyle uzaklaşırlar. Bunu yaparken de bizatihi izleyicinin belleğini hedef alırlar. Ortaya konulan işlerin çoğu

semantik düşünce düzeyindedir ve tıpkı Kircher'in sekizgen çarkı gibi, izleyicinin belleğinde farklı alımlama boyutları yaratma amacı taşırlar. Bu yeni ve alternatif temsil alanları, “*yaşam pratiği*” ile “*sanat pratiği*”ni birleştirici bir niteliktedir aynı zamanda. Kavram ve düşünce, kökleşmiş estetik formların yerini alırken, 2000’li yıllar itibariyle var olan her şeyin bir sanat nesnesine dönüşebildiği yepyeni bir süreç başlar. Bu yeni sanatın hammadde ise sadece hikâyedir. Belleğin ölümlülüğünde kısmen bulunan geçiciliğe karşıt olarak ortaya konulan yapıtlar, izleyicinin belleğinde kendine yeni bir yer edinmek ya da zaten var olan bir yeri korunaklı kılmak niyetindedirler. Özünde, fazlasıyla holistik özellikler barındıran dönemin işleri, sanki insan zihni, üzerinde bir şeyler kazılabilen yahut yeni bir şekil alabilen balmumu bir tabletmişçesine, onu kazıyarak veya da farklı bir şekle büründürerek canlılığını korumak ister gibidirler. Son derece güçlü bir kavramsallığın ürünü olan bütün bu işler, ancak ve ancak izleyicinin belleği ile bir araya geldiği oranda gerçeklik elde ederler. Her şey, sanatçı ile izleyicinin ortaklığında kaleme alınan düşsel fakat bir yanıla da epeyce gerçek bir hikâyenin mahsulüdür. Burada hem yeni algılara dair sonsuz bir alımlama kapasitesi söz konusudur hem de ortak bir algı boyutunun değişmez izlerini okumak olasıdır. 2000’lerin disiplinler arası sanat ortamında, en çok da “*algısal bilinç*” kavramı yaratım süreçlerini ciddi biçimde etkisi altına alır. Algılayan bilincin bireysel deneyimleri ile yorum sınırsızlığına sunulan yapıtlar, gerçekte birbiriyle bağdaşmaz gibi görünen pek çok şeyi belleğin bu bütünleyici ve ki bir o kadar da dönüştürücü işlevi vasıtasıyla yeni baştan konumlandırırlar. Çok yönlülük gelişip derinleştikçe yapıtın geri planındaki kavramlar da çoğalır. Ayrıca burada kullanılan hiçbir malzeme öyle süsleme amaçlı ya da gereksiz değildir. Verilmek istenen ileti veya yaratılmak istenen etki yalın bir analogi üzerinden seyreder. Bir nevi “*Kilit ve Anahtar*” mekanizması gibi... Ne ki kilit de anahtar da yapıtın içinde mevcut haldedir zaten. Bunu yapacak, yani en nihayetinde kapıyı açacak olansa sadece izleyicidir.

Duyusal yansıtma ve yaratı boyutunda çağrışım alanları oluşturma düşüncesi 1990’lardan günümüze dek varlığını sürdürür. İzleyicinin belleğinde daha derinlikli iç görüler doğurma fikri gelişerek ilerler. Yapıt ile izleyici arasındaki bağlantısallığı destekleyen işler holografik anlamda ağsal bir ortaklığın ürünüdürler. Kircher’in ussal çarkının bir benzeri olarak birey ve evren arası ağlar inşa etmek ya da var olan ağları görünür kılmakta etkili bir yöntem olan holizm, bu süreçte ortaya konulan yapıtların çoğunda açıkça izlenebilir. Belleğin bulgulayıcılık değeri konusunda dengeli bir yargı

içeren yapıtların pek çoğu hemen her bireyin belleğinde bulunabilecek olan paralel örüntülerin yeniden üretimini amaçlar. Bunu yaparken de sanatçıların tercihi genellikle hikâyeci anlatımdan yana olur. Hikâyeye, birey için en eski bellek yardımcısı olmanın ötesinde temelde bilinçler arası bir sentezi içerir. Bir zamanlar Kircher'ın kendi metafor makinesi ile ortaya koymayı amaçladığı yanılsama yaratıcı özelliklerin tümü de bir hikâyenin içinde mevcut halde bulunabilir. Alışlagelmiş belirli bir nokta dışında, başka bir noktadan bakıldığı takdirde var olan görüntülerin ya da bilgilerin değişebileceği hatta bütünüyle alt üst olabileceği sanısı, hikâyenin en etkili öğelerinden biridir. İzleyicinin, sanatçının yapıtını tasarlarken kendi belleğinde oluşturduğu hikâyeye ortak olması demek, ister istemez yapıtın karşısında bulunduğu o kısacık zaman dilimi içinde bile olsa yaşama, dünyaya, evrene, topluma, kendine ya da diğerlerine alışlagelmiş belirli bir noktanın dışında bir yerden bakması anlamına gelir ki bu noktada varlığından kesinkes emin olduğu pek çok şeyin bir bakıma şekil değiştirdiğini de gözlemlemiş olur. Çarklar dönmeye başlar ve her bir dönüş kendince izleyiciye çeşitli kavram ve analogiler aracılığıyla sayımsız düşünce kapısı aralamaya yarar. Böylelikle yapıt, sunduğu hikâyenin yöneliminde izleyicinin içsel bir parçası haline gelirken aynı anda onun belleğinde herhangi bir noktaya da temas etmiş olur. Bu anlamda dönemin işlerinde sınırsız bir üslup çeşitlemesi de gözlenir ki buradaki salt amaç, hikâyenin etkililiğini arttırmaktır. Algılayan bilincin geri planında yatan bellek sistemi kendisine sunulan konvansiyonlar yoluyla karşılaştığı imgeleri yeniden yorumlar ve ilkin bilinçdışı gibi görülen pek çok şey anlık bir alımlama sonucunda doğrudan bilincin merkezine aktarılır. Bu aktarımın en hızlı ve kalıcı yöntemi ise bizzat hikâyenin kendisidir. Ol sebeple, evvela 1970'ler itibarıyla gözlenmeye başlanan hikâye merkezli yaratı üslupları, 1990'lar ve dahi 2000'ler sonrası ciddi biçimde ağırlık kazanırlar. Yaşamın değişen dinamizmine paralel bir ivmeyle sanatın rolü de değişir. Yaratım, büyük oranda izleyici merkezlidir artık. İzleyicinin birebir içinde yer aldığı hikâyeci yapıtlar, her türlü biçim ve estetik anlayışının önüne geçerler ve dolayısıyla da bu süreçte anlatı kutsallaşır.

2.1.3.3. Sanat nesnesinin değişen anlamı ve yeni holistik nosyonlar

Modernliğin anlamı ile modernizmin tabiatı üzerine tartışmaların hız kazandığı ve temelinde çeşitli konvansiyonlar bulunduran bir sanat fikrinin gündeme geldiği 1960'lı yıllar, Türk resim sanatı açısından önemli bir kırılma noktasını belirler. Bu dönemden sonra müze ve galerilerin dışına çıkarak bütün bir yaşamı hem somut hem de soyut

anlamda kendisine sanatsal bir mekân haline getirebilen ve etrafındaki hemen her şeyi bir sanat nesnesi olarak konumlandırabilen sanatçılar kalıplaşmış kural ve yargıları aşarak, sanatlarını hudutsuz bir alana yayarlar. Pek çoğu, “*Kavramsal Sanat*” kategorisi içinde sınıflandırılan 1970’ler ve 1980’lerin işleri, geri planda barındırdıkları kavramların çokluğu ve kullanılan dilin çeşitliliği bakımından sanat nesnesinin tanımına da yepyeni bir yorum getirirler. Yeni önermeler ve farklı üslup denemeleri beraberinde sanat nesnesine dair farklı bakış açıları kazandırır. Bu süreçte, sanatçıların bir yandan yaratılarında çoğulcu imgeleri kullanırken, diğer yandan da bu imgelerin birbirleriyle oluşturdukları ya da ayrımlı içeriklerde kullanılabildikleri anlamlara odaklandıkları gözlenir. Sanatçının ortaya koyduğu her nesne onun hem sanatsal hem de bireysel kimliğinin bir ifadesidir adeta. Yaratıcı süreç; yaşanmışlıkların, hem evrensel hem de bireysel deneyimlerin ve dahi dünyevi birikimin bir tasviri gibidir artık. Sanatsal üretim özünde sınırsız bir çeşitleme olarak değerlendirilir, buna göre, var olan her şey belirgin bir kavramsallığın yöneliminde sanat olarak ele alınabilir. Önemli olan, yapıtı besleyen düşüncenin kendisidir yalnızca. Denilebilir ki; 1970’ler ve 1980’ler, düşünce ile imgenin sanat yapıtının nesnel yerini alması, düşünsel ve imgelemsel sürecin bütünüyle bir sanat nesnesine dönüşmesidir.

1980’ler sonrası ise, sanatçılar özellikle de bireyin yeri ve kimliği ile daha fazla ilgilenmeye başlarlar. Yaşamın dinamizmine eş zamanlı olarak erozyona uğrayan insan ruhu, dönemin yapıtlarında önemli bir tema olarak kendini gösterir. Merkezine bireyi alan yapıtlar, malzeme açısından da alabildiğine sınırsızdırlar. Sanatta elitizm ortadan kalkmıştır. “*Birey*” teması geri planında başka pek çok kavramı da barındırmaktadır ki bunlar, çoğu zaman, artık kendini besleyemeyen bir dünyanın değişen imajları olarak karşımıza çıkarlar. Modern metropollerin kırılğan ve çocuksu yanları, büyük kentlerin arka sokakları, varoşlar, fabrikalar, göçmenler, evsizler, hayat kadınları, translar ve tuzu kuru lüks semtlerin ötesinde kalan gecekondu yaşamları, 1980’ler sonrası yapıtların pek çoğunda kendini açıkça gösterir. Sanatçılar, seçtikleri kavramları tasarı yoluyla yeniden yorumlarken disiplinler arası bir yol izlerler aynı zamanda. Sanatçının gözü, tıpkı bir film kamerası gibi, yaşamsal bir deneyimi kaydeder ve bunu daha sonra bir anlatı biçimi olarak izleyiciye nakleder (Gintz, 2010, s.31). Holizm teoremi bu noktada önemli bir yere sahiptir. Çünkü her şeyi, her şeyle ilişkilendirebilen sanatçıların kullandıkları dil çoğulcu bir özellik gösterir ve sanatın her türlü bütünleyici ve ki dönüştürücü yanını temel alır. Sanatçılar, kendilerine ve izleyiciye geçici, yapay bir estetik haz avuntusu sunabilecek

türdeki üslaplardan ekseriyetle kaçınırlar. Sanat nesnesi, tümüyle farklı bir amaçla ve süreçlerle, geleneksel işlevinin çok ötesinde bir izlev olarak yeniden konumlandırılır.



Görsel 2.56. Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var”, 1992
Kaynak: www.imgrum.org



Görsel 2.57. Şükran Moral, “Speculum”, İstanbul, 1997
Kaynak: <http://kodebergen.no>

Hazır nesne, buluntu nesne ve özellikle de “*metin*” gibi geleneksel olmayan sanat formları, Türk sanatçıların 1980’lerden bu yana ortaya koydukları yapıtlarda sıkça izlenir. Bu durum, sanatın salt temsil işlevinden sıyrılışı olarak da yorumlanabilir. Sanat yapıtında asıl nesnenin kendi bağlamından kopararak kullanılışı, sanatta gerçeklik ve temsil anlayışının yeniden konumlandırılması fikrini işaret eder.

Bir günlük kullanım nesnesinin enstalasyon çalışması olarak sanat eserine dönüştürülmesi beraberinde daha fazla etkenin katıldığı bir ortamı da gerektirir. Sanatçının bakışı ve sanatçının seçme ediminin dışında başka faktörler de kullanım nesnelerinin bir yapıta dönüştürülmesinde etken olabilmektedir (Yılmaz, 2017, s.490). Nesne ile mekân ilişkisi, 1990’lar ve 2000’lerin sanat ortamında sıkça irdelenen bir konudur. Mekân bazlı enstalasyon çalışmalarının nesnenin işlevini iptal eden ve doğrudan

hikâye aktarımını öne çıkaran bir yanı olduğu düşünülür. Ve disiplinler arası bir sanat pratiği olarak enstalasyon, süreç içinde gitgide önem kazanır. İzleyicinin aktif katılımına olanak sağlayan enstalasyon işleri, bir sanat yapıtının hakiki kimliğini kazanabilmesi için izleyici katılımını esas kılar. Çok yönlü olma durumu, Kavramsal Sanat’la eş bir yol izler ve zamanla da bir nevi sanatsal üretim biçimi halini alır. Bu noktada, sanatın bilhassa 1960’lardan bugüne, tümüyle yaşayan bir varlık olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. O, dural bir varlık değildir artık ve 2000’ler itibariyle post epistemolojik çağ olarak adlandırılan dönemin beraberinde sunduğu her türlü deneyim, en çok da enstalasyon çalışmaları aracılığıyla sanatın içine sızmış durumdadır. Sanat nesnesi, bir süreçler ve ilişkiler bütünü halinde algılanır.



Görsel 2.58. Genco Gülan, “Android”, İstanbul, 2014

Kaynak: www.uplifers.com

“Kavramsal Sanat” ekolünün temellerini atarken Duchamp’ın hedefi, sanat yapıtı kategorisini ortadan kaldırmak değil, kuşkusuz, bu kategori ile ilgili yerleşik, uzlaşımsal ön-kabulleri sarsarak, düşünceyi yüceltmektir. Duchamp, “karşı-sanat” yapmaktan çok, önerdiği yeni sanat nesnesi ile yarattığı provokasyona bağlı yeni bir “zihinsel süreç” başlatmayı arzuluyordu (Erenus, 2014, s.86). Başlangıçta Avrupa ve Amerika’da gözlenmeye başlanan bu düşünsel süreç, bugün artık Türk sanatçıları da dahil olmak üzere dünyanın hemen her yerindeki sanatçıların üretimlerinde bir kilometre taşı misali kendini gösterir. Sanat nesnesinin bütünüyle düşünce ile hemhal olarak ele alınması sanatı algısal boyutta da sonsuz bir alana açılar. Bu türde bir sınırsızlığın doğurduğu en net yargı ise

bütünün kendini oluşturan parçaların toplamından daha fazla oluşudur. Ve bugün artık sanatın, bireysel bileşenlerin toplamının yarattığı çok daha geniş bir frekans alanı aracılığıyla tüm dünyaya hatta evrenin bütününe entegre oluşu yadsınamaz bir gerçektir. Öyle ki yaratı söz konusu olduğunda gözlenen her nevi holistik arayış bunun somut bir kanıtıdır adeta. Zira bir “*düşünce*” yöneliminde ortaya konulan herhangi bir yapıt vasıtasıyla başka başka belleklere sızma fikri, bir anlamda, içinde bütünsel bir örgütlenme amacı barındırır ki bu amaç da temelde holizm teoreminin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çünkü holizme göre var olan her şey; bir diğerini etkileme, değiştirme ve yönlendirme özelliğine sahiptir. Bugünün sanat nesnesi de çoğunlukla bu anlayışla biçimlenir. Bir nesne yoluyla devasa bir fikirler zinciri meydana getirmek ve böylelikle de sanatın ikametgâhını hem bireysel hem de evrensel belleğin merkezine taşımak düşüncesi günümüz sanatının en belirgin özelliğidir. Yapıtın değeri, kat edilen mesafelerin yanı sıra, bu fikirler zincirinin uzunluğuyla belirlenir. Sanatçının üslubu, kolektif bir yaratı kapasitesinin derinliği ile ilişkilidir. Düşünce ve çağrışım kavramları, güncel sanat nesnesinin merkezini oluşturur ve esasen buradaki her şey, bütün bir eylemin sonucudur. Özellikle de “*Kavramsal Sanat*” ile birlikte artık ortak bir bilinç yaratma arzusu pek çok şeyin önüne geçer. Draaisma (2014, s.111); duyulan bu arzuyu oldukça güzel bir analogi ile özetler; buna göre bir nesneye eklemlenen herhangi bir düşünce ilkin manzaranın üstünde yükselen bir güneş gibidir. Ve güneşin ışıkları ne kadar kuvvetliyse, o manzaraya bakan kişi -izleyici- o kadar fazla yüzey görecek, bilincin karanlığı ile yaşamsal gölgeleri o denli bertaraf edebilecek, dolayısıyla da yeni birleşimlere ve yepyeni bir bütünleşmeye açık hale gelebilecektir. Bugünün sanatçıları, işte, ortaya koydukları bu düşünsel sanat nesneleri yoluyla bilinçlerimize tıpkı ışık ışınlarının bir aynaya yansıdığı gibi yansımak niyetindedirler. Adeta etrafı kayalarla çevrili durgun, berrak bir su yüzeyine yansıyan hareketli bir bulut gibi... Bireysel ve evrensel belleğin dev labirentinde gizli binlerce ipliği birbirine bağlar gibi... Bir dokuma tezgâhı üzerinde, başka başka renk ve motifleri bir arada, birbiri içinde işler gibi...

2.2. Sanat Eğitiminde Holistik Yaklaşım

Araştırmanın bu kısmında, yukarıdaki bölümler süresince özellikle üzerinde durulmaya çalışılan holistik yaklaşımın yüksek öğretim kurumlarında verilen sanat eğitimi/görsel sanatlar pratiği içindeki yeri ve önemine değinilerek, günümüz eğitim/öğretim etkinlikleri dahilinde nasıl ele alındığı/alınmadığı incelenmiştir.

2.2.1. Sanat eğitimi pratiği ile holizmin ilişkisi

Bilimin tarihi, biraz da insanlık tarihidir. Bilimin ışığında durmaksızın yenilenen ve değişen bir dünyanın ziyaretçileri olarak tüm insanlar kuşkusuz bu dönüşümün birer parçası olarak var olurlar. Ve ki bazı değişimler, dünya tarihinde önemli bir dönemeci imlemenin yanı sıra bütün taşları da yerinden oynatmaya muktedirler. Denilebilir ki, bu dönemeçlerden biri de kuantumdur. Çünkü kuantum kuramı ile birlikte pek çok şey, bir daha asla eskisi gibi olmayacak biçimde değişir. Kuantum mekaniğiyle beraber, önceden otomat bir sistem olarak düşünülen dış evren artık bütünüyle bir zekâ ağına doğru evrilir.

İzleyen süreçte Bohr, atom ısıtıldığında elektronlarının uyarılabileceğini ve sabit bir yörüngeden diğerine kolaylıkla sıçrayabileceğini keşfeder. Her bir sıçramanın ışık formunda çok belirgin frekanslarda enerji yayabildiğini ve dahası atomların bu yörüngeler arası geçişler sonucunda çok belirgin renkler de ürettiğini görür. Buna, “*kuantum sıçraması*” adı verilir ve bu sıçrayış teoremi holizmin de temellerini oluşturur. Nitekim; insanoğlu, sebzeler, yıldızlar ya da kozmik toz... Hepsi de aynı bütünün parçasıdır ve benzer bir atomik yapı ile tasarlanmışlardır. O halde, mayasında atom bulunan her varlık yaratılışı gereği bir anlamda kuantum sıçrayışına tabiidir. Ve bilim, bizlere şöyle der; “*İnsan vücudundaki her bir hücrede yaklaşık olarak yüz trilyon atom ve bunun iki katı oranında da elektron bulunur.*” Holizm ise ekler; “*Bu durumda, insan da ancak ve ancak yörüngeler arası seyahatler yoluyla enerjisini yükseltebilir ve bu şekilde başka başka renkler üretebilir. Çünkü tek bir yörüngede kalmak demek, tek bir yörüngede kalmak demektir. Oysa başka bir yörünge insanı farklı bir yerden düşünmeye, farklı bir yerden ışımaya davet eder ki bu, yaratılışın çağrısıdır...*”

İşte; “Holizm”, “Holistik Yaklaşım”, “Bütüncül Eğitim” ya da “Disiplinler Arasılık” gibi pek çok kavram, bu düşüncenin odağında ortaya çıkar. Esasen, su yüzüne vuran yalnızca terimler ve isimlerdir burada. Zira, henüz adı konmamış olsa da bu düşünüş biçimi çok, çok daha öncelere kadar uzanır. Söz gelimi; düşünselci bir bakış açısından, “*tamlığı imleyen bir bütün olan şey*” anlamı ile çok eskilerde, Demokrit ve Empedokles tarafından evrendeki parça-bütün ilişkisi nazarında sorgulandığı görülür holizmin. Demokrit; bölünmez bir bütün diye tanımladığı “*maddenin özü olarak atom*” fikrini ilk defa öne süren kişidir tarihte. Empedokles ise evrenin bağdaşık nesnel bir bütün olduğunu iddia eder. Buna göre, holistik düşünce biçimi, antik çağda, bazı düşünürlerin zihinlerinde de olsa çoktan konumlanmaya başlamıştır zaten. Ne ki antik felsefenin peşi sıra “bütün” kavramı klasik, orta çağ ve modern felsefenin pek çok düşünürü tarafından

da parça-bütün ilişkisi bağlamı ile idealistik açıdan ele alınmaya devam ederek on dokuzuncu yüzyıla değin ulaşır. Ancak bütünün, materyalist bakıştan felsefi kavramlaştırmalara dayanak olması durumu Marksist felsefeyle gerçekleşir. Holizmin, yirminci yüzyıl itibariyle felsefede, bilimde ve sanatta etkin temellendirici bir kavram niteliği kazanmasıysa bilimde ortaya çıkan paradigmatal dönüşümün net bir sonucudur denilebilir (Özcan, 2013).

Sanatta holizm, ilkin bir yenileniş ve ilerleyiş biçimi olarak kendini gösterir. “İlerleme” yansız bir terim değildir şüphesiz; belirli ereklere doğru devinir ve bu erekler temelde insan koşulunu iyileştirmenin olanakları tarafından tanımlanırlar (Marcuse, 2010, s.30). Bu ilerleyiş felsefesi, evrensel ilkelerin ilki olan, “Bütünlük ve Birlik İlkesi”ne dayanır ve hem bireyi hem de bireyin yaratıcı süreçlerini bu ilke yöneliminde değerlendirir. Evrende var olan hiçbir şeyin, diğerinden soyutlanmamış olduğu ve hiçbir şeyin birbirinden ayrı olmadığı, olamayacağı görüşü holistik sanatın en kuvvetli yaratım ayaklarından birinin de harcını oluşturur. Buna göre, her şey birbirine ve genel bütüne bağlıdır, sürekli yek diğerini etkilemekte ve ondan etkilenmektedir. Bu tanım, holistik sanatın yanı sıra sanatta disiplinler arası kavramının da yapı taşıdır. Yirminci yüzyıl itibariyle pek çok sanatçı, üretim süreçlerinde holistik yöntemden sıkça yararlanmaya başlar. Wagner’in savıyla beraber sanat camiasında ilk defa gündeme gelen “Bütünlüklü Sanat Eseri” kavramı bu süreçte giderek somut bir görünüm kazanır. Farklı disiplinler birbiri içine geçmeye başlar ve üretim bambaşka bir bileşkeye doğru evrilir. Holistik bakış açısıyla, sanatsal anlatım gücünün yetkinleşmesi, işlerlik kazanması, algı boyutunun genişliği ile ilintilidir. Sanatsal anlatım öncelikle doğrudan bir düşünsel tavır almayı gerektirir. Bu anlamda sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünmenin kaynağını oluşturduğundan sanatsal yaratım sürecinin de kendi kaynağından itibaren imgesel düşüncenin çizgisinde olmasını da gerektirir (Artut, 2001, s.24).

Hegel, sanatı; “*ruhun madde içindeki görünümü*” şeklinde tanımlar. Schiller ise şöyle söyler; “*Sanat, insanın özgürlük dünyasının ortaya çıkmasını sağlayan önemli bir araçtır*” (Anonim). Kalıpların, üslupların, tarzların birbirine karıştığı, sanata dair tüm tanımların anlamını yitirdiği, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğu bir dönem olarak yirminci yüzyıl ve sonrasında izlenen sanat hareketleri belki de holizm felsefesinin yaratıma dâhil oluşuyla birlikte daha çok Schiller’i haklı çıkarır niteliktedir. Zira yirminci yüzyılla beraber sanat artık birey için bütünüyle özgürlükler alanı haline gelir. Farklı disiplinler iç içe geçer ve yaratım, yaşamın benzeri olarak algılanabilecek bir olguya

doğru devrilir. Düşünce, varlık, insan ve bütünlük gibi belli başlı kavramlar, yaratım süreçlerinde kendilerini iyiden iyiye öne çıkarmaya başlarlar.

Çağdaş ontoloji bizlere varlığın heterojen katmanlardan hemhal bir bütün olduğunu söyler. Bu katmanlar; maddi, canlı, ruhsal ve tinsel varlıkların bir bileşkesidir. Var olan tüm canlılar bu katmanların fazlalığına dayanmakla birlikte bir bütünlüğü, dahası çoklukta birliği temsil ederler. Söz gelimi, evrende bulunan tüm katmanlar birebir insanda da mevcuttur. İlk kez Hegel tarafından tanımlanan tinsel katman ya da diğer bir deyişle geist tabaka, insanın düşünce alanını oluşturur ki bu aynı zamanda reel varlığın da en üst noktası demektir. Bu alanda biçim kazanan tüm düşünce ve yaratımlar evrende bir noktada birleşerek kolektif, tinsel bir bütünlüğü oluştururlar. Bilimsel, sanatsal ve felsefi evren sistemleri de bu yaratımlar arasındadır (Ünver, 2002, s.4). Yirminci yüzyıl itibariyle sanatsal yaratımda gözlenen özgür üslup arayışları temelde, bahsi edilen bu tinsel alanın daha bilinçli bir biçimde gündeme getirilişi ile ilişkilidir. Sanatçıların gün be gün bu düşünce yaklaşımını benimseyerek üretim süreçlerine dahil edişi gözle görülür bir hakikattir nitekim.

Neden sonra, sanatın bir özgürlük ve bireysel yaratıcılık olgusuna dayandırılması durumu yavaş yavaş sanat eğitimi etkinliklerine de sirayet etmeye başlar. Bilhassa 1960 ile 1980 arasındaki dönem dünya tarihinde daima önemli bir kültürel yenileniş süreci, politik ve sosyal bir dönüş noktası, yoğun bir yaratıcılık, deneme, isyan ve entegrasyon zamanı olarak kabul edilir ve bu hareketli ortamdan “*Holistik Eğitim*” olarak adlandırılan yepyeni bir eğitim felsefesi filizlenir. Ron Miller, “*Holistik Eğitimin Felsefi Kaynakları*” ismini verdiği ve 2005 yılında kaleme aldığı makalesinde holizmin eğitim etkinlikleri içine dahil oluş sürecini şöyle açıklar;

Terimin kendisi 1979 yılında bir grup hümanist psikolog ve eğitimcinin Kaliforniya’da düzenlediği bir konferansta kullanılmaya başlanır. Bu kavram, 1980’lerde Kanadalı bilgin John P. Miller, The Holistic Curriculum (Holistik Müfredat) (1988) adlı eseri yayınlayana ve ABD’de “*Holistic Education Review*” adlı yeni bir dergi kurana kadar yavaş yavaş yayılır. O zamandan bu yana holistik eğitim perspektifi konferanslara, makalelere, kitaplara, doktora tezlerine ve birkaç öğretmen eğitim programına konu olur. Ancak halen birkaç ülkede yayılmış birkaç bin eğitimcinin ilgi gösterdiği marjinal bir hareketten ibarettir ve ülkelerin resmi eğitim politikaları üzerinde çok az etki yapmıştır (Miller, 2005, s.36).

Holistik eğitim, ilkin 1960’lar ve 1970’ler arası dönemde özellikle de Amerika’daki entelektüel ve kültürel rahatsızlık ortamında yükselişe geçer. Tarihe 68 olayları olarak düşen ve ABD Kaliforniya ile Fransa’daki üniversitelerde başlayan öğrenci hareketleri döneminde öne çıkan baş ucu kitaplarından birisi de Herbert Marcuse’un “*Tek Boyutlu*

İnsanı” dır. Adının da çağrıştırdığı biçimiyle kitap, bireyin çok yönlü bir eleştirel düşünce zihnine, çok boyutlu bir algı kapasitesine sahip olmasının öneminin altını çizmektedir. Marcuse, kaleme aldığı uzun anlatısında, disiplinler arası geçiş ve iletişime imkân veren çağa uygun eğitim programlarının geliştirilmesini vurgularken bir diğer yandan da – henüz terimsel açıdan isimlendirilmemiş olmasına rağmen- holistik eğitimin gerekliliğinden söz eder. Geleneksel eğitim programlarının öğrencilerin potansiyelleri üzerinde sınırlayıcı etkilerinin olduğunu belirten Marcuse, “*Bütünlük*” kavramını daha çok bütün yaratılanların nihai bağlamı, nihai anlamı ve en derin özü olarak tanımlar (Marcuse, 2010, s. 39). 1970’lerin sonlarına gelindiğinde, holizmi bir eğitim felsefesi olarak ortaya atan John P. Miller ise aynı kavramı disiplinler arası ve çok yönlülük gibi başka kavramlarla da ilişkilendirerek içeriğini genişletir. Böylelikle eğitimde holizm olgusu 1980’li yılların kültürel ve entelektüel yenileniş ortamında yeni bir sorunsal olarak gündeme gelir. Çıkış noktası, “*kuantum*” ve “*bütünlük yasası*” gibi kimi bilimsel teoremler olan holistik yaklaşım henüz beklenen düzeyde olmasa da ama yine de yepyeni bir konu olarak bazı akademik kürsülere taşınmaya başlar. 1990 yılında Anna Lemkow, “*Bütünlük Prensipleri*” adını verdiği makale ile holistik eğitimin temel kanaatlerini şu şekilde özetler;

Holizm; evrenin bölünmemiş, her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu bir bütün olduğunu savunur ve bu bütünün birçok katman yahut bağlam aracılığıyla her şeyi kapsayan yaratıcı kaynağı temsil ettiğini vurgular. Peki ya eğitim? Eğitim adını verdiğimiz oluşum bu evrensel bütünlüğün dışında tutulabilir mi? Eğitim, başlı başına bir holizmdir. Bütün yaşamın birliğidir, çok yönlülüktür ya da var oluşun açık bir özetidir. Tekliğe indirgenemez, tekilselliğe itilemez. Holistik eğitimin en temel kılğı hedefi bizzat yaşamın kendisidir (Lemkow, 1990, s.37).

Kaleme alınan kitaplar, makaleler ve tezler holizmi, bilimin kendine has rakamsal evreninden alıp, bir felsefe biçimi olarak farklı disiplinlere zerk ederek anlamını genişletirler. Bu disiplinlerden biri de sanat eğitimidir kuşkusuz. Ken Wilber, 1995 yılında, sanatın bütünler içindeki bütünlerden ibaret bir olgu olduğunu söyler ve ekler, “*Buradaki hiçbir şey yalnızca ayrılmış, bağlantısı koparılmış bir parça değildir*” (Wilber, 1995, s.37). Sanatta holizm, bütün disiplinlerin bölünmesi ve birbirine muhalefeti yerine, birbirini tamamlayıcılığını vurgulamakla birlikte sanatı tüm disiplinlerin dinamik bir dengesi olarak ele alır. Bu görüşe göre sanat eğitimi de bütüncül bir yapılanmayı kapsamalıdır. Çünkü sanat, münhasır kategorilere ya da farklı alanlara bölünemez bir olgudur ve o özünde paradoks, gizem ve doğuşla uyumlu bir var oluş alanıdır. Bu sebeple sanatta holistik yaklaşım bilhassa parçalara ayırmayı değil, sentez ve

entegrasyonu amaçlar. Evrenle, bilimle, dünyayla, yaşamla empatik, ilgi duyan, bütünsel bir diyalogu önemser. Newtoncu mekanik neden-sonuç ilişki süreçlerini reddeder, bizatihi yaşam ağının kendisinden beslenerek fiziksel formların tasarımı için evvela algı boyutunun genişletilmesi gereğinin önemini vurgular.

Holizm, insandaki iç/dış ikiliğini sorunsalın dayanak noktası olan dalga/parçacık/atom/evren birliği üzerinden açıklar. İnsan varlığının kozmik bir varlık olduğundan söz ederken bireyi, varlığın ufak bir mikro kozmosu olarak tanımlar. Herkesin temel varlığında aynı şeyin olduğunu söyler ve evrendeki her şeyi tek bir dinamikle birleştirir. Şuurun ve var oluşun birliğinin özü olan ilişkisel ağ yani holizm, aynı zamanda sanatın da özüdür. Martin Heidegger, estetik üzerine yazdığı denemelerinden birinde bu bütünlük, hakikat, sanat ve varlığın açığa çıkışı arasında bir ilinti kurar ve der ki; *“Onların kökeni daha ilk andan beri kendilerini meydana getiren atomların birleşmesi yoluyla ortak bir yaşamla yüklenmiştir. Bu tıpkı bedenimizi tutuşturan sezgi-şuur ateşi gibi birleşmiş ikilinin karşılıklı eylem etkileşimidir”* (Gadamer, 2010). Eş deyişle, sanat eğitimi de tıpkı sanatın kendisi gibi genel bir bütünlüğün neticesi olarak değerlendirilmelidir. Ne ki almasıyla bağlanmış yargı ve değerler, kuramsal kavram ve yaklaşımlar sosyal değişimlerle birlikte son bulurlar. Bugün sanatın geldiği nokta, şüphesiz eğitimde de bütüncül bir felsefenin varlığını gerekli kılmaktadır. Yükselen bir yaşam ölçününün koşulları altında sanat, bireyin *“kendisi”* olarak kalabileceği ama aynı zamanda kendisi dışındaki her şeyle de özgürce ilişkiye girebileceği özel bir alanı belirtir. Bu alanın oluşması ise kuşkusuz kişinin algı boyutunun genişliği ile yakından ilgilidir ve en önemli unsur düşüncedir burada. Sanatsal eğitimde farklı disiplinlerin bir arada sunulması düşünceyi besleyici bir nitelik olacaktır, zira günümüzde sanat, bütünüyle düşünsel bir varlık halini almış, sanat nesnesi bir düşünüş ürünü olarak değerlendirilir olmuştur. Bu noktada, bir defa daha Wagner’in savını hatırlamak gerekir ki kendisi, geleceğin sanat eseri tüm sanatların birleşimi olacaktır derken yanılmamıştı. Bugün, bütün bir dünya kendi duyusal algılanabilir maddiliği içinde hem mekânsal plastik hem de akustik varlığıyla bilincin önünde belirmiş haldedir ve bununla birlikte sanatta imgenin maddi biçimi de kendi özgür bağlamıyla beraber tasarlanmış bir ezgi, ritmik bir süsleme, plastik ya da renksel veya da sadece düşünsel bir ilinti, bağlantı olarak ortaya çıkmış durumdadır (Artut, 2001, s.24). Şu hâlde denilebilir ki, sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğuna göre, sanat eğitiminin de kendi kaynağından başlayarak, bu düşünce alanını besleyen bir *çok-yönlülük* yatağında akması

gerekir. Sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının bu anlamda başka başka disiplinlerle de ilişki içinde olması durumu imgeler evrenini genişletici bir nitelik olacaktır. Holistik yaklaşımın sanat eğitime dahil oluşu da tam bu noktada başlar. Sürekli değişen, yenilenen ve dönüşen imgeler bütünlüğü, gerçek bir *omnia in omnibus* olan evrensel belleğin birey üzerindeki yansımaları olarak görülür. Holizmin bakış açısından, sanatın buna bilhassa ihtiyacı vardır. Yeni algılara yönelik sınırsız bir alımlama kapasitesi hem sanatçı hem de sanat eğitimcisi adayları için bir gerekliliktir nitekim. Farklı disiplinler beraberinde farklı etkileşimler doğurur ki bu etkileşimler yaratımın birincil kaynağı olarak değerlendirilir. Öyle ki sanat eğitimi, salt kuramsal bilgi ya da salt uygulamalı çalışmalara dayandırılmaz, sonuçta çağın gereksinimleri eğitim uygulamaları gereksinimlerine de sirayet eder ve dönüşümü lüzumlu kılar (Ünver, 2002, s.36). Bugün artık sanat ürünü, Draaisma'nın (2014, s.39) da dediği gibi, belleğin aynı anda birçok oltayla avlanması durumudur. Kaçınılmaz olarak somut imgenin kendine daha fazla algı açımlayabilecek yetenekte olması öngörülür. Ve sanatla ilişkili öğrencilerin disiplinler arası geçişler yoluyla genel bütüne varması durumunun yararını üretim aşamasında gösteren algısal-bilişsel bir getirisi vardır. Holizm, bahsi edilen bu algısal-bilişsel getiriyle ilgilenir, öğrencilerin çok yönlü gelişimini tıpkı kitap yazarken birbiri ardına eklenen sayfalar misali sürekli artan bir bilgi ile genişleyen bir algı boyutu üzerinden örneklendirir. Bu getiri, bizi düşünce ile düş ikiliğini etkiler. Ve çağımız sanatında - orta çağ yorumcularının beynin en önündeki karıncığa, duyuların hemen arkasına yerleştirdikleri ve ruhun en yüksek yetenekleri olarak gördükleri- düşünce ile düş gücü, el üstünde tutulur.

Denilir ki evrim, başlı başına holistik bir öğrenme sürecidir. Öyle ki holistik düşünceyi anlamlandırmak için evrimden daha uygun bir düşünüş alanı bulunamaz. Holistik düşüncenin sağladığı temel katkı, ruhsal süreçlerle yönlendirilmiş ilerleme ve gelişmeyi sağlayan ve nihayetinde hem somut bir ürün hem de evrensel erekselliğin can suyu olarak düşünceyi ortaya çıkarmayı amaçlayan bir süreçler bütünüdür içindeki karmaşık ilişkileri anlamayı kolaylaştırmasıdır. Holizmin, sanat eğitimi süreçlerinin içine dahil edilmesi halinde yaratıcı düşünceye olağanüstü katkı sağlayacağı ön görülür. Ortaya konulan yaratımların, geniş bir yelpazede var olan yaşamsal meydan okumalara karşı gerektiği kadar değişken ve aynı zamanda uyumlu olarak yaşam formunun içine yerleştirilmesi de bir açıdan buna bağlıdır özünde. Zira sanat; bireyin toplumdan, bilimden, bilgiden beslenerek düş gücünü harekete geçirecek, duyarlı bir yapı ile düşün

sistemini yeni baştan kurgulayacak bir kuvvete sahiptir. Sanatın evrensellik boyutu ve bilimsellikle bağdaşık olması durumu hem sanatçının hem de sanat eğitimcisinin özgürleşmesine olanak tanıyarak kendilerine yeni yollar aramalarını ve dahi bulmalarını sağlar (Özdemir, 2014, s.10). Bu yeni yolların arayışında her biri birer yol tabelası niteliği görece olan farklı disiplinlerin eğitim etkinlikleri içerisine dahil edilmesi ise holistik yaklaşımın öğretim süreçlerine zerk edilmesiyle mümkün olabilecektir ancak. Öğrencilerin sanat dallarını ayrı ayrı kulvarlar olarak görmeleri yerine birbirlerinin yöntem, üslup ve üretim biçimlerini kullanarak sanatlar arası etkileşime geçmeleri çok daha özgün bir yaratım dili ortaya koyacaktır ki bu zaten evrimin doğasında var olan bir niteliktir. Düşünce, yalnız bu yolla gelişecek, dönüşecektir. Düşünce, sanatsal üretimin en önemli ayağıdır çünkü, aynen Klee'nin (2006, s.36) de dediği gibi; *“Başlangıçta, hemen hemen yalnızca eylem vardı, ne ki, bunun da üstünde düşünce... Madem ki, çemberde olduğu gibi, sonsuzluğun ne başlangıcı ne de sonu vardır, öyleyse düşüncenin önceliğini benimsemek gerekir.”* Bugün sanat kendisini ve evrendeki konumunu, varlığını anlamaya yönelik bir girişim haline gelmiş durumdadır. Bugün, bütün bir dünyada zihinsel ağırlıklı bir sanat hüküm sürmektedir. Bu sebeptendir ki günümüzde, hiçbir sanatsal yaklaşım düşünsel olmaksızın etkili olamaz (Bozkurt, 1995, s.116-117). Düşünsel süreçle başlayan yapıt tasarımında bilhassa bilindik yahut geleneksel aktarım biçimleri ile kısıtlı bir estetik kaygının olması şart değildir artık. Neticede farklı araç ve yöntemlerle de, etkileşimle de sanatta *“plastik”* sorunu bir şekilde yanıt bulmuş olur (Kılınç ve Reisoğlu, 2011, s.225). Holistik yaklaşımın kullanımıyla ortaya çıkan yaratımlar ise tıpkı orkestranın yorumladığı bir eser gibidirler. Ayrı ayrı anlam ifade etmelerine rağmen ama yine de bir bütün halinde ve uygun atmosferde doğru ilişkiler ve birliktelik onları yakalayarak sanatsal yorumu, ifadeyi en üst seviyeye çıkarır (Özdemir, 2014, s.23). Çağdaş sanatsa bu birlikteliği zaten lüzumlu kılmanın yanı sıra sanat eğitiminde kullanılan geleneksel eğitim metotlarını sorgulama zorunluluğunu da beraberinde getirir. Disiplinlerin kendilerine özgü alan çizgilerinin yavaş yavaş silinmeye başlaması ile birlikte sanat eğitiminin de bu paralelde kendini yenilemeye ve dönüştürmeye ihtiyacı olduğu yadsınamaz bir hakikattir. Farklı sanat alanlarında yapılan eğitimleri birbirleriyle ilişkilendirmek ve çok yönlü düşünceye olanak sağlamak eğitim pratiğini çok daha etkin ve anlamlı kılacaktır en nihayetinde.

Bu noktada şunu yinelemek gerekir ki, Hegel sanatı; *“ruhun madde içindeki görünümü”* şeklinde tanımlar ve ekler; *“Sanatın kullandığı araçlar derece derece ruhu*

anlatmaya, ifade etmeye elverişlidir. Değişik sanat dallarının ortaya çıkması da ruhu anlatmaya olanaklı araçların çokluğundan ileri gelir.” İşte, holizm bizlere bütün bu ruhî araçların bir arada kullanımı adına bir kılavuz olmak arzusundadır. Daima ama daima “*Sanat, yaşamı biçimlendirme isteğinden öte nedir ki?*” diye yineler bu yüzden. Yaşamı, tek tek disiplinlerin tekelinde biçimlendirmeye çabalamak, sahi, ne denli geçerli bir uğraştır? Tartışılır elbet. Öte yandan, Bilge Karasu’nun bu yönde muazzam bir analojisi vardır, der ki yazar;

Nar kentinde bir incir buldum. Narı da inciri de, övmek isterim. Annem her kışın en karanlık noktasında, eve girerken bir nar atardı yere, bütün gücüyle; parçalanıp iyice dağılsın diye. Evin beti bereketi niyetine... Ardından süpürüp silerdi ortalığı. Bir iki gün sonra, narın patladığı yerden çok uzakta incecik bir çıtırtı duyduğum olurdu ayağımın altında. Ne kadar dağılmışsa nar taneleri, o kadar iyiydi. Topladıktan sonra söyledim anneme, sevin sin diye (Karasu, 2016, s.11).

Sanatı bir nar gibi düşünecek olursak şayet -ki onun hakkında her şeyi düşünmek mümkündür- o halde ne kadar dağılmış, saçılmışsa taneleri bir o kadar feyzli olacaktır el verdikleri... Bütüne varmak için evvela çoğalmak, dağılmak ve saçılmak gerekir evrende; yaşamın beti bereketi niyetine... Karasu’ya göre, her türlü “*birolumun*” temsilidir nar. Tanelerin çokluğu ise bizzat yaşamın imi... Ve düşünceye, çoğalmaya, imlere yönelmiş bir çağın narıdır sanatta holizm kavramı. Şunu da söylemek gerekir ki; her şeye biraz biraz öykünmek demek çalakalem, çalafırça iş görmek demek değildir özünde. Çerçeve içinde çerçeve, tuğla üstünde tuğla, çember içre çember gibidir çok yönlü düşünce. İnsanın sanatı adına yaptığı, başkalarına seslenmek adına yaptığı, yaşamı biçimlendirmek adına yaptığı, pek çok şeyin simgesi olabilmelidir bir yerde. Zira bir tablonun karşısında durmak, yadırgatıcıdır artık. Bakılanın, görülenin içinde gezinmek de gerekir. Bugün sanat, bir nevi yaratım-içi gezi gibidir; bir yaşantıyı, bir düşünceyi dile getirme uğraşdır ve de. Görsel anlatıların hızla düşünce imlerine dönüştüğü bir çağdır bu çağ; imgelerin başka dünyalardan, başka yaşantılardan, başka düşüncelerden, başka var oluş biçimlerinden ve başka başka disiplinlerden çıkıp geldiği bir çağ. Şu hâlde eğitim pratiklerini çağın dengelerinden uzak tutmak, çağın sanat olgusundan ayırıştırarak damıtmayı denemek, yaşam suyunun tersine yüzmeye çalışmaktan öte bir şey olmayacaktır. Farklı disiplinlerin entegrasyonu olmadan sanatı anlamlandırmak güç iştir, ne ki tek yönlü üretimler, anahtarı yazılmadıkça birtakım benekler olarak kalan notalar misali durup kalacaklardır oldukları yerde. Ezgi içinse holizmin penceresini aralamak yeğdir, sanatsal yaratımda düşüncenin dirimi adına...

2.2.2. Günümüz sanat eğitiminde holizmin yeri

*"Benim için biçim soyut bir şey değildir hiçbir zaman.
Biçim her zaman bir şeyin simgesidir. İnsandır, kuştur ya da başka bir şey...
Biçim için biçim değildir resim benim için."*

Joan Miro

Sanat eğitimi hem ülkemizde hem de dünya genelinde halen hararetle tartışılan bir kavramdır ve onun için en genel tanımıyla şöyle söylenir; *"Güzel sanatların tüm alanlarını, eğitim kurumlarında ve kurum dışı, yaratıcı sanat eğitimini içerir."* Oysa sanat eğitimi de tıpkı sanatın kendisi gibi tek bir cümleye indirgenemeyecek denli geniş bir âlemden haber verir bizlere. Yalın bir cümleyle, *"Sanat eğitimi şudur,"* diyebilmek güç iştir, bilhassa da bugün, zamanın ve dünyanın varmış olduğu noktada... Sanat, birey için bir hakikatse şayet, o halde hakikat de seyyar bir metaforlar ordusudur bir yerde. Her metafor, bir düşüncedir özünde. Sanat eğitimi, bu metaforlar ordusunun belirli bir karargâh altında, dönemin ve sistemin gereklilikleri doğrultusunda muhafaza edilmesidir bir nevi. Her biri birer düşünsel inşa olarak sanatsal yaratımlar bir çağın, bir kültürün, bir ortamın ya da bütün bir âlemin veya sadece tek bir bireyin yansımalarıdır aynı zamanda. Biçimse onu ortaya koyan ruhun bizatihi kendi düşünüş iklimidir. Sanat eğitimi, bu noktada, görsel deneyimin depolanması ve yeniden yaratılması, biçimlendirilmesi hususunda bir kılavuz olabilir ancak. Farklı bellek ve düşünüş türlerinin üretime uyarlanış sürecinde bir profesyonel olarak, sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının yanında olur. Fakat onları genel bir disiplinin içine almak, etraflarını belirgin üslup ve yargılarla kuşatmak adına değil, aksine onların özgürlüğünü, bireyselliğini görünür kılabilmek için oradadır. İçinde bulunduğumuz yüzyıl, hemen her şeyle birlikte sanatın ve eğitimin alan sınırlarını da alabildiğine genişletmiş durumdadır artık. Bu açıdan düşünüldüğünde, sanat eğitimini bu koskoca, geniş bahçe içinde kırpılmış bir çalıdan ibaret görmek bir algı yanılgısı olacaktır yalnızca. Onu sınırlamaya çalışmak da sanatı sınırlamaya çalışmak kadar beyhude bir çabadır. Nitekim sanat eğitimi, sadece belirli bir noktadan bakıldığında görülebilen, geleneksel açıdan konumlandırılmış bir çalı kümesinden çok daha fazlasıdır.

Yüzyıllardır uygulanmakta olan öğretim sistemleri ıraksak denilen yaratıcı düşünce ve davranışları değil, yakınsak düşünüşü geliştirme eğilimindedirler. Hâlbuki genel eğitim içinde varlığı doğru tespit edilmiş sanat eğitimi, bireydeki tüm yetileri evrenle uyumlu bir bütünlüğe taşır ve yaratıcılığı olağanüstü bir düzeyde besler (Ünver, 2002, s.6). Ne var ki sanat eğitiminde ve sanatsal yaratma sürecindeki en önemli sorunların

temelinde de bu tespitin gerektiği şekilde yapılamayışı yatar. Sorunun kaynağında özellikle de sanat eğitimcisine yönelik yetersizlikler vardır. Nitekim ülkemizde sanatçı yetiştiren yüksek öğretim kurumları düşünceyi ve yaratıcılığı besleyici tavırlarını biraz daha değiştirmiş ve bu alandaki tutumlarını geliştirmiş olsalar dahi, sanat eğitimcisi yetiştiren kurumlar çağa ve dünyaya uygunluk konusunda halen belirgin sorunlar yaşamaktadırlar. Kuşkusuz müfredatsız bir eğitim programı düşünülemez ancak bilhassa sanat eğitimi müfredatları tavanı, duvarları ve zemini çok belirgin bir oda gibi de ele alınmamalıdır. Çok daha kapsamlı açılımlara gidilmesi durumu bir önermeden ziyade pratik açıdan zorunluluktur hatta. Bugün, ülkemizde yirmi iki eğitim fakültesinde Güzel Sanatlar Eğitimi'nin Görsel Sanatlar Öğretmenliği Anabilim Dalı açık olup, eğitime devam etmektedir. Tüm bu fakültelerin dört yılı kapsayan eğitim programlarına-müfredatlarına bakıldığında eğitim süreçlerinde holistik yani diğer bir deyişle bütüncül bir yapılanma ne yazık ki görülmemektedir. Geçmiş yılların müfredatına nazaran günümüzde kullanılan müfredat kısmen genişletilmiş ve daha önce programda olmayan dersler eklenmiş olsa dahi yine de yetersizdir ve dahası halen klasik sanat eğitimi yaklaşımının izleri gözlenmektedir. Söz gelimi; Sanat Tarihi, Kültür Tarihi, Ana Sanat Atölye Dersleri, Mitoloji, Kültürel Etkinlikler, Fotoğraf, Müze Eğitimi ve Uygulamaları, Resim Teknikleri, Çözümsel Desen, Grafik Tasarım, Heykel, Özgünbaskı, Resim, Estetik, Sanat Teorisi ve alana özgü pedagoji dersleri dışında programa son yıllarda dâhil edilmiş olan “*Çağdaş Sanat*”, “*Türkiye’de Görsel Kültür*”, “*Sanatlar Eğitimi ve Yaratıcı Drama*”, “*Sanat Felsefesi*”, “*Hat Sanatları*” gibi kimi dersler, içeriği bir nebze olsun genişletmekle beraber disiplinler arasılık açısından beklenen ve gerekli görülen yeniliği sunmamaktadır. Holizmin ön gördüğü disiplinler arasılık modeli, herhangi bir plastik sanat disiplini yalnızca kendi alan sınırları içerisinde genişletmek demek değildir. Burada işin içine tiyatro da girer, müzik ve edebiyat da dâhil olur, hatta bilim de tüm varlığıyla oradadır. Hepsi de bir bütün olarak ele alınır. Her birimden biraz biraz bilgi edinebilen bir sanatçı ya da sanat eğitimcisi adayı her şeyden evvel içine doğduğu kâinatla daha uyumlu bir birey haline gelir. Çünkü zaten evrimin kendisi bu türden bir birlik ve bütünlük yasası üzerine temellenir. Holistik yaklaşım, disiplinleri kategorize etmez. Var olan tüm bilgiler ve disiplinler, ona göre, evrenle uyumlu yaşamsal bir formun genel bütünüdür verir bizlere. Ve ne yazık ki hali hazırdaki sanat eğitimcisi yetiştiren kurum müfredatları holistik öğrenme modelinden oldukça uzakta bir yerde durmaktadırlar.

Bugün ülkemizdeki kimi sanat eğitimi otoriteleri, günümüz sanat eğitimini çağın estetik özellikleriyle uyumlu post modern bir sanat eğitimi pratiği olarak tanımlamaktalar. Bu, bir noktada şu demektir; geleneksel yapılanmalar yerine bireysel kimlik ve farklılıkları benimseyerek, disiplinler arası ve çoklu öğretim müfredatının tercih ediliyor olması hali... Bu durum her şeyden evvel akla şu soruyu getiriyor beraberinde; post modern sanat, devrini tamam edip de sahneden çekileli uzun zaman olmamış mıydı sahi? *Güncel* ya da diğer bir deyişle *Çağdaş Sanat* devirmemiş miydi o kaleyi? Öte yandan alan içi açılımlar disiplinler arasılık anlamına gelmiyor ne ki. Müfredatta diğer disiplinlerin bir aradalığına dair herhangi bir yenilik gözlenmiyor en nihayetinde. Bireysel kimlik ve farklılıkların benimsendiği kısmen doğru bir açıklama olabilir ancak burada tam anlamıyla bütüncül bir yapılanmadan söz edebilmek de epey zor görünüyor. Bu noktada dünya genelindeki kimi üniversitelerin sanat eğitimi fakültelerinin 2017-2018 müfredatlarına göz atıldığında sanat eğitiminde disiplinler arası, holistik bir yapılanmanın hakikatte ne olduğu açıkça görülebilir. Ne ki bu örneklerden ilki Kanada'daki Montreal Concordia Üniversitesi Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı olarak verilebilir. Concordia Üniversitesi'nin 2017-2018 yılı görsel sanatlar eğitimi müfredatında geleneksel anlamda görsel sanatlar eğitimi ve pedagoji derslerine ek olarak şu dersler yer almaktadır;

- Multi-Disciplinary Approaches to Art and Teaching
(*Sanat ve eğitiminde disiplinler arası yaklaşımlar*)
- Creative Art Therapies
(*Yaratıcı Sanat Terapileri*)
- Contemporary Dance
(*Modern Dans*)
- Music
(*Müzik*)
- Theatre
(*Tiyatro*)

Bir diğer yandan, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Colorado Devlet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nün yine güncel müfredatında, ülkemizde verilen derslerin pek çoğunun yanı sıra şunlar da bulunmaktadır;

- Literature
(*Edebiyat*)

- Advanced Writing Techniques
(İleri Yazım Teknikleri)
- Social and Behavioral Science
(Sosyal ve Davranış Bilimi)
- Biological and Physical Sciences
(Biyolojik ve Fiziksel Bilimler)
- Global and Cultural Awareness
(Küresel ve Kültürel Farkındalık)
- Art and Humanities
(Sanat ve Beşerî Bilimler)

Bir başka örneğe, Meksika'dan... New Mexico Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sanat Eğitimi Programı'nda bulunan güncel derslerin bir kısmı aşağıdaki şekilde;

- Math
(Matematik)
- Physical and Nature Sciences (Astronomy, Biology, Chemistry, Earth and Physical Sciences, Anthropology)
(Fiziksel ve Tabii Bilimler -Astronomi, Biyoloji, Kimya, Yeryüzü ve Fizik Bilimleri, Antropoloji)
- Political Science
(Politika Bilimi)
- Sociology
(Sosyoloji)

Benzer biçimde, Avrupa'daki pek çok üniversitenin sanat eğitimi ya da daha özel bir deyişle görsel sanatlar eğitimi müfredatları da yukarıdaki örneklerle yakınlık gösterir durumdadır. Pek çoğunda edebiyat, müzik, tiyatro gibi derslere ek olarak biyoloji, fizik, kimya, sosyoloji, antropoloji, arkeoloji ve politika derslerinin de güncel müfredat içerisinde yer aldığı gözlenir. Bu noktadan bakıldığında, ülkemiz yüksek öğretim kurumlarında verilen görsel sanatlar eğitimi programının holistik yapılanma açısından ne denli eksik kaldığı aşikârdır. Bugün, dünyanın birçok ülkesinde sanat eğitimi geleneksel olandan öte, çağa ve dahası geleceğe yönelik dinamikleriyle, klasik eğitimin hem öğrencilere hem de topluma yansıttığı edilgen yapıyı ötelere bir konumdadır (Ünver, 2016, s.871). Sanat eğitimi artık düzenceler arası ortak bir çalışmayı gerektirmekle birlikte bilimler arası sınırlar da tıpkı sanatsal disiplinler arasındaki gibi eriyerek iç içe geçmektedir. Özellikle sanat eğitimcisi yetiştiren kurumların bu koşullar içinde birincil derecede düşünmesi gereken şey çok yönlü düşünebilen, farklı disiplinlerle iç içe geçen

tüm yan dalların bilinçli bir programlamayla sanat eğitimcisi adaylarına verilmesidir (Aykut, 2006, s.35). Öte yandan şöyle de denilebilir; sanatın ve sanat eğitimi programlarının kendilerine özgü öylesine özerk yapılanmaları vardır ki, dünyayı anlama ve anlamlandırma sürecinde, onların alanlarından hareketle sanatı izlemek alışkanlığı kendiliğinden gelişir ve hatta bugün artık sistemleşmiştir de. Sanat, birey ve topluma her dönemde bir öncekinden daha fazla bir biçimde yeni bakış açıları kazandırmış, yeni yönelimlere yönelmiştir (Kahraman, 2002). O halde sanat eğitimi de sanatın öz amacından ve var oluş kimliğinden uzak görülmemelidir. Sanatın salt niyeti, ortaya konulan yaratımların dış görünüşünü ifade etmek değil, onların gerisindeki anlamı yüzeye çıkarmaktır. Sanatın olduğu yerde ilerlemeci ve bağımsız duygular devreye girer ki yaratım da basmakalıp olanı sürdürmekten çok onu değiştirmek ve dönüştürmektir. Holistik yaklaşımın temelini oluşturan çoğulculuk ve çeşitlilik kavramları, yenilik ve değişim için gerekli olabilecek düşünce ve algı boyutunun gelişimine katkı sağlar. Holizmin varlığı, sanat eğitiminde en çok da bu sebeple gereklidir. Holistik eğitim felsefesinde ne teorik ne de pratik açıdan bir erim noktası söz konusu değildir zira. O, sadece ve sadece hem entelektüel bilgi hem de düşünsel açıdan olası bir özgürlük alanıyla ilgilidir. Disiplinler arası geçişi olanaklı kıldığı ya da kılamadığı düşünülen yargılarla, pasaportlarla uğraşmaz. Bizzat insan zihni tarafından konulan disiplin ve birim sınırları, ona göre, yine insan zihni tarafından yıkılmalıdır ki ufukta yeni bir kapı daha açılabilin. Çağın hakikati de bunu gerekli kılar zaten. Öyle ki bir yerlere şöyle yazılmıştır bir zamanlar; *“Bir çölde misin? O zaman bir deve ol! Yahut bir kaktüs! Veya bir avuç kum... Demem o ki, her ne olursa olsun gerçeğe uyumlu ol!”*

Yinelemekte fayda var, güncel sanatın geldiği nokta, sanat eğitiminde de benzer bir bakış açısının oluşturulmasını zorunlu tutar. Zira dönem, disiplinler arasılık dönemidir artık. Sanat, bütün bir var oluşun alışıma konumuna gelmiş haldedir. O halde onu birim birim ayırtırmaya çalışmak, dönemin hakikatının zıddiyetine yürümekten öte bir şey olmayacaktır. Holistik yaklaşımın sanat eğitimi pratiğine entegrasyonu oldukça önemlidir bu noktada, hem yaratıcılık hem de yaratım sürecinin aktarımı konusunda. Oregon Üniversitesi’nden J. D. Ewan; *“En fazla kaynaktan yararlanan en yaratıcı olandır,”* der. Çünkü ilk bakışta birbiriyle ilişkili gibi gözükmeyen kavramlar ve olgular arasında bağlantılar kurabilme becerisidir yaratıcılık. Sentezleme ve analizi iyi kotaranlar şüphesiz daha yaratıcı olabileceklerdir (Çellek, 2003, s.4). Holizm, bu kaynaklara ulaşma yolunu açıkça işaret eder bizlere. *“Bir de şu yöne bak,”* der iyimserce, *“Bir de bu tarafı gör!”*

Belki de bildiğinden başka, çok başka, bambaşka şeyler de vardır o yanda!” Fakat bakmak yetmez elbette, görmek için belli bir algı kapasitesi de gerekir yanı sıra. Algı eğitimi, bilinçaltı ve üstü düşünme olgusunu kendine has bir bütünlük haline getirir ki bu eğitim holizmin ta kendisidir. Bu bilinçle, bu çok yönlülük yöneliminde ilerleyen bir sanat eğitimcisi adayı benzer bir seslenişle hitap edecektir gelecekteki öğrencilerine. Ve bütünlüklü bakış dahası görüş açısı tek bir öğrenciye bile sirayet etse bu bile başlı başına evrensel bir kazanım demektir.

Holistik eğitim bir yana, holizm hakkında yazmak, konuşmak daima güçtür, zira felsefesi açısından birbiriyle ilintili sayımsız yönü içerir. Ve bu yaklaşımı bizatihi örneklendirerek somut hale getirmek de bir o kadar zordur. İlerleyen bölümlerde yer alan Semiha Berksoy, *Bellek Odası* enstalasyonu örneği ise sanatta holistik yaklaşımın prensiplerini tam olarak dillendirmek yahut etkin, pratiğe geçirmeye hazır bir uygulama biçiminde düşünülmemelidir. Buradaki amaç, pek çok disiplinin bir sanatçı tarafından - holistik görüş açısıyla- nasıl bir arada konumlandırılmış olduğunu izlemek ve dahi *Bellek Odası* örneğini sanat eğitiminde holistik yaklaşım çizgisinde değerlendirilmesi gereken bir yapıt olarak sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarına sunmaktır. Söz konusu yapıt üzerinden herkes kendince bir şeyler alımlayabilir ve yine aynı örnek üzerinden kendi pratiğini geliştirebilir pek tabii. Ya da hiç değilse bir başka yöne doğru dönüp bakmış olmakla bile yetinebilir ki bu da az şey değildir.

Son olarak; John Berger, bir fotoğraf sergisinde bulunduğu yakın arkadaşına şöyle der günün birinde; *“Buraya trenle mi geldin yoksa fotoğrafınla mı?”* (Çellek, 2003).

Berger’e göre bütün fotoğraflar bir ulaşım biçimi, yokluğun dile getirilişidir bir nevi. Holizme göreyse sanat, insanın özü itibarıyla tüm evrene dâhil oluşudur. Özetle, sanatların birliği, insan için dosdoğru evrime uzanan bir yoldur.

3. YÖNTEM

Bu araştırmada; araştırmanın modelini, nitel yaklaşımla ele alınan “*Betimsel Yöntem*” olarak tanımlamak mümkündür. Öte yandan veri toplama aracı ise doküman inceleme, literatür taraması, kaynak çevirisi ve merhum Semiha Berksoy’un kızı Prof. Dr. Zeliha Berksoy ile birebir gerçekleştirilen görüşme sonucunda elde edilen bilgilerin çözümlemesi olarak belirlenmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel yaklaşımla ele alınan betimsel yöntem, görüşme ve literatür taraması yolu ile gerçekleştirilmiş olup amaca yönelik belirlenen kimi temalar doğrultusunda bulunan kaynakların ve dahi görüşme verilerinin değerlendirilmesi, yorumlanması çizgisinde sonuçlandırılmıştır. Buradaki nihai erim noktası, hali hazırda var olan kimi olgu ve kavramları ele alarak yeniden yorumlamış olmanın ötesinde sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarına holistik yaklaşımın Bellek Odası enstalasyon örneği üzerinden alanda uygulanabilirliği adına bir olasılık sunmak, dahası önermektir.

3.2. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Bu araştırmanın kurumsal çerçevesi doküman inceleme, literatür taraması ve kaynak çevirisi yoluyla oluşturulmuş olup ayrıca araştırma, Prof. Dr. Zeliha Berksoy ile bizatihi İstanbul Semiha Berksoy Opera Vakfı’nda gerçekleştirilen görüşme dolayısıyla elde edilen bilgilerin yorumlanması ve gerekli görülen kısımların çalışmaya dâhil edilmesi doğrultusunda tamamlanmıştır.

3.3. Elde Edilen Verilerin Kristalize Ediliş Biçimi ve Süreci

Bu tezde, “*veri*” adı altında elde edilen bilgiler; çeşitli okumaların, incelemelerin ve görüşmenin sonucunda biriktirilen anlamların bir nevi ana tema dâhilinde yeniden ele alınarak söz konusu anlamların daha evvel oluşturmuş oldukları izlerin tekrar okunabilir hale getirilmesi yoluyla işlerlik kazanmıştır. Görsel, yazılı ve sözlü biçimde edinilen kimi bilgiler holistik açıdan yeni baştan ele alınmış ve araştırmanın gereksinimlerine göre yorumlanarak berraklaştırılmaya çalışılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

Bulgular ve yorum; sanatta holistik ve disiplinler arasılık örneği olarak sanatçı Semiha Berksoy'un, *"Bütün Dünya Odamın İçinde!"* diyerek tanımladığı ve *"Bellek Odası"* ismiyle de 1999 yılında Almanya Bonn Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen kişisel yatak odası enstalasyonunun kapsamlı bir tümel sanat yapıtı olarak okunabilir bir örnek oluşu fikrinden hareketle sanatçının yaşamına ve bütün bir sanatına dair anlamların holistik açıdan yorumlanmasından oluşmaktadır.

4.1. Yaşamı Sanata Dönüştüren Bir Sanatçı: Semiha Berksoy ve Bellek Odası

*"Semiha bir ressamdı, anka kuşuydu, hayatı sahnesiydi.
Hiçbir zaman emekli olmadı, 90 yaşında Wilson'un Lincoln Center'da sahnelenen
eserinde "Tristan ve Isolde"den Liebestod ariasını söyledi.
Duyguları çok derindi, devrimci bir karakterdi, Türk'tü, özgür ruhtu,
öncü kadındı, hayatı oynadı."*
Robert Wilson (2010, s.26).



Görsel 4.1. Semiha Berksoy, *Ayaspaşa, İstanbul, 1997*
Fotoğraf: Bennu Gerede
Kaynak: Semiha Berksoy Catalogue Raisonne

Türkiye'de, 1950'ler ve 1960'lar arasındaki dönem, resimde görsellik dışı öğeleri reddederek anlatıyı geri planda tutan sanatçıların ağırlıkta olduğu bir dönemdir (Koçak, 2007, s.1). Bu süreçte ortaya konulan yapıtların pek çoğu figüratif özellikler göstermenin yanı sıra dönemin yerellik rüzgârının da etkisiyle tema bakımından Anadolu izleri sürerler. Ne var ki 1960'lar itibarıyla, bir önceki döneme karşı tepki olarak çok daha

soyut, kavramsal ve anlatı temelli yeni bir üslup birliği ortaya çıkar. Yüzünü Batı'ya çeviren bir ülkenin hızla değişen kültürel yapısı sanat alanında da köklü değişikliklere zemin hazırlar. Nitekim 1970'ler ve 1980'ler ise özellikle sanat nesnesi açısından dikkat çeken kırılmaların açıkça gözlenebilir hale geldiği bir sürece işaret eder. Plastik sanatlarda; biçim, teknik ve estetik gibi kimi değerler önemini yitirirken, “*anlatı*” neredeyse kutsal bir hal alır. 1990'lar ve dahi 2000'ler sonrasıysa artık holizmin tıpkı bir primadonna misali sanat sahnesinde arzı endam ettiği bir dönemdir. Bu andan sonra düşünce ve anlatı başlı başına bir sanat yapıtı biçiminde kendini gösterir ve her şeyin, başka her şeyle ilişkili olduğu teoremi gün geçtikçe önem kazanır.

Sanatçı Semiha Berksoy da bilhassa 1960'lar sonrası hem Türkiye'de hem de Avrupa'da adından sıkça söz ettiren bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Esasen Berksoy'un resim sanatı çok daha eski tarihlere değin uzanır, ne var ki sanatçı, resim kariyerinin opera kariyerini gölgelemesinden çekindiği için operadan emekli olana dek resimlerini geri planda tutmayı yeğler (Berksoy, 2017). Berksoy'u çağdaşları arasında bu denli önemli kılsa, onun yaşamının kelimenin tam anlamıyla “*tümel bir sanat yapıtı*” oluşudur. Yüksek dramatik sopranodur Berksoy, ressamdır, şairdir, aktris ve performans sanatçısıdır. “*Ben Yaşadım Aşk ve Sanatla*” isimli kitapta Roza Martinez, Berksoy'u şu sözlerle anlatır;

Semiha Berksoy'un işleri mıknaş gibi çeker, baroktur, taşar, coşkun ve gerçektir. Deneyimleri dil aracılığıyla ifade etmenin mümkün ve hatta gerekli ve zevkli olduğuna dair keskin bir farkındalıktan ve sezgiden doğar. Semiha'nın farklı ifade biçimlerine olan tutkusu -resim, opera, edebiyat-sanatın kendi duygularımızı ifade etmek için bir aracı olarak kullanıldığında ne kadar güçlü olduğunun çok parlak bir örneğidir. Aynı zamanda, bu ifadenin, hangi biçimi alırsa alsın, bizi aşk, dil ve ölüme dair derin gerçeklere yeniden bağlayarak kim olduğumuzu hatırlatma kudretine sahip olduğunun da çok güzel bir örneğidir. Berksoy'un sanatı girift biçimde kendi hayatına bağlıdır ve onunla birlikte büyür. (Martinez, 2010, s.13-14).

Semiha Berksoy, 1910 yılında, İmparatorluktan Cumhuriyete dönüşecek olan bir ülkenin hem sancılı hem coşkulu değişim sürecinde, modernite ile gelenek; ilerleme ile muhafazakârlık arasında bir zaman diliminde İstanbul, Çengelköy'de doğar. Banka memuru olan babası Ziya Cenap Berksoy, sanatçının kendi kaderini çizmesi için onu cesaretlendirip yolunu açan kişi olarak yaşamında önemli bir yer tutar. Ressam ve heykeltıraş annesi Fatma Saime Hanım ise sanatçının yalnız yeteneğinin kaynağı değil hayranlığı, ilhamı ve özlemi olur. Sanatçının sekiz yaşındayken annesini kaybetmesi derin duygusal yaralarının ilk kez açıldığı yaşamının da başlangıcıdır (Yücel, 2017, s.10).

Zira sanatçının bütün hayatındaki en yaratıcı eserlerine yansıyan “anne” teması, bu pek erken kaybın bir sonucu olarak görülür.



Görsel 4.2. *Semiha Berksoy, Cihangir, İstanbul, 2001*
Fotoğraf: Zeliha Berksoy
Kaynak: *Semiha Berksoy Catalogue Raisonne*

Berksoy’un tahsili zamanın İstanbul’unda eğitim gören önemli Türk kızlarının arasında farklılık gösterir. Düzenli bir lise tahsili tıp, kimya, matematik ve edebiyattır. O ise müziğe yönelir. İstanbul Belediye Konservatuarı’na burslu kabul edilir ve ses hocası Nimet Vahid hanımın öğrencisi olur, ama müziğin yanında zamanın Türk resminin ustalarından Namık İsmail’in atölyesinde tamamen klasik bir de resim eğitimi görür. Berksoy’un aldığı müzik eğitimi onun kısa zamanda İstanbul’un operet sahnelerinde başarılı temsillere katılmasıyla sonuçlanır (Ortaylı, 2010, s.23). Opera sahnesindeki kariyeri Mustafa Kemal Atatürk’ün önünde başlar, çünkü zamanın bütün entelektüelleri gibi Kemalist Cumhuriyete karşı kendisini borçlu hisseder. 1934 yılında İran şahı Türkiye’yi ziyarete gelir. Bir ay süresince Şehinşah Rıza Pehlevi, Türkiye’de şehir şehir gezdirilir ve ona Cumhuriyet Türkiye’sinin değişen sureti gösterilmeye çalışılır. Ne var ki en önemli gösteri ise ilk Türk operasıdır. İlber Ortaylı, 2010 yılında kaleme aldığı yazısında bu süreci şöyle açıklar;

Şarkta opera I. Cihan Harbi’nden önce başlar, ama bu operada yani “Özsoy”da İran ve Turan’ın müşterek tarihi müzikle vurgulanmaktadır. Adnan Saygun’un bestelediği “Özsoy” operasında Semiha’ya başrol verilir. Bu temsilden sonra Atatürk karar vermiştir; kurulacak Türk operasına kuvvetli sesler lazımdır ve Semiha da bunun için Berlin’e gönderilir. 1940 yılında tekrar ülkesine döndüğünde ise Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün huzurunda, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ile Türkiye’deki ilk Wagner konserini verir. 1952’de dramatik soprano olarak Beethoven’in “Fidelio”unda Leonore rolünü

üstlenir. Bundan sonra sanat dünyasında sanatın hakemliğinde adaleti arayan Leonore olarak hayatını sürdürür. Resim onun iç dünyasını tükenmeden aksettirdiği bir uğraştır ve Apollon'un sanatları nankör değildir; uğraştıkça ve kendini verdikçe güneş huzmeleri üstüne yağar. Türk resim sanatının en orijinal sanatçılarından biridir, ancak operayı her zaman önde tutmuştur (Ortaylı, 2010, s.25-26).

Berksoy, opera ve tiyatronun dışında resim sanatı üzerine de epey emek vermiş bir sanatçıdır. Öyle ki bütün bir yaşamı boyunca resim yapmadığı gün sayısı çok azdır (Berksoy, 1996). Bir Berlin seyahati sırasında evdeki tüm tablolarını da yanında götürür, üstelik hiçbir yer ya da kişiyle de bağlantısı yoktur, buna rağmen, *“Bu resimler orada beğenilir,”* diye düşünerek yola çıkar ve yanılmaz. Resim malzemeleri satan bir dükkândan aldığı adres üzerine resimlerini Galerî Hammer'e götürüp bırakır. Bazı eskizleri fazlasıyla beğeni toplar ve Berksoy için hemen bir sergi düzenlenir. Bir ay sonra sergi, Berlin'de müthiş bir ses getirir, ne var ki sanatçı, yoğun taleplere rağmen hiçbir resmini satmadan Türkiye'ye geri döner.

Adap ve gelenekler konusundaki yaklaşımıyla kolaylıkla muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek olan Berksoy'un sanatı söz konusu olduğunda, genel geçer düşüncelerle yaşayanların *“çılgınlık”* diye adlandırabileceği pervasız tavrı ve üretimleri şaşkınlık vericidir, düşünce hızına yetişmekte, felsefesini kavramakta çoğu zaman tökezlenir (Güneş, 2010, s.41-49). Ne ki 1960'lı yıllardan itibaren yaşamı boyunca sürdürdüğü resim çalışmalarına daha fazla yoğunlaşarak, iç dünyasının sancısını, coşkusunu, mücadelesini, hüznünü ve yaşam enerjisini ifade, çizgi, renk ve form olarak imgelere dönüştürür, yaşam öyküsünü tuvallere aktarır. Tüm sanatsal formlardan beslenen plastik dili, performatif eylemliliğin yüzeye akışıdır adeta. Sesin, aryanın, sözün, mizansenin aktığı damardan beslenen imgelerinde yaşamın, ölümün ve aşkın tutkulu dışavurumu çarpıcıdır (Yücel, 2017, s.15). Bu yanıyla, *Gesamtkunstwerk*'in de zamansız ve mekânsız bir temsilcisi gibidir sanatçı. Resimlerini ilk defa 1961 yılında Ankara Dil Tarih Fakültesi'nde izleyici ile buluşturan sanatçının 1982 yılında İstanbul Kültür Merkezi'nde açılan sergisinin ardından 1985'te Moskova ve Leningrad'da da yapıtları izlenir. Berksoy'un plastik sanat disiplinleri ile sanat tarihi anlatısının dışında kalan, bilindik normlara uymayan öznel konumu ve resimsel biçimini ele alan metinde Levent Çalıkoğlu, Berksoy'un yapıtlarını, sanatçının bildiği ve ürettiği tüm sanat formlarını birleştirdiği estetik bir tümeniş olarak tarif eder. *“Bir tür monolog, kendi kendine konuşma tarzıdır bu resimler. Tinsellik taşır, her bir biçem bir anlama karşılık gelir. Tesadüfî bir çizgi yoktur, aksine araçsal aklı dışlar, herhangi bir kuram ya da üslubun değişmez perspektifi ile uyuşmayı reddeder”* (Çalıkoğlu, 2017). Dieter Ronte'nin

de belirttiği gibi Berksoy, bütün bir sanat yaşamı boyunca ben-merkezci gücünü akıldışı bir kararlılıkla sürdürür. Tinsel ve ussal bir öngörü ile ortaya koyduğu çalışmaları, resim geleneği çerçevesinde özgül bir anlatımla sınırlandırılmaz zenginliktedir. Sanatçının lirik sürrealist kompozisyonları özünde alabildiğine derin bir atmosferin bütüncül bir ifadesi niteliğindedir. Ona göre sanat öğrenilmez, içten gelir ve tamamen duygu işidir. Ne hissediyorsa onu yapar, onu resimler ve sadece kendi hikâyelerini anlatır (Obrist, 2003).

Berksoy'un disiplinler arası ve tümel yaratı üslubu esasen kendini oldukça erken dönemlerde göstermeye başlar. İlk hikâyeler kaleme alır sanatçı ve yazdığı bu hikâyeleri resmeder, bedenini daima performatif bir sanat eseri biçiminde kullanır, mitolojiden çokça beslenir, çeşitli nesneler biriktirir, biriktirdiği bu nesneleri farklı temalar ekseninde bir araya getirerek bir nevi enstalasyona dönüştürür, sahnede söylediği aryları tuval, duralit yahut çarşafklar üzerinde görsel bir anlatıyla bütünler ve sahne kostümelerini çoğunlukla kendisi tasarlar. Bu açıdan Berksoy'un gündelik yaşamı bile adeta yaratıcı bir karnaval niteliğindedir. Sanat, onun için her şey demektir ve tutkuyla bağlı olduğu bu sanat hiçbir suretle dallara ayrılamaz, parçalanamaz bir akışın içinde müzik de resim de edebiyat da tiyatro da onun için yekpare bir bütündür. Kendi söylemiyle; Berksoy'un ömrünce sanatsız geçen tek bir günü yoktur, olamaz da (Berksoy, 1997).



Görsel 4.3. Semiha Berksoy,
“Annem ve Ben”
Duralit Üzerine Yağlıboya 100x70
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.4. Semiha Berksoy,
“Nazım Hikmet Ölüm Diyarında”
Duralit Üzerine Yağlıboya 100x70
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Henüz on sekiz yaşında genç bir kızken babasına yazdığı bir mektubunda yaşama ve sanata olan bakışını şu cümleyle özetler sanatçı; “...benim ruhumu sürükleyen, bende alev haline geçen bir şey var; o da sanat aşkıdır, bunu biliniz. Bunu yapmadan ölsem de mezarımda biten servi ağaçları söyler...” (Gürün, 2017). Ve ayrıca Semiha B. Unplugged isimli yaşam filminin “Die Kunst I” isimli ikinci kısmında da annesi olarak hayal ettiği ve ki onunla düşsel bir diyaloga geçtiği plastik kadın mankene şöyle der; “Ben mezara bile şarkı söyleyerek gideceğim belki. Çünkü biz ölmeyiz. Biz de sanat ve toplum aşkı var. Az şey mi bu? Biz ebedi yaşarız, ebedi... Ölüm bizden uzaktır.” (Berksoy, 1997).



Görsel 4.5. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul, 1997

Fotoğraf: Bennu Gerece

Kaynak: Semiha Berksoy Catalogue Raisonné

Opera mezuniyetinin ardından ilkin Süreyya Operetinde, 1933 yılında da İstanbul Şehir Tiyatroları'nda dram, komedi ve operet alanlarında çalışmaya başlayan Berksoy, 1936 yılında İstanbul Belediyesi bursuyla Berlin, Staatliche Akademie für Musik'e gider. 1939 yılında Richard Straus'un 75.doğumgünü için hazırlanan bir festivalde "*Adriadne auf Naxos*" operasında "*Adriadne*" rolünde sahneye çıkar. Böylelikle de sanatçı, Avrupa'da sahneye çıkan ilk Türk kadın opera sanatçısı olmanın sevincini yaşar. Festivalin bitiminde ülkesine geri döner ve 1940 yılında, şef Pretorius'un yönetimindeki, dönemin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde Türkiye'deki ilk Wagner konserini verir. 1941 yılında ise Türkiye'nin ilk profesyonel opera temsili olarak adlandırılan "*Tosca*" operasında baş aktris olur.

Bütün bu süreçte sanatçının, dönemin bilhassa öne çıkan politik-marjinal-entelektüel kimlikleriyle olan yakın dostluğu da ilgi çekicidir. Özellikle şair Nâzım Hikmet'le yaşadığı gönül ilişkisi ilerleyen zamanda Berksoy'un en çok da hikâye ve resim çalışmalarında yadsınamaz bir tema olarak kendini gösterir. Ne ki Berksoy'un sanatsal üretim süreçlerinde, büyük bir tutkuyla sevmiş olduğu Nâzım'la paylaştığı anlar/anılar oldukça önemli bir yer tutar. 1943 yılında Ercüment Siyavuşoğlu ile hayatını birleştiren sanatçı, 27 Mart 1946'da Dünya Tiyatrolar Günü'nde kızı Zeliha Berksoy Siyavuşoğlu'nu kucağına alır. 1949 yılında, henüz üç buçuk yaşında olan kızını da yanına alarak Viyana'ya gider, burada konser ve resitaller verir. Peşi sıra, Ankara Devlet Operası'na opera solisti olarak tayin edilmesi üzerine yeniden Türkiye'ye döner ve bu andan sonra sahnede, "*Martha*", "*Leonore*", "*Hexe*", "*Azucena*" gibi unutulmaz rollere imza atar. 1960'lı yıllardan itibaren tiyatro da sanatçının yaşamında epey önemli bir yer teşkil etmeye başlar ve böylelikle de Berksoy yerli ve uluslararası sayısız oyunda rol alır. Kendisine 1966 yılında "*Primadonna*" unvanı layık görülür ve 1972 yılında ise Ankara Devlet Operası'ndan birinci sınıf dramatik soprano olarak emekliye ayrılır. 1984 yılında, "*ilk kadın opera sanatçısı*" unvanıyla Atatürk Ödülü'nü, 1998 yılında ise "*Devlet Sanatçısı*" unvanını alır. İzmir Devlet Operası'nda sergilenen "*Fidelio*" operası ile 72.sanat yılını kutlayan Berksoy, 2003 yılında, özel tasarımı, çarşaf resimleri ve üzerinde taşıdığı kostümle Viyana Tanzquartier sahnesinde gerçekleştirdiği "*Salome*" performansıyla sahnede adeta bir "*Gesamtkunstwerk*" olarak belirir (Yücel, 2017, s.15).



Görsel 4.6. *Semiha Berksoy, Bonn, 2001*
Kaynak: *Semiha Berksoy Catalogue Raisonne*



Görsel 4.7. *Semiha Berksoy, İstanbul, 2001, Fotoğraf: Zeliha Berksoy*
Kaynak: *Semiha Berksoy Catalogue Raisonne*

Semiha Berksoy, sahne yaşamı boyunca, içine doğduğu toplumun kültürel ve ulusal kimliğinden çokça beslenmiş olsa dahi resim çalışmalarında daha ziyade bireysel ve otobiyografik bir üslup sergiler. Opera ve tiyatro sahnelerinde oynadığı rolleri, ilham aldığı kişileri ve yaşamında önemli izler bırakmış olan kimseleri resmettiği çalışmalarında ana tema genellikle kendisidir. Sanatçının “*Bozulmayan Kader Çizgisi*” ismiyle resmettiği çizgi, bir bakıma Berksoy’un yaşamını sanat eserine dönüştürebilmesine olanak tanıyan kendi talihine, deneyim ve birikimlerine bir gönderme niteliğindedir. Berksoy’un pek çok resminde karşımıza çıkan bu “*kader çizgisi*”, etrafına eklemlenmiş olan farklı öğelerin de birleşimi ile sıkça izlenen bir alt metinler ve analogiler topluluğunu temsil eder. Duyguları, deneyimleri, anıları ve düşleri bir bakıma tek bir merkezden tuval, duralit ya da çarşaf yüzeyine yayımlama olarak da ele alabileceğimiz çizgi, sanatçının geçmiş yaşantısına dair bir yol tabelası özelliği gösterir.



Görsel 4.8. Semiha Berksoy,
“Doğum/Annem”
Duralit Üzerine Yağlıboya 100x70
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.9. Semiha Berksoy,
“Annem/ Ressam Fatma Saime”
Duralit Üzerine Yağlıboya 93x65
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Tek bir el tarafından, tek bir düşünceden hareketle üretilen, diğer bir deyişle çok sayıda kişinin katılımının, bir ekip çalışmasının namevcut olduğu, Barok dönemde ortaya çıktığı haliyle mutlak bir sanat eserinin, yani *Gesamtkunstwerk*’in yaratımı Berksoy için önemlidir. Ancak Berksoy’un yaratıcı olarak yalnızlığı bir içe dönüşün ya da içe kapanıklığın sonucu değil, aksine benmerkezcil bir kendini beğenme odağı tarafından doğrudan yapılan bir tercihtir (Ronte, 2017). Yaratıcılığı esas bir kuvvetten, sanatın tüm

disiplinleri arasında fark gözetmeyen bir düşünce biçiminden kaynaklanır. Çalışmaları büyük oranda bireysel, oto-biyografik ve duygulanımsal etkilere ışık tutar. Berksoy, özünde figüratif bir sanatçıdır. Var oluş ve insan üzerine olan düşünceleri resimlerinde önemli bir yere sahiptir. Deneyimle biçimlenmiş olan bireysel dönüşümlerin ön planda olduğu çizimleri son derece mitolojik, masalsı ve ikonografiktir. Kendi kişisel mitolojisi bağlamında adeta her resminde kendi kimliğini yeniden ve yeniden inşa eder. Bunu yaparken de resmi ve dahası bütün bir sanatı dar aidiyetler, genel üslup ve teknikler içine sıkıştıran bir bakışı alabildiğine reddeder.

Berksoy, aslında bir bakıma resmiyle kendi sağlamasını yapar. Bu nedenle başka bir resmin veya üslubun ulaştığı biçime ihtiyaç duymaz, olası benzer duyguların hangi renk ve kompozisyon ile çözümlendiğiyle ilgilenmez. Zaten sanatçı, başka resimsel istikrar çizgilerini izlemeyecek kadar içe dönüktür (Çalıkoglu, 2017, s.46). Ferit Edgü, “*Semiha Berksoy: Bir Tansık*” isimli yazısında sanatçının üslubunu şu şekilde tanımlar;

Berksoy’un resimleri, yerel ya da evrensel sanat tarihinin birbirine eklenen halkalarından değil. Operanın bu büyük sesi, günün birinde kendi iç dünyasının sesini aradığında resme yöneldi. Dış dünyayı algılayan ve tuvallerinde bu dünyayı yeniden kuran ya da yıkan bir ressam gibi değil. Zira onun tasası iyi, güzel, tutarlı bir resim, bir manzara, bir natüre morte, bir portre yaratmak değil. İç dünyasının içinde yer alan imgeleri, saplantıları, tutkuları, düşleri resmetmek istiyor. Her resmin bir öyküsü var bu nedenle (Edgü, 2017).

Öznelci ve sembolist akımların sanatçılarının pek çok değişik sanat biçimlerini bir bütünde birleştirmeleri, kuşkusuz onların Wagner’in “*tümel sanat*” kavramını başarılı bir biçimde uyguladıklarını gösterir. Wagner’i yorumlamış bir opera sanatçısı olarak Berksoy’un da uzun sanat yaşamı, bu tür bir “*tümel sanat*” anları ve etkinlikleriyle doludur (Madra, 2017, s.56). Fakat bunu öylesine bir tabiilikle yapar ki, buradaki hiçbir şey bilhassa planlı ya da kurgulanmış değildir. Sanatçının kızı Zeliha Berksoy (kişisel iletişim, Kasım 2017) annesinin üretim sürecinde izlediği tabii akışı ve ki genel yaratım tavrını şöyle anlatır;

Annemin üretimlerinde kurgusal hiçbir öge yok, her şey kendiliğinden, tabiilikle akıyor. Kimsenin gözüne bir şey sokma amacı taşıyor, aksine onun için bir nevi “*gizleyici*” demek de mümkün. Hatta zaman zaman, yaptığı bazı resimlerin üstünü örtterek onları saklıyor ki kendiliklerinden, doğallıkla keşfedilebilsinler ya da öylece kalsınlar. Bu, biraz da oyuncu bir yaklaşım belki, fakat bir o kadar da natürel. Bir seferinde bakır bir tencere içinde balmumundan bir çalışma yapıyor. Çalışma, dışarıdan bakıldığında bir çorbayı andırıyor ancak içine bakıldığında orada, balmumu üzerine çizilmiş iki tane beyaz el var. Tencerenin kapağı kapalı duruyor ve annem kapağın açılmasına müsaade etmiyor. “*Neden?*” diye

soruyorum. “Kapak aralık kalırsa eğer bu kurgusal, planlı, amaçlı bir duruma işaret eder, istemem,” diye yanıtlıyor (Berksoy, 2017).

Bu noktada Berksoy için resmin, doğal bir dürtüden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada, her hâlükârda önceden tasarlanmış kimi anlatılar mevcut olsa dahi yine de yüceltilmiş, amaçlı bir kurgu söz konusu değildir. Onun resimleri yalnızca kendi içsel yaşamı ile dış dünya arasında masalsı bir köprü gibidirler. Her iki dünya da dışavurumcu bir arzunun mayasıdır. Dış dünyasında müzik, jest, idealizm, kahramanlık; iç dünyasında şiir, düş gücü, erotizm ve tutkulu duygular vardır. Bu iki dünyanın aracısız biçimde çarpışması karmaşa doğurur ve sanatçı bu çarpışmayı tuval üstünde denetim altına alır (Madra, 2017, s.57). Resimlerinde aşk ve ölüm başlıca konulardır. Annesine duyduğu özlem, kızına beslediği yoğun sevgi, opera ve tiyatro sahnelerinde tutkuyla canlandığı karakterler, Nâzım’dan aldığı ilham, mitoloji, şiir ve edebiyat onun resimlerinde sıkça rastlanan temalardır. Adeta bir hikâye anlatıcısıdır Berksoy. Resimlerinde birden çok hikâyeyi renk ve lekelerle muazzam bir akış içinde bütünleyişi bundan sebep olsa gerektir. Ayrıca sanat kariyerinde rastlaştığı engeller, içine düştüğü sıkıntılar ve bireysel hüznüleri de bu yoğun anlatının önemli bir parçasını oluşturur. Görünümü de daima bir resmin o çok renkli âlemini anımsatır niteliktedir sanatçının. Makyajı, saç ve gündelik giysileriyle bile son derece canlı bir imaj sergiler ve ki şöyle der; “Yağlıboya bir tablo gibi boyuyorum yüzümü. Kendimi de bir ‘resim’ haline getiriyorum böylelikle” (Berksoy, 1997).



Görsel 4.10. *Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul*
Kaynak: www.semihaberksay.com

Berksoy’un resimlerinde karşımıza çıkan aşk ve cesaret öyküleri kadar, varlığın tılsımlı gerçeğini ölümün gizemli ve meçhul yolculuğuyla birleştirdiği anlatıları da

oldukça etkilidir. Belli ki “ölüm” üzerine fazlasıyla düşünmüştür sanatçı. Hatta kendi ölüm korkusunu yenebilmek için günün birinde, kendisi için yaptırdığı mezarın içine girip yatmış ve bir süre orada öylece beklemiştir. Bir vakit sonra bahar rüzgârının etkisiyle burnuna çiçek kokuları gelmeye başlamış ve o zaman da ölümü bir çiçeğin tazelenişiyle özdeşleştirmiş, böylelikle de ölüm korkusunu yenmiştir (Berksoy, 1997). Berksoy’a göre ölüm, yaşam kadar hakikidir ve dahi yaşamdan soyutlanamaz bir olgudur. Annesi başta olmak üzere bu dünyadan ayrılmış olan çok sevdiği insanları bir biçimde resimlerinde canlandırarak yaşatmaya çalışır. 1975 yılında, eşinin ölümü sanatçıyı derin bir sükûta sürükler. Neredeyse on yıl boyunca sessizliğe gömülür, şiir yazar, resim yapar, zamanının çoğunu evinde, yatak odasında geçirir ve sesini susturur. 75 yaşında, kendini ölüme yakın hissetmeye başladığı bir kış gününde aynanın karşısına geçer, Bach söyler ve *Do* sesi verir. Yüksek dramatik soprano sesini hâlâ verebiliyorsa ölümü de yendiğini ve yaşadığını hisseder. Zeliha Berksoy, “*Do Sesi Verdim, Ölümü Yendim*” diyen sanatçının yanında güç kaynağı olur, onu daima cesaretlendirir (Yücel, 2017, s.17). Sanatçının, “*Bu Güzel Hayat Ölümle Ödeniyor ve Sonsuzlukta Birleşiyor*”, “*Bir Rüyada Buluşan Sevgili*”, “*Sonsuzlukta Buluşan İki Sevgili*”, “*Nâzım Hikmet Ölüm Diyarında*”, “*Sonsuzluğun Aşka Dayanan Birliği*”, “*Sonsuzlukta İnsan*”, “*Mezarda*”, “*İntihar*”, “*Aşk Yüzünden Ölüm*” gibi pek çok resminde aşk, ölüm ve yaşam arasındaki geçişlerin iz bırakan anlatısı yoğun olarak gözlenir. Bütün bu çalışmalarda ortaya çıkan ana tema ise ölümün yıkıcı varlığı karşısında Berksoy’u yalnız sanatın güçlü kılabilceğidir. Sanat, onun için mitsel bir tapınak gibidir adeta. Onun varlığıyla üstesinden gelemeyeceği hiçbir şey yoktur.



Görsel 4.11. Semiha Berksoy, “Mezarda”
Tuval Üzerine Yağlıboya 116x89
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.12. Semiha Berksoy, “İntihar”
Kâğıt Üzerine Mum Boya 34.5x24.5
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.13. Semiha Berksoy,
“Cennete Giderken”
Duralit Üzerine Yağlıboya 100x70
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.14. Semiha Berksoy,
“Aşk Yüzünden Ölüm”
Duralit Üzerine Yağlıboya 130x83
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Berksoy, Kunstmuseum Bonn’da, 1999 ve 2000 yılları arasında açık kalan “Zeitweden” sergisinin öne çıkan sanatçılarından biridir. Bilhassa da büyük boyutlu çarşaf resimleri izleyiciler ve eleştirmenler tarafından oldukça etkili bulunur. Bu resimler, Beral Madra’nın anlatımıyla, çocuksu bir biçim bozmasıyla oluşmuş çizgisel bir dışavurumu yansıtırlar; bunun yanında güçlü erotik ve büyüsel değinmeler de söz konusudur. Resimlerin kavramsal dokusunu oluşturan bu çocuksu saflık ve olgun erotizmden oluşan ve bir yerde birbirini tamamlayan karşıtlık, gerçekte onun özyaşamını bireysel bir mitolojiye dönüştürür. Sanatçının resimlerinde daima bir zıtlıklar topluluğuna rastlamak mümkündür. Gerçekte birbirinin tam karşıtı gibi görünen pek çok olguyu beraberce kullanarak, her birini uyumsal bir anlatı içinde formüle eder. Tüm çelişkiler ve zıtlıklar birlikte akar, bu akış bizzat yaşamın ve insanın kendisini sembolize eder. Kaos ve kozmos, onun çalışmalarında gündelik yaşama dair önemli birer metafor olarak göze çarpar. Aynı zamanda burada müthiş bir de hikâye anlatımı söz konusudur tabii. Kimi zaman tuval üzerinde küllerinden yeniden doğan bir Anka kuşudur Berksoy. Kimi zaman kapkara, ufak bir böceğin bedeninde, böcekleşmiş ancak yine de incecik bacaklarıyla yukarılara tırmanmaya çalışan bir savaşçı (Berksoy, 2017) ... Kimi zaman annesini özleyen küçük, yalnız bir kız çocuğu, kimi zamansa kendini yeni baştan yaratabilecek kuvvette lahuti, büyüsel bir kadın... “Ne mutlu bana! Yaşıyorum... Hâlâ canlıyım. Muhakkak Do sesini verdim ve ölümü yendim,” diyen bir primadonnadır bazen de.

Annedir, yarendir, sevgilidir, aşktır... Ama her ne olursa olsun hep oradadır, renk ve lekelerin arasında.



Görsel 4.15. Semiha Berksoy, “Bir Rüyada Buluşan İki Sevgili”
Çarşaf Üzerine Yağlıboya 207x241.5
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.16. Semiha Berksoy, “Aklın Tokadı”
Çarşaf Üzerine Yerleştirme
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.17. Semiha Berksoy,
“Ludwing Van Beethoven Fidelio”
Çarşaf Üzerine Yağlıboya 300x400
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Berksoy’un sanatsal üslubunu herhangi bir akımın belirgin çizgileri arasında tanımlamak oldukça güçtür. Ne var ki kimi sanat eleştirmenleri sanatçının yaratım tavrını “Art Brut” ile özdeşleştirir. Art Brut, “Ham Sanat” demektir ve temelde, 1945’ten itibaren toplumdan dışlanmış yahut da bilinçli olarak kendini dışarıda bırakmış birtakım insanların özgün, sıra dışı yapıtlarını çerçeveler. Art Brut’nun en önemli çıkış noktalarından biri sanat camiasının ticari kaygılarından bütünüyle uzak olunmasıdır.

Kimsenin göremeyeceği, kolayca yermeyeceği, satın alamayacağı bir yaratım içine girebilen bu insanların sanatsal farklılığını keşfeden Jean Dubuffet'tir. Art Brut sanatçılarının hiçbiri başkaları tarafından tanınmak amacıyla üretmezler, yerleşik bir ideolojiyi yıkma niyetleri de yoktur ki ortaya çıkan eserlerin büyüselliği de büyük oranda buradan gelir. Bu resimlere bakmak tam olarak bir ruhu gözetlemek gibidir. Dubuffet, başka sanatçıların düşünerek, çalışarak veya reddederek vardıkları noktaya kendiliğinden varmış ya da zaten “*o noktada*” olan insanların yaratıcı güçlerini yücelterek dünyaya ilan eder (Ülde, 2010, s.110-118).

Dubuffet, Art Brut adını verdiği yapıtları yeryüzünün dört bir yanından toplayarak Lozan'da bir araya getirir ve Collection de l'Art Brut ismiyle kurumsallaştırır. Bu koleksiyonda yer alan yapıtlara bakacak olursak, bu yaratıların hiçbir kültürden, gelenekten etkilenmeden, doğrudan doğruya yaratıcısının içgüdüsünden kaynaklandığını görürüz. Bir iç gereksinim sonucu ortaya çıkan yapıtlar... diyecektim. Ama, tüm sanat yapıtları, böylesi bir gereksinim sonucunda ortaya çıkmıyor mu? İşte, Berksoy'un resimleri de böylesi bir iç gereksinimden doğar. Öncülü ve ardılı yoktur. Oysa yeryüzünün dört bir yanında yakınları, akrabaları vardır. Aynı dilden konuşan... Ama ayrı öyküler anlatan... (Edgü, 2017).

Berksoy, tam manasıyla bir Art Brut temsilcisi olarak görülebilir mi, bilinmez. Zira onun için, kendini toplumdan “*soyutlamıştı*” demek pek mümkün değildir. Çünkü sanatçı, bireysel hikâyelerinin ötesinde sosyal ve kültürel olgularla da yakından ilgilidir. Ona göre var olan her şey; toplum, kültür, gelenek, tarih, birey gibi pek çok tanım, özünde bir nevi esin kaynağı olarak değerlendirilebilir niteliktedir. Bu açıdan, Berksoy genelleyici bir tavır da sergiler. Var olan her şeyi kendi bireyselliği yöneliminde bütünleyerek sanat formuna dönüştürme konusunda oldukça etkilidir. Her şeyden bir mitoloji yaratabilir, her şeyi hikâyeleştirebilir. Gündelik yaşamın karşısına kendi bilinçaltını yerleştirir ve izlediği olayları düşsel bir iklimin arın havasında dönüştürerek yeniden kurgular. Etrafındaki her şeyle etkileşim halindedir, biyografik bağlantılar aracılığıyla bütün bir evrenle iletişim kurmak ister adeta. Bunu yaparken de kendi dimağında inşa ettiği bir başka âlemin atmosferinde yaşarcasına bir duruş gösterir, yaşam dışarıdan içeriye usulca akar. Umut ve karanlık, mit ve hakikat, sevinç ve hüzn, iyimserlik ve çekince, durgunluk ve etkinlik birbirine karışır. Onun sanatsal ürünü, bizzat yaşamın kendisidir. Kendi yaşamına dâhil olmuş her ne varsa bir biçimde resimlerinin konusu haline getirir. Yüzünü, sesini, saçını, kostümelerini, oynadığı rolleri tuval ve çarşafın üzerine işleyerek ölümsüzleştirir. Kullandığı renk ve imgeler çoğunlukla tesadüfidir. Rasyonalist bakış açısı onu yönlendiremez, oluşturduğu tüm formlar özünde tinsel bir çamurla yoğrulurlar ki bu tinsellik, doğrudan doğruya Berksoy'un kendi

ruhundan yayılır. Yarattığı hikâyeler hiçbir zaman durağan değildir, her keresinde onun iç evreninde akıp giden bir yörüngede ama farklı noktalarda seyrederek. Hiçbir tema imlendiği imgeden bir daha geçmez. Ne ki resimlerine konu olan kimi figürler ise durmaksızın kendilerini benzer biçimde yinelerler. Bu figürler kendi eksenini etrafında dönen ve çekim gücü çok büyük kimi kozmik cisimler misali başka hikâyelere de etki ederler. Berksoy'un yaşamına kazınmış olan bu çok belirgin profiller, çoğu zaman diğer kurgularının geometrisini de değiştirmeye kabildirler. Her daim saklı bir düzen halinde başka metin ve imgelerin içinde soluk alıp vermeye devam ederler. Öte yandan bütün bu imgeler, hikâyeler ve anılar toplamının belirgin bir merkez halinde konumlandırıldığı yer ise Berksoy'un yatak odasıdır. Öyle ki bu odanın, bir sanatçının kendi düşüncesiyle inşa ettiği bir yanıla mitsel, diğer yanıla da fazlasıyla halüsinatif bir ev olduğunu söylemek hiç de yanlış sayılmayacaktır.



Görsel 4.18. Semih Berksoy, “Sanatın Zaferi- Otoportre”
Duralit Üzerine Yağlıboya 99.5x69.5
Kaynak: www.semihberksoy.com

Bellek Odası

“Bütün dünya odamın içinde...”

Bonn Güzel Sanatlar Müzesi’nde açılan “*Millenium 2000*” sergisinin kataloğunda Müze Müdürü Dieter Ronte şöyle yazar; “*Tümel sanat eseri kavramı günümüzde yeniden bir rol oynayacaksa eğer, o zaman Semiha Berksoy bu sanat düşüncesinin dâhi bir temsilcisidir*” (Ronte, 2010, s.29).

Berksoy’un kendini tümel bir sanat yapıtı olarak var edişi ilkin tabii bir yaşamsal performanstan gelir. Bu doğallığın üzerine eklemlediği bireysel deneyimleri ile yaratıcılığı ise varoluşsal performansını bütünüyle bir sanat eseri biçiminde konumlandırmasına olanak tanır. Fakat R. Martinez’in (2010, s.14) de belirttiği gibi, Berksoy’un bireysel deneyimlerinin ve yaratıcılığının bir araya gelerek bütünleştiği tek bir yer varsa, kuşkusuz burası onun yatak odasıdır.

Bu olağanüstü kişisel mekân onun yaşamının “*deprem merkezi*”dir adeta, en içli dışlı, tanıdık, şiirsel ve politik sahne-dekorudur. Günümüzde, bir müze koleksiyonunda yer alan bu oda, çok amaçlı bir enstalasyon, çok disiplinli bir “*Merzbau*” ve kültürel mirasın tartışmasız değerli bir ögesidir. Bu mekân, içindeki mobilya ve başka nesnelerin romantik birleşimi nedeniyle, izleyenlerde bir nevi heykelmiş hissi uyandırır. Buradaki nesneler arasında annesinin portresi, kendi otoportreleri ve diğer resimleri, mektuplar, nota kâğıtları ve piyanosu gibi çok sevdiği nesneler vardır. Bu parçalar bir bütün halinde, semboller ve sentaktik bağlantılar oluşturan bir işaretler topluluğu doğururlar ve bu işaretler birleşerek bizzat Berksoy’un yaşamsal metnini ortaya koyarlar (Martinez, 2010, s.15).

Zeliha Berksoy, bugün, “*Bellek Odası*” ismiyle anılan “*Semiha Berksoy Yatak Odası*”nın oluşumunu şöyle anlatır;

1994 yılındayız. Ayaspaşa’da Pamir Apartmanı’nda oturuyoruz. Bu apartman eski Park Otel binasının uzantısı bir mimaride yapılmış, yüksek tavanlı, yüzyılı aşkın bir yapı. Büyük dairenin arka odasında Semiha çok çalışıyor. Kendine bir yatak odası yapıyor. “*Bütün dünya odamın içinde*” diyecekti sonraları, Bonn Radyosu’ndaki konuşmasında. O sıralar kalbinden rahatsız. Zaman zaman sıkıntılar geçiriyor, küçük krizler atlatıyor. Bazı geceler sabaha karşı kendimizi balkonda buluyoruz ve annem başını korkuluk demirlerine yaslayıp kriz geçiriyor. Giderayak, hayatına dair büyük bir başyapıt bırakmak istiyor sanıyorum. Bu duygularla, yaratıcılığıyla, düşünceleriyle, yaşamına dönüp bakmasıyla, konuşmasıyla, o yatak odasında 85 yaşının, tüm hayatının doluluğunu bir ipek kozası gibi örerek içine gizleniyor. Bu gizlilik içinde dünyada görülmemiş bir enstalasyon ve performans sanatı gerçekleştiriyor (Berksoy, 2010, s.29-31).



Görsel 4.19. *Semih Berksoy Yatak Odası*
Kaynak: www.semihberksoy.com

Berksoy'un yatak odası, sanatını, hayatını ve aşklarını anlattığı, zamanın kendisine işleyen görsel bir evren gibidir. Sanatın duyumsal ve yaşamsal deneyimlerin aktarımında araç olmasının en parlak örneklerinden olan sanatçının yatak odası izleyenlere kozmik bir rahmi anımsatır adeta. Kimi zaman hüznölendiren kimi zaman da hayranlık uyandıran hikâyeler ve çok derinden hissedilen duygular gözümüzün önünde, bu odanın içinde ortaya çıkar. Tosca'nın aşkı, Salome'nin intikamı, Ariadne'nin mektubu, Baküs'ün tutkusu, İsolde'nin trajedisi, Leonore'nin adaleti... Hepsi de bu odanın içinde gezinir. Oda, yüzyılın kıdemli sanatçıların bir araya getirildiği Bonn Bienali "*Zeitweden-2000 Millennium*" sergisinde altı ay boyunca izlenirken, Berksoy da bienale davet edilen dünya çapında 33 küratör tarafından "*yeni bin yılın sanatçısı*" ilan edilir. 2000 yılında Viyana Kunstmuseum'da da altı ay süresince izlenen sanatçının yatak odası bütüncül bir enstalasyon olarak 2003 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna dahil edilir (Yücel, 2017, s.21).

Odanın içerisinde Berksoy tarafından yapılmış pek çok tablo ve çarşaf resim vardır. Yanı sıra sanatçının ailesine, kendi çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dair de sayısız

fotoğraf yer alır. Bir nevi “*anı toplayıcısı*” gibidir Berksoy. Babasının kendisine yazmış olduğu mektuplar, Fatma Saime Hanım’dan yadigâr birtakım nesneler, Nâzım için kaleme almış olduğu hikâyeler, geçmiş sahne kostümleri, oyuncak bebekler, çeşitli antikalar, eski gazete ve dergiler, maskeler, nota kâğıtları, tiyatro ve opera afişleri, davetiyeler, annesinin çeyizinden kalma yatak örtüsü takımları, gecelik ve sabahlıklar, rengârenk şapkalar, tüller, tüyler, bir çerçeve içerisine yerleştirilmiş Nâzım’ın iki tutam saçı, sandukalar, kutular, nostaljik yemek takımları, bakır kaplar, vazo ve şamdanlar, elli yıllık Gera marka piyano, dikiş makinesi, tuvalet masası, karyolası, ahşap şifonyerler, kırık abajurlar, biblolar, kuru çiçekler... Hepsi de bu ufak bellek odasının içinde bir aradadırlar. Her şey, diğer her şeyle ilişkilidir burada, bir bakıma “*çağrışımlar evreni*” de denilebilir oda için. Berksoy, yatak odasında etrafını çevreleyen ve çevresini değiştiren her şeyin resmini yapar; yatak odasının sınırları daima aynı kalsa da durmaksızın yeni nesneler gelir, eklenir, sonra yataydan dikeye geçiş yaparak birer mobilyaya dönüşürler, onların üstü bu defa da daha başka nesnelerle kaplanır; odanın göğünü meydana getiren tavanda buluşmak üzere duvarlara tırmanmaya başlarlar. Berksoy odayı her yönde, aşağıdan yukarıya, soldan sağa, önden arkaya tasarlar ve giydirir. Oda onun için kutsal bir mekân, en iç yer, ona düş gücünü geliştirmek için alan sağlayan bir dünya olarak kendini gösterir. Yatak odasının içindeki her şey bireysel bir bağın özel bir yönünün hatırlatıcısı konumundadır (Ronte, 2017).



Görsel 4.20. Semiha Berksoy Yatak Odası
Kaynak: www.semihaberksoy.com



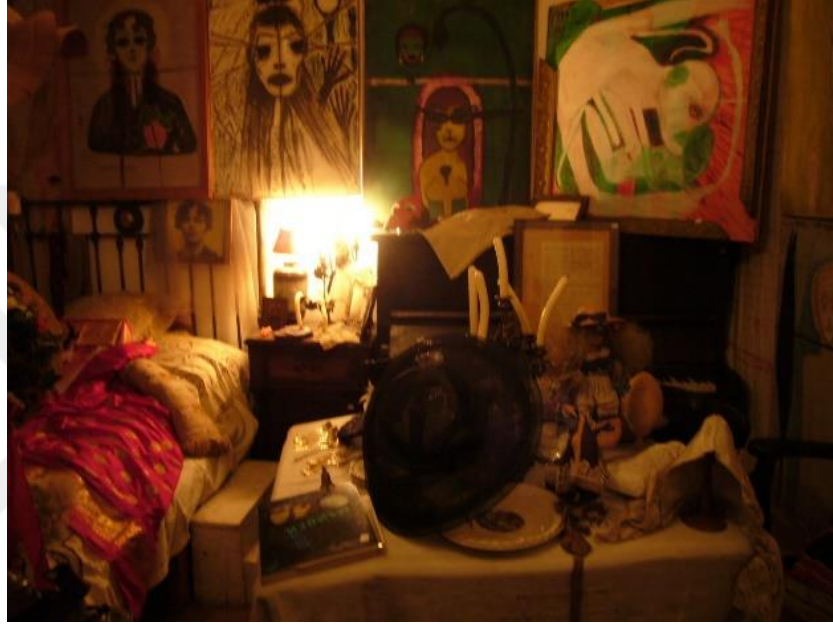
Görsel 4.21. Semiha Berksoy Yatak Odası
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Sözü geçen yatak odasının düzenlenmesi yaklaşık bir yıl sürüyor. Semiha, kendi sanat yaşamına o derece net bir bilinçle bakıyor ki; bu acı ama güçlü yaşama dair somut, gerçek bir bakış açısı getiriyor ve bu bakış açısından aldığı şevkle performans ve opera sanatlarını bütünleştirerek dahice bir eser ortaya koyuyor. Uzun süre bunun senaryosunu, rejisini, düzenlemesini kafasında hazırlıyor. Geceler boyu kendi arşivinde bulunan resmi, gayri resmi yazılar, mektuplar, dostluklar içinden bir sanat külliyatı oluşturuyor. 1999 yılında Walter Smerling ve Dieter Ronte Ayaspaşa'daki apartmana Semiha'yı ziyarete geliyorlar. Semiha, kendi diktirdiği en şık eflatun elbisesi ve boncukları, yüzükleriyle, ünlü makyajı, pırlıl pırlıl saçlarıyla büyük bir neşe içinde karşıyor onları. İlk oturuluyor ve yağlıboyalar seyredilmeye başlanıyor. Smerling ve Ronte hem hayran hem şaşkınlar. Eserlerin 1957-67-71-72 gibi yapılış tarihleri onları hayrete düşürüyor. O tarihlerdeki Avrupa resmine karşılık Semiha'nın bu özgür kavramsal konseptine şaşkınlıklarını ifade ediyorlar. Derken sıra yatak odasına geliyor. Odanın kapısını açtığım zaman iki sanat adamı neredeyse küçük dillerini yutuyorlar ve *"Bu odayı kesin götürmeliyiz!"* diyorlar (Berksoy, 2017).

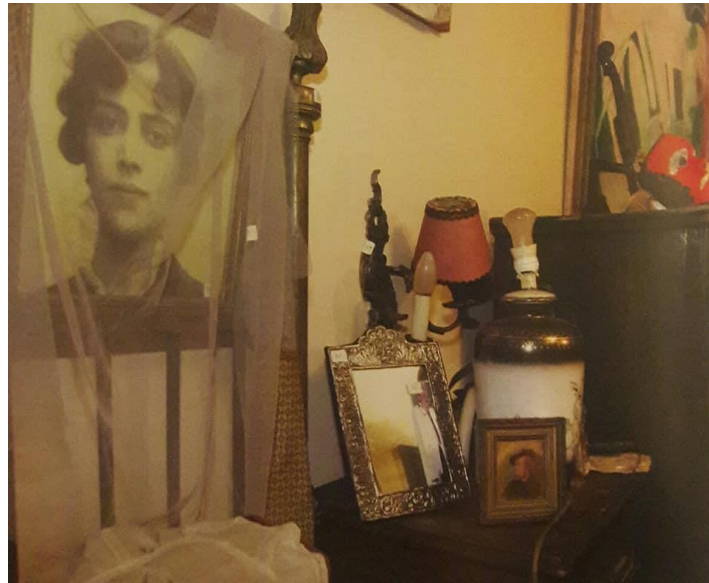
Sanatçının kızı Zeliha Berksoy'un da anlattığı gibi, odayı gören Smerling ve Ronte, büyük bir hayranlıkla odanın bütün planını, ölçülerini alarak, Bonn Müzesi'nde yeniden, kapısı, pencereleri ve duvarlarıyla birlikte birebir inşası için parkelerinin ölçüsüne dek varan bir röleve çalışması yaparlar. Zeliha Berksoy, 1999 Aralık ayının ortalarında annesi ile birlikte Bonn'a gittiklerinde müze binasının girişindeki büyük holden sola dönerek girilen geniş galeri alanında odanın aynen inşa edilmiş olduğunu gördüklerini ifade eder. Buradaki her şey, handiyse gerçeğiyle birebir aynıdır. Galerinin yan duvarlarına ise Berksoy'un büyük çarşaf resimleri asılır. Bunlardan biri, Fidelio operasına atfen yaptığı Beethoven'la birlikte kurguladığı resim, diğeryse Wagner'in *"Tristan ve Isolde"* operasından Isolde rolündeki Berksoy'un kendisidir.

"Bellek Odası", zaman içinde hem Türkiye'de hem de yurt dışında ilgiyle izlenen bir enstalasyon halini alır. Oda, bir sanatçının bizatihi bellek arşivi olarak da değerlendirilebilir niteliktedir. Berksoy'un belleğinin kapsadığı tüm anı ve süreçleri yansıtmaya yetecek kuvvetteki nesneler bütünü tek bir odanın sınırları içerisinde özenle muhafaza edilir. Bellek Odası'ndaki her nesne kendi hikâyesine dair ipucu veren bir fosil gibidir adeta, izleyicinin içinde bulunduğu hikâyenin yaşını ve dahi tüm detaylarını tahmin etmesine olanak tanır. Bu yanıyla oda, bir çeşit hologram özelliği de gösterir ve tek bir merkezden her biri ışığı farklı şekilde yansıtan bir görüntünün katmanlara ayrılmış haline benzer. Buradaki ışık metaforu, tek tek her bir nesnenin kendi içinde barındırdığı hikâyeye işaret eder. Berksoy'un yatak odası, onun bütün bir yaşantısının belleğinde bıraktığı izlerin üç boyutlu bir fotoğrafıdır sanki. Nesneler üzerinde vurgu farklılıkları gözlense dahi sanatçının bellek tarihi odanın her tarafına yayılmış durumdadır. Bu açıdan

ele alındığında Bellek Odası, çok katmanlı, çok disiplinli holistik bir sanat eseri biçiminde okunmaya oldukça uygun bir enstalasyon örneği ortaya koyar. Çünkü odanın içerisine yerleştirilmiş olan her nesne hem yeni algılara dair sınırsız bir alımlama kapasitesine yön verir hem de buna rağmen sanatçının bireysel yaşamı doğrultusunda kalıcı bellek izleri yaratır. Bir vakit sonra izleyici için oda, bilinen ve bilinmeyen toprakların birbiri içine geçerek bütünleştiği hudutsuz, düşsel bir ülke modeline dönüşür.



Görsel 4.22. *Semiha Berksoy Yatak Odası*
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.23. *Semiha Berksoy Yatak Odası*
Kaynak: *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi*

Berksoy, karyolasının tam karşısındaki duvarı “*Halüsinasyon Duvarı*” olarak adlandırır. Bu beyaz yüzey sanatçı için bir nevi sanrılar diyarıdır. Ne ki Semiha B. Unplugged isimli filmin üçüncü bölümünde, karyolasına uzanarak halüsinasyon duvarına bakar ve şöyle der; “*Halüsinasyon... Görüyorum... Ne mutlu bana! Hâlâ yaşıyorum işte...*” (Berksoy, 1997).

Bu duvar, her nasılsa Berksoy’un kişisel belleğini doğrudan doğruya yansıtarak içeridekileri görünür kılmaya yarayan bir film perdesi konumundadır. Buraya bakarak anılarını yeniden ve yeniden canlandırır sanatçı. Sevddiği ve özlediği insanların yüzlerini tekrardan görür. Bellek arşivinde kayıtlı olan her şeyi bu renkli perde üzerinde gönlünce oynatır, başa sarar, ileriye alır, durdurur, hızlandırır. Bu bakımdan Halüsinasyon Duvarı, Bellek Odası’nı oluşturan en önemli öğelerden biridir denilebilir. Halüsinasyon Duvarı ile Berksoy’un gündelik yaşantısı arasında çok yakın bir bağlantı olduğu aşikârdır. Nitekim, duvarın varlığı herhangi bir hatıranın fizyolojik olarak nasıl canlandırılabilceğini açıkça ortaya koyar. Sanatçının serbest bir şekilde gerçekleşen şu veya bu şeyi hatırlama kararı, duvar düşü üzerinden gerçeklik kazanır. Berksoy’un anlatımıyla duvar, bir vakit sonra tıpkı bir projeksiyon aygıtı benzeri büyüleyici gerçeklikte izlenimsel perspektifler açılar. Aynı zamanda, geçici yahut âna bağlı olan pek çok şeyi de şaşılacak bir kuvvetle kendi yüzeyinde muhafaza eder. Belleğin geçiciliğini bir nebze olsun hafifletebilmiş bir yapıdır bu. Halüsinasyon Duvarı, Berksoy için hatıraların, hülyaların ve imgelerin dirençle varlığını koruması anlamına gelir ki bu, bir içebakış eyleminin dış dünyada boyut kazanmış halidir.

Berksoy’un kendi üslubu yöneliminde ortaya koyduğu içerik-biçem-anı buluşması, sadece bir içe dönüş biçimi olarak üretmek için üretmeye davetiye çıkarır ve doğal olarak izleyiciyi anlamın sınırlarını ve eksikliklerini sınamaya yöneltir. Berksoy’un nesnelerle ilişkilendirdiği imgeleri olabildiğince açık ama buna karşılık bilmecemsi görünürler, izleyiciyi gizli anlamlar konusunda uyarıp, bilmediklerine karşı merak duygusunu kamçılar. Bu atıflara ulaşabilmek için bireysel bir tarih olarak sanatçının yaşantısına göz gezdirerek, nesnelerin gerisindeki anlamlara ilişkin ipuçlarının izini sürmek gerekir (Çalıkoğlu, 2017, s.45).

Berksoy, yaşamındaki bütün detaylarda olduğu gibi yatak odasını düzenlerken de akıl almaz bir titizlik, coşkulu bir merak, heyecan, düşünce ve duyguyla hareket eder, kimsenin kendisine müdahale etmesine izin vermez. Ona göre, odadaki her nesnenin bir hikâyesi vardır (Berksoy, 2010). Ve bu hikâyeler bir araya gelerek bizatihi onun yaşamını ortaya koyarlar. Kutluğ Ataman tarafından kayıt altına alınan “*Semiha B. Unplugged*”

filminde Berksoy, odanın içerisinde yer alan hemen her nesnenin hikâyesini uzun uzadıya anlatır. 1997 yılında çekilen belgesel film 5 bölümden oluşur ve 7 saat 42 dakika sürer. Film, 5.İstanbul Bienali kapsamında izleyici ile buluşur ve ardından yurt dışında da tanınır hale gelir. Belgeselin bütünü Berksoy kendisi kurgular ve buna göre, çoğunlukla doğaçlama bir performansla muazzam bir hikâye ortaya koyar. Film süresince yatak odasından dışarıya çıkmayan sanatçı opera parçaları seslendirir, yazdığı hikâyeleri okur, anılarından söz eder ve odanın içindeki nesnelerin imlediği hatırlarını detaylı bir biçimde anlatır. Böylelikle de kendi yaşam filmini kendisi yazmış ve yine kendisi oynamış olur.



Görsel 4.24. Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul

Kaynak: www.semihaberksoy.com

Furuğ Ferruhzad'ın, *“Yeryüzü Ayetleri”* isimli kitabında kendi yazım aşkını ve kişiliğini özetleyen çok güzel bir paragraf yer alır ve şöyle yazar Furuğ; *“Ben, bir gün doğup ve bir gün bu dünyadan çekip giden ve arkalarında bu geliş gidişlerinden herhangi bir iz bırakmayan yüz binlerce insan gibi yaşayamam. Bende bu duygu var”* (Ferruhzad, 2016). Neredeyse 8 saati bulan yaşam filmi boyunca tıpkı Furuğ gibi benzer bir duygunun altını çizer Berksoy da. *“Ben sanatla gideceğim mezara,”* diye söylenir incelikle, *“İşte, bu nedenle de hiç ölmemiş olacağım belki.”* Ve sanatsız, aşksız, tutkusuz insanları bir avuç toza benzeter ki onların zaten hiç yaşamamış olduklarını bilhassa vurgular sanatçı.

Çünkü onun dünyaya baktığı, yaşama katıldığı nokta tam da böylesi bir düşünce evidir. Hatta bu inancını yatak odasında görünür kılar. Bu sebeptendir ki film, 7 saat 42 dakika boyunca daima ama daima bu odanın içinde akar. Toplamda 5 ayrı anlatı mevcuttur filmde; “*Ey Hindistan (Uvertür)*”, “*Die Kunst I*”, “*Bir Ölüyle Yatan Kadın*”, “*Ok Ay!*” ve “*Mezardan Gelen Mektup*” ...

Birinci bölümde Berksoy, “*Ey Hindistan*” şarkısını söyleyerek, yüzünde kızıl tüylerden yapılma bir maskeyle karyolasının tahtaları arasından çıkar. İkinci bölümde ise üzerinde siyah bir elbiseyle giysi yığınlarının arasında oturduğu görülür. Başına ve boynuna incilerden yapılma kolyeler geçirir, aynı zamanda da Wagner’den bir parça seslendirir. Az sonra, “*Görmüş olduğum halüsinasyonları kaleme alıyorum,*” diyerek eline aldığı bir kâğıttan 22 Nisan 1972’de yazdığı bir hikâyeyi okumaya başlar. Hikâyenin adı; “*Die Kunst I*”dir, yani “*Sanat...*”

Öleli aradan elli dört yıl geçmişti. Etrafı uzak dağlarla çevrilmiş bir çukurda yaptırdığım şatomun kule kısmını özel dairem olarak seçmiş, orada yaşamaktaydım. Sabahlara kadar uyumaz resim yapar, müzik dinlerdim. Bu akşam, Berlin üzerinden Haydn’ın Armida’sını veriyorlar. Sonra Wagner’in Parsifal’ını... Uzun uzun dinledim, ilahi sesler kuleyi dolduruyordu bu sıra. Saat epey ilerlemişti. Elimde fırça, siyah boyayı kullanıyordum. Kapı, nazik bir şekilde, beni korkutmamak için küçük, naif bir elin orta parmağının birinci dirseğiyle “*tık tık*” diye iki defa tıkladı. Biraz bekledim, bir kere daha bu elin kapıya yaklaşıp aynı şekilde vurduğuna şahit oldum. Fırçayı elimden bırakıp kapıya doğru yaklaştım. Kapının düğmeli kilidini indirdim. Korkmadan fakat titreyerek ve kendimden geçmiş bir vaziyette açtım kapıyı. Beyaz kefeni sarılmış halde bir hayalet duruyordu karşımda. İçeri aldım, kanepeye oturdu. Gelen, annemdi... Ve “*İşte,*” dedim ona; “*İşte anneciğim, senin bir portreni yaptım, görüyor musun? Benim için bir başka dünyadan kalkıp geldin, çünkü tüm dünyalar bir... Senin portreni yaptım, işte, sen de onun gibi çıkıp geldin...*” (Berksoy, 1997).

Hikâyesini bitirdikten sonra, sanat yaşamında karşılaştığı engelleri ve yaşadığı sıkıntıları anlatmaya koyulur Berksoy. Üzerinde taşıdığı elbise, bir zamanlar sahnede “*Uçan Hollandalı*”yı söylerken giydiği elbisedir ki sözlerini bitirir bitirmez Uçan Hollandalı’yı söylemeye başlar. Bölümün devamındaysa odanın bir köşesinde duran çıplak mankenle düşsel bir diyaloga girer. Onun, mezarından çıkıp gelmiş annesi Fatma Saime Hanım olduğunu kurgular zihninde. Yine aynı bölümde meşhur halüsinasyon duvarı da vardır. Duvara bakarak şu sözleri söyler peşi sıra; “*Ben, bu odadaki şeylerle birlikte girmek istiyorum tabuta. Çünkü yalnız giremem, korkarım...*”

Üçüncü bölüm, sanatçının bir zamanlar Cemal Reşit Rey’e yazmış olduğu “*Bir Ölüyle Yatan Kadın*” hikâyesiyle başlar. Cemal Reşit Rey’in kaleme almış olduğu bir oyunda, “*Büyükada*” rolünü nasıl canlandırmış olduğundan söz eder uzun uzun ve sonra

da Büyükkada aryasını seslendirir. Fakat müzik susmaz... Devamında karyolasının üzerine çıkarak “*Lüküs Hayat*” operetindeki zengin, Mısırlı kadın rolünü canlandırır bir defa daha. İlerleyen yaşına nazaran şaşılacak bir hafızaya sahiptir Berksoy. Yaşamına dair hiçbir detayı unutmamış olduğu açıkça izlenir film boyunca. Yataktan aşağı iner inmez de piyanosunun başına geçerek bir başka şarkı çalmaya başlar.

Dördüncü bölüm, sanatçının Mustafa Kemal Atatürk ile olan anıları üzerine ilerler. İlk operadaki Ayşim rolünü anlatır izleyiciye ve bir köylü kızının modern bir kadına dönüşme serüvenini de... Bu oyunun, Atatürk’ün kurmuş olduğu Cumhuriyet’i ve modern Türkiye’yi temsil ettiğini söyler. Yeni Cumhuriyet ile birlikte opera reformunu açıklar. Bölümün adı, “*Ok Ay!*” dır. İsmi hikâyesi de oldukça ilginçtir nitekim. Öyle ki Berksoy, günün birinde Atatürk’e bir arya söyler ve şarkısını bitirdiğinde Atatürk güçlü bir sesle, “*Ok ay!*” diye bağırır alkışlayarak. Ok ay; okun aya isabeti, bir başka deyişle de bir şeyin olabilecek en iyi seviyeye gelmesi demektir. Bu âni, ömrü boyunca unutamaz Berksoy.

Beşinci ve son bölüm ise “*Mezardan Gelen Mektup*” tur. Burada da sanatçı, Nâzım Hikmet’le olan tanışıklığını anlatır kameraya. Nâzım’a duyduğu aşk ve hayranlık onun sanatında önemli bir yere sahiptir kuşkusuz. Bir dönem şairden hamile kaldığını söyler Berksoy, fakat aynı dönemde Berlin’den de teklif almıştır ve en nihayetinde bebeği yerine opera kariyerini seçerek Almanya’ya gitmiştir. Bölüm süresince Nâzım için çizdiği resimlerinin hikâyelerini de birer birer anlatır sanatçı. Bu sırada eline sarı saçlı, mavi gözlü oyuncak bir bebek alır ve hayali olarak şairle konuşmaya başlar, ona şöyle der; “*Seni sevdiğimi söylüyorum... Biz sizinle sanatta evlendik... Sen şimdi ahirettesin, bak; sana bebeğimizi gösteriyorum! Bu bizim çocuğumuz, bu çocuk mezardan gelen çocuk hikâyesinde bahsi geçen o çocuktur. Fakat gerçek bir çocuk değildir elbet, sanatı sembolize eden bir çocuktur yalnızca. Çünkü bizim dallarımız, sanatlarımız, orada, gökyüzünde birbirine karışacaktır mutlaka...*” (Berksoy, 1997).

Berksoy, bu filmiyle beraber kâinatın önüne çıktığını, çıkacağını söyler. Tıpkı Furuğ’un da dediği gibi; o, bir gün doğup ve bir gün bu dünyadan çekip giden ve arkalarında bu geliş gidişlerinden herhangi bir iz bırakmayan yüz binlerce insandan biri olarak ölmek istemez. Onda bu duygu vardır zira. Bir ışık nasıl devinime başlarsa bir yıldızdan ve nasıl dökülürse bengiliğin içine ve nasıl yürürse yolu ölümsüzce; işte, aynen böyle yürür Berksoy da kendi yaşam yolunu. Nitekim yıldız ölür ama ışık asla, hiçbir zaman! (Kazancakis, 2017). Bu türden bir yaşayışın, bu türden bir duygunun tüm

açıklığıyla kâinatın önüne serilişidir Bellek Odası yahut da yılgılarla, yenilgilerle dolu bir âlemde, canlı kanlı bir küçük çiçek açması belki... Ve sanat, tüm disiplinlerle birlikte tek bir tohumdur Berksoy için, ruhunun yeryüzüne ekilmiş, hiç durmadan filizlenerek büyümeye devam eden...

4.2. “Bellek Odası” Enstalasyonunda Holistik Kimliğin Temsili

*“Ben benim, ben kendimim, tüm enerji ancak benden akar dışarı doğru,
Ve siz, ya da diğer bir deyişle tüketiciler, şunu anlamalısınız ki bu enerji bana ait.”*

Semiha Berksoy



Görsel 4.25. *Semiha Berksoy, Ayaspaşa, İstanbul*

Kaynak: www.semihaberksoy.com

Berksoy’un, Bellek Odası ile birlikte yaşam enstalasyonunu oluşturma düşüncesinin temelinde; bedeniyle, şarkılarıyla, sesiyle, resimleriyle, sözleriyle kendi hikâyesini anlatmak ve kaydetmek arzusu vardır. Ve şüphesiz ki yatak odası bunun için en uygun mekân ola gelmiştir daima. Öyle ki başarılı bir opera sanatçısı ve statü sahibi

birisi olarak bu arzusunu özellikle de resimlerinde, yaşam alanında, kendi yerleştirdiği bir dış mekâna dönüştürdüğü iç mekânında, en özel alanında gerçekleştirir. D. Ronte'nin deyişiyle “*Berksoy Odası*”, sanatçıyla ilgili bu düşünce bağlamında bilhassa önem kazanır, zira bu oda, enerji yüklü bir egonun duygularının, aşkının, deneyimlerinin ve hatıralarının güç merkezidir (Ronte, 2010).

Sanatçının coşkulu toplama ve biriktirme sevdası belirgin bir dışavurumculukla bu odanın her noktasında apaçık izlenir. Yerden tavana değin tıklım tıklım doludur odanın içi. “*Kaybolmak*” diye bir sözcük yoktur Berksoy'un lügatında. Ona göre, hatırlamak varsa şayet, anılar da var demektir ve her eşya, her nesne başlı başına bir geçmiş yolculuğunu ifade eder burada. Her şey Berksoy'un ruh kutbu gibi durmaktadır yerli yerinde. Süreksiz ve anlık olan her şeyi simgeleyen bir deneyime dönüşmüştür oda, böylelikle de sanatçının bütün bir yaşamı ebediyen sabitlenmiş gibidir adeta. “*Bellek Odası*” enstalasyonu, en çok da bu yanıyla varoluşsal bir performans olarak değerlendirilir. Ne ki mekânın içerisindeki her detay doğrudan doğruya sanatçının var oluşunun bir özeti gibidir. Nesnelerin hiçbir çaba harcanmadan olağanüstü bir bütünlükle bir arada bulunuşu ise içsel olanın tabiilikle dışa yansımaları biçiminde ele alınır. Odanın içindeki her şey kendi özelinde bir hatıradır nitekim ve her hatıra geçmiş deneyimlerin oluşturduğu bir izin bellek aracılığıyla tekrar faaliyete geçmesidir.

Bugün, tıp bilimi bizlere şunu açıkça söyler; insanın sinir sisteminin izlenim kalıntılarını veya izlerini saklama yeteneği vardır. Unutulan bir şeyi hatırlamaya çalışırken bilinç durumu belirsizdir ilkin ve içinde kelimenin tam anlamıyla koca bir boşluk vardır ki bu, yoğun bir biçimde faal olan bir boşluktur. Oysa hatırlama eylemi bizzat bellek tarafından kontrol altına alınabilir bir durumdur ki çeşitli kodlamalarla bilinci çok, çok uzun bir zaman sonra da olsa yeniden belli bir yöne doğru çağırabilir. İşte, Bellek Odası'ndaki her nesne -bilinçli ya da bilinçsiz olarak- bu kodlama sistemine tâbi bir haldedir. Her nesne, evvela onları kodlayan belleğin kendisini, sonra da izleyiciyi bir başka zamanın ve hikâyenin mitsel atmosferine davet eder. Berksoy, ruhsal hareketi, izlenen nesnenin hatırası olarak tanımlar ve geri plana bütün bir yaşamını yerleştirir. Opera da vardır orada, tiyatro da, resim de, edebiyat da... Tüm disiplinler muazzam bir bütünlük içinde ortak bir hologram görüntüsü verirler. Her şey birbirinin içindedir ve hiçbir şey bir diğerinden ayrı değildir. Kimi ufak gruplar halinde, kimi de diğerlerinin arasında orada burada tek başına duran eşyalar nihayetinde tek bir imgede birleşirler ki bu Berksoy'un yaşamıdır. Ama bu yaşama dâhil olmuş olan her şey de yine bir noktada

tek bir imge halini alır ki bu da bizatihi sanattır. Çünkü “*Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla...*” der sanatçı, “*Bu sebeple bembeyazdır ömrümün geçtiği yol...*” Yaşamını; içten duygular ve güzel, derin düşüncelerle oluşturulmuş bir sanat eseri gibi görür. Sanat, bir dirim dengesidir onun için; ölümsüzlüğün, sonsuzluğun temsili de aynı zamanda. Bu sebeple de kendisine yaşamını, sanatını, benliğini adanmış olduklarını anımsatan her ne varsa özenle saklar, korur. Biriktirdiği nesnelerin de olanca bir doğallıkla bir araya geliş bundandır belki. Yaşamına doldurduğu, yaşamını doldurduğu her ne varsa, son gününe dek, tek bir odanın içerisinde peşinden gelmeye devam eder sanatçının. Her başlangıcın, her sonun sınırsızlığını yeniden ve yeniden kuran bütün bu eşyalar bütünü sanatsal bir özgürlüğün imidir özünde. Ayrımsız ve süreksiz bir alemin içinde Berksoy’un iç dünyası her keresinde baştan yaratılır gibidir. Bu nedenledir ki, kendini bir Anka Kuşuna benzettir Berksoy. Yaşamın içinde her yanıp kül oluşunda, külleri savrulup gittiğinde bile yanı başındaki tek bir eşyanın kuvvetli hatırası yoluyla yeniden doğabilen bir Anka’dır o.



Görsel 4.26. *Semiha Berksoy Yatak Odası*
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Berksoy'un Bellek Odası'nda kâh torbalarda kâh dosyalarda sakladığı yüzlerce belge, fotoğraf, mektup ve resim; aşkla, sanatla ve vefayla yaşanmış bir ömrün evrakı metrukesidir (Güneş, 2010, s.41). Öyle ki Berksoy'un Nâzım Hikmet'in ölümünden sonra tuttuğu bir hatıratında şöyle yazar; *"Ben yoluma devam edeceğim. Benim ibadetim, aşkım sanattır. Sanatla zikreder, namaz kılarım."* Odanın içindeki yığınların arasında gizli her detay bu cümleyi tekrar ve tekrar gün yüzüne çıkarır bir niteliktedir ayrıca. Mekânda, eşyaların ve dokümanların yanı sıra resimleri de vardır ki belki de hatıralara olan düşkünlüğü sebebiyle hiçbir resmini satmaya ve armağan etmeye kıyamaz sanatçı. Resimlerini ömrünün bir parçası ve hatta çocukları gibi görür, önemser. M. Güneş bunun için şu sözleri söyler; *"Tuvalden ona kendi ruhu bakıyor ve sanki ondan hesap istiyordu"* (Güneş, 2010, s.43).

Berksoy'un müze-odası, işte, tıpkı resimleri gibi yanından ayırmaya kıyamadığı onlarca şeyle doludur. Odanın içine gün be gün pek çok şey girmesine rağmen dışarı hiçbir şey çıkmaz. Moskova'dan getirdiği Nâzım'ın şapkası, kravatı, kabrinden toprak, kemik takılar, ahşap el sanatları, kehribar taşlar, içi fotoğraflarla dolu irili ufaklı kutular, sanatçının yeni yıllar süresince yaptığı başka başka resimler... Hepsi de odanın içinde bir köşede yerini alır ve bu köşelerin her biri de giderek birer baş köşeye dönüşür. Belleği olan bir aynadır sanki oda. Hiçbir şeyi unutmaz, geride koymaz. Bir nevi çağrışımlar evrenidir de burası, zira her şeyin ama her şeyin kendine has bir anlamı vardır. Söz gelimi, odanın orta yerinde duran karyola, sanatçı için zaman zaman bir sahneye dönüşebildiği gibi zaman zaman da annesinin mezarı halini alır. Odanın bir köşesinde, tabloların hemen önünde bulunan beyaz plastik mankense Berksoy'un annesi Fatma Saime Hanım'dır ve çoğu vakitler onunla uzun uzadıya sohbet ettiği görülür sanatçının yaşam filminde. Ahşap bir masanın üzerinde duran çerçeve içindeki Nâzım'ın bir tutam saç, ete kemiğe bürünmüş olarak bizzat şairin kendidir misal. Ona hikâyeler ve şiirler okur Berksoy, Nâzım'a söylemek istediği her ne varsa karşısında duran o bir tutam saça deyiverir içtenlikle.



Görsel 4.27. *Semiha Berksoy Yatak Odası*
Nâzım Hikmet'in Şapkası, Kabrinden Toprak,
Çerçeve İçindeki Saçı ve Fotoğrafi
Kaynak: www.semihaberksoy.com



Görsel 4.28. *Semiha Berksoy Yatak Odası, Detaylar...*
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Tüm yaşamı ve sanatını kapsayan bu yatak odası, bir bakıma hayata, imgelere, hülyalara, çağrışımlara açılan ve zamanı reddeden bir aralıktır Berksoy için. Otobiyografik bir müze, kutsal bir mağara, mitsel bir tapınak gibi... (Yücel, 2017, s.21). Denilebilir ki oda, başlı başına bir yaşam deneyiminin ta kendisidir sanatçıya göre. Ne ki deneyim önemlidir, çünkü sanatçıya yaşamın geçişini ve ilerleyişini hatırlatan şeydir deneyim, kuvvet verir ya da en azından kuvvetten düşürmez.

Deneyimin sonuçlarının yaşamın ileriki aşamalarına gelmeden öne çıkmayacakları, kendilerini göstermeyecekleri söylenebilir. Berksoy, eyleme geçmek için bir hareket noktası olarak kullanabileceği böylesi bir deneyimler hazinesinin içinde yaşar. Bugün, tüm disiplinleri birbirine bağlama eyleminin, çok sayıda kültürel deneyimin bir sembiyoz, bir ortak yaşam şeklinde bütünleştirilmesinin bireyin bunları deneyimleyip, içlerinde yoğrulup ardından açığa çıkarıp sunduğu hallerde bir zafere dönüşebildiğini görüyoruz. İşte, bu açığa çıkarma, bu dışavurum Berksoy'un odasıdır (Ronte, 2017, s.34).

Berksoy, var olan tüm disiplin biçimleri arasında tümel bir bağın olduğuna inanır. Yaşamını sanata dönüştürürken de bilhassa bu inancından beslenir, disiplinler arasında fark gözetmeyen bir üslupla üretir hayatı boyunca. Onun sanatında her şey birlikte akar, daima değişmez bir bütünün parçası ola gelir. Yatak odası da tıpkı sanatı gibi benzer bir bütünlüğün vücut bulmuş halidir. Yıllar evvel Nâzım'a yazdığı bir mektupta sözünü ettiği şeylerin resmini yapar sonraları. O mektup ve o resim, sanatçının yaşamındaki ayrı ayrı dönemleri imliyor oluşlarına rağmen ama yine de aynı odanın içindedirler bugün. Tiyatro ya da opera sahnelerinde canlandığı karakterlerin kostümleri de aynı bütüne dâhildir örneğin, fakat kostümlerin yanı başında arya notları, müzikal notaları ve oyun metinleri de vardır. Bellek Odası'ndaki holistik kimlik bu noktada açığa çıkar en çok. Holizmin, evrendeki her birimin birbirlerinden haberdar olarak tek bir sistem şeklinde hareket ettikleri ve birbirleriyle ilişki içinde olduklarını ortaya koyuşu gibi, Bellek Odası'ndaki her nesne de birbirinden haberdar olmanın ötesinde birbiriyle yakinen ilişkilidir. Bu yanıyla oda adeta kozmik bir alan görüntüsü verir izleyenlere. Odanın içindeki hiçbir detay bir diğerinden bağımsız olmadığı, olamayacağı gibi, buradaki her şey sanatçının genel ruh ve zihin evreniyle birlik halinde olmanın yanı sıra kendi içlerinde de bir bütündür, her nesnenin arasında zaman ve mekânın ötesinde bir bağlantı mevcuttur nitekim. Disiplinleri salt kendi varlıklarına indirgeyen bakışa yer yoktur Berksoy'un dünyasında. O, kendine özgü sanat kodunu geliştirmiş ve parçalı, kumlu disiplin tortularını olağanüstü bir doğallıkla birleştirerek kendi yaşam kıyısını meydana getirmiştir. Bu yüzden de aynen iç uzamda olduğu gibi dış uzamda da herhangi bir sınır

söz konusu olamaz onun için. İndirgemeci, ayrıştırıcı görüşü alabildiğine reddeder ve yalnızca ama yalnızca var oluşu oynar kendi yatak odası sahnesinde.

Öte yandan Berksoy, odanın içindeki tüm bu ayrıntıların kimi, nereye, nasıl götüreceğiyle de ilgilenmez. Çünkü bir insanın bir başkasına doğru ilerler ya da başkasında, içindeki tüm o eski görüntülerle yürürken, kendi serüvenini, sadece kendi serüvenini yaşayacağını bilir (Levi, 2014, s.19). Oda'nın gizi de aslen bu yürüyüşte gizlidir zaten. Oda'nın, izleyende uyandırdığı hayaller ve imgeler bütünü belki de yolun kendisidir hatta. Yaratmaya ve dahi anlatmaya çalıştığı sanatı, sığınabileceği tek yurdu, tek yuvası bilen bir kadın vardır Bellek Odası'nda. Hikâyesinin hem tanığı, hem izleyicisi, hem anlatıcısı, hem de kahramanı olan bir kadın... Ve yaşadığına, ürettiğine inanmak, inandığı şeyi kendine göstermek için biriktirdiği, sakladığı bir yığın anı... Kozmik oyunlarla çoğaltılan, derinleştirilen, daha doğru bir deyişle de yeniden doğurulan anıların toplamıdır Berksoy'un odası. Anılarsa, yaşamla sanatın birbiri içinde eriyişini muazzam bir berraklıkla yansıtan bütün, devasa bir ayna olarak oradadırlar. Her biri de aynı bütünlüğün parçası olmanın dışında farklı, çok özel çağrışımlarla anlam kazanmışlardır ki bu yüzden zamansızdır oda ya da belki de zaman, olabileceği en doğru yerdedir burada.



Görsel 4.29. *Semiha Berksoy Yatak Odası,*
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Gittiği yolu, gideceği yola dönüştürmesini bilmiş bir sanatçıdır yaşamın içinde Berksoy ve kuşkusuz bu yolun, bu dönüşümün en yalın ispatıdır Bellek Odası. Sanatçının uzun yaşamı boyunca sanatında ve ruhunda nelerin vuku bulduğunu izleyiciye hissettiren işaretlerle doludur içerisi. Hologramdır, holistiktir, disiplinler arasıdır, çok yönlüdür, etkileşimlidir ve tümüyle tabiidir. Giovanni Papini'nin bir öyküsünde, kapının çalınış biçiminden hoşlanmayan birinden söz edilir. Kişi o kadar ilgisizdir ki ayağa bile kalkmaz, hiç de ses çıkarmaz. Hatta yanıt dahi vermez. Sadece, "*Vuruşlar fazla güçsüzdü, benimse çekingenlerle işim yoktu,*" diye söylenir (Gürel, 2015). Hikâyede kapıyı çalan kişinin tam tersidir hayatta Berksoy, bilhassa da sanatta, öyle ki çekincesiz ve sakınımsız, sertçe, kendi tarzınca, üslubunca çalmasını bilmiştir kapıyı daima. Ve her keresinde de ardına dek açılmıştır o kapı. Onun yaratıcılığı asal bir güçten, bedensellik ve resim arasında veya toplamak ve eylem yapmak arasında fark gözetmeyen bir kuvvetten kaynaklanır (Ronte, 2017, s.33). Bu yüzden de hiçbir tokmağa yapışıp kalmamıştır eli, her daim bir başka kapıyı çalmak, yaşamın bir başka aralığından başını uzatıp bakmak istemiştir içeri. Ne var ki yerleşik üsluplara uymayan aktarım dili sebebiyle Türkiye resim sanatı tarihinde ana akım anlatı içinde uzun zaman göz ardı edilmişse de hak ettiği övgüler, bugün yalnız yerel sanat ortamından değil, dünya çapında sanat profesyonelleri tarafından da ifade edilir (Yücel, 2017, s.21). Ve denilir ki; "*Berksoy sanat alanında genelleyiciliğin ve Gesamtkunstwerk'in mükemmel temsilcisidir. Wagner'in rüyası bizzatı Semiha Berksoy'un kendidir.*"

Ulusların, kentlerin belleklerinin yitirtilmeye çalışıldığı bir dönemde Berksoy tüm kişisel tarihini alıp kucaklar ve ömrünün sonuna dek de beraberinde, Bellek Odası'nın içerisinde taşır (Güneş, 2010, s.45). Sanatçının ölümünün ardından, 2003 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu'na alınan "*Semiha Berksoy'un Yatak Odası*" ilerleyen süreçte 100.yıl sergisi kapsamında, kapısıyla-penceresiyle "*Bütün Dünya Odanın İçinde!*" başlığı altında Sermet Çiftler Salonu'na yerleştirilir. Burada, kendisini izleyen gözlere pek çok disiplinin nasıl birbiri içinde eriyebildiğini ve en nihayetinde de bizzat yaşamın kendisi haline dönüşebildiğini "*bir nebze bireysel dünyası ve belleği*" üzerinden uzun uzadıya anlatır Berksoy.

Psikoloji teorisyeni Draaisma; ruhun, zamanı anlamak için bellek organından ve onun mahzeninde sıralanan anı silsilesinden yararlanması gerektiğini savunur ve şöyle der; "*Zamanda kat edilen mesafeler, bu, bellek mahzeninde sıralanan anı zincirinin uzunluğuyla belirlenir*" (Draaisma, 2014, s.87). Buna göre, Berksoy'un dünyevi

zamanda kat ettiği mesafe oldukça etkileyicidir ve ki Bellek Odası, belleğin ölümlülüğünde zımnın var olan geçiciliğe karşı bir meydan okumadır şüphesiz. Berksoy'un en özel bellek yardımcısı ise bütün bir yaşamını adadığı sanatıdır. İçinde her şeyin, diğer her şeyle ilişkili olduğu, ayrımsız ve süreksiz sanatı...



Görsel 4.30. *Semiha Berksoy Yatak Odası'nda...*

Kaynak: www.semihaberksoy.com

Semiha Berksoy, bir asra yaklaşan ömrü boyunca sanat, aşk ve sanat aşkı tutkularını yitirmeyen coşkusuyla taşır. Berksoy, cesaretinden aldığı güç ve özgüvenle ilklerin kadını olmayı başarır. İlk sesli Türk filminde oynayan kadın aktör, Türkiye'nin ilk operasında

söyleyen soprano, Avrupa’da sahneye çıkan ilk Türk kadını, Türkiye’nin ilk profesyonel kadın opera sanatçısı, Gesamtkunstwerk’in zamansız temsilcisi, bedeni dâhil her şeyiyle ilk “külli” sanatçımız olur... Yatak odasında adeta yaşam performansını gerçekleştirir ve bunu yaklaşık 8 saatlik bir film olarak kaydeder. Bireylerin kendi özel alanlarında yaşamsal bir anlam bulma savaşı verdiği bir çağda, holizmin en somut ispatlarından biri olarak karşımıza çıkar. Yaptığı resimler, Türkiye’deki sanat üretimine ilginç ve zengin bir ikonografiyle katkıda bulunur. Öte yandan, kendini tutucu bir toplum içinde “birey olmama” durumundan çıkarıp, yaratıcı bir bireye dönüştürerek, uluslararası modern kadın imgesini teslim etmek ve ülkesinin gelişimine “tümel sanat” kavramıyla katkıda bulunmak isteyen bir kadın olarak var olur (Madra, 2017, s.57).

İster kamera, ister seyirci önünde olsun, Berksoy, daima göz kamaştırıcı bir yanardağ gibi, monologlarını opera parçalarıyla zenginleştirir, anlatırken şarkı söyler, anlatırken resim yapar, hikâyeler yazar, giyinir kuşanır ve kostümünü değiştirir, bütün bunları yaparken de olayın ve oyunun merkezinde yer alan karakterlere ve hatıralara odaklanmaya devam eder. Ve işte tam da bu şekilde kendi varlığının tiyatrosunu sayısız defa, yeni baştan inşa etmiş olur. Bugün, “Bellek Odası”nın etrafında dolaşırken dikkatle kulak kabartırsak, hayatı dopdolu yaşamının ne demek olduğunu çok iyi bilen bir kadının atmaya devam eden nabzını duyabiliriz (Martinez, 2017, s.40).

R. Martinez’in de dediği gibi; dolu dolu yaşamının ne demek olduğunu açıkça anlatır bizlere Berksoy. Hiç bitmeyen, bitmiş gibi görünen fakat günün birinde tekrardan dirilen, yeniden başlayan hikâyeler demektir o. Hakikaten de dikkatle izlenecek olursa, bizleri birçok hikâyeye götüren o eski apartmanın, o eski dairesinin içindeki o eski odanın aydınlığında görülecek çok şey vardır. En azından görebildiğimiz, anlayabildiğimiz kadarıyla... Berksoy’un odası; hayata karşı sanatla direnmenin, kendini, bu büyük savaşımın dünyasında daha kuvvetli duyumsamanın bir başka şeklidir ya da bütün bir yaşama dair parçaları toplamanın, biriktirmenin ve saklamanın en güvenilir yoludur kendince. Bellek Odası, bir yaşamın ta kendisi olarak sanat yapıtının öz bütünlüklü yapısını sağlamlaştıran bir enstalasyondur. Buna karşılık, L. Çalıkoğlu’nun (2017, s.49) da ifade ettiği gibi, sanat, ideolojik bir metot ve uyulması gereken kurallar bütünü olarak gösterildiği sürece Berksoy’u yerleştirebilecek bir zemin bulmak güç iştir. Belki de onun holistik, tümel sanatının bir yere oturması ve gerektiği değeri kazanması için Türk Sanat Eğitimi sisteminin kendi omurgasını yeni baştan inşa etmesi gerekir.



Görsel 4.31. *Semiha Berksoy, Ayaspaşa'daki Evinde...*
Kaynak: www.semihaberksoy.com

Semiha Berksoy, 16 Ağustos 2004 tarihinde, 94 yaşında hayata veda eder ve 17 Ağustos günü de İstanbul Çengelköy Mezarlığı'nda toprağa verilir. Cenaze töreninde, kızı Zeliha Berksoy, annesinin son günlerinde Nâzım Hikmet'in "*Paydos*" isimli şiirini sıkça okuduğunu belirtir ve konuşmasını bu şiirden alıntıladığı şu sözlerle bitirir;

"Paydos..." diyecek bize bir gün tabiat anamız,

"Gülmek, ağlamak bitti çocuğum..."

Ve tekrar uçsuz bucaksız başlayacak;

görmeyen, konuşmayan, düşünmeyen hayat...

Ayrılık yaklaşıyor her gün biraz daha,

güzelim dünya elveda,

ve merhaba kâinat!...

Berksoy'un bizzat kendisi ve odası, yirminci yüzyılda kesinkes holistik, tümel bir sanat eseri olmanın yanı sıra yeni binyıl içindeyse yaratıcı bir modeldir. Sanatçı, giderayak Bellek Odası'nda kameraya aldığı yaşam filmiyle bir başyapıt bırakmak ister ardında ki zaten onun bütün bir ömrü koca bir başyapıttır belki de. Bütün bir yaşamı sanatla anlamlı kılma çabasından öte bir şey değildir gerçekte yaptığı... Bu yüzden de evrensel hologramın en parlak, en ışıklı yansımalarından biridir o. Yaşamın tıpkısı bir sanat ortaya koyar her zaman ve bu bütünlüklü sanatını bir ömür boyu, göğsünde asılı bir kolye misali bedeninde taşır gittiği her yere. Fakat öte yandan her nereye giderse gitsin eninde sonunda yine ülkesine, evine, odasına döner. Yurt dışında kalmak, yaşamak istemez. *"İnsan, kendi evi dururken niçin gidip de komşusunun evinde uyusun?"* diye sorar filminde. *"Bana, asıl kendi ülkemde ihtiyaç vardır..."* diye de ekler. Başkalarının tutsak alan sınırlarından ayrı olarak kendi hür ve dingin dünyasında kendi öz benliğine varır nihayetinde Berksoy. Kendi yaşamını kendi elleriyle yaratır ve korur. Sanatın en kuvvetli aşk olduğuna inanır daima ve kişinin kendini tüm varlığıyla ona teslim etmesi halinde sanatın da insana, onun tüm varlığına kavuşmasına müsaade edeceğini iyi bilir. Yaşamı, olabilecek en derin haliyle yaşar bu nedenle. Bir düşü yaşar gibi değil; et ve kan olarak, tüm varlığıyla... Topraktaki kör solucandan, uçsuz bucaksız Samanuğrusu'na dek, bütün bir kâinatı sanat yoluyla duyumsayarak yaşar.

Ve son olarak; bilimin de dediği gibi; hareket eden varlıklarda zamanın geçişi yavaşlar... Tıpkı Berksoy'un kendisi gibi... Son anına değin sanatı, üretmeyi ve çalışmayı hiç bırakmayan sanatçı, kendi mikro kozmosunda zamanı yavaşlatmış ve dahi tüm yaşamını, tek bir odanın sınırları içinde de olsa mühürlemiştir yerküreye. Ne iyi! Aranan bütün bir sanatsa şayet ya da holizmin somut bir kanıtıysa görülmek istenen, o halde bir dönüp bakmak yeğdir Berksoy'un evrenine. Çünkü halen soluk alıp vermeye devam ediyordur sanatçı orada, birçok sanatı birbirine eklemlediği yaşamak sanatıyla...

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Genel bir yaklaşım biçiminde ele alınabilecek ve ki çeşitli dönemlerde, değişen oranlarda karşılaştığımız holistik anlayış, bu araştırmanın Bulgular ve Yorum kısmında da değinildiği gibi, ülkemizin önemli sanatçılarından biri olan Semiha Berksoy'un tüm işlerinde, bütün bir sanatında, özelde ise “*Bellek Odası*”nda ete kemiğe bürünmüş bir vaziyette büyük bir coşkuyla ve de son derece belirgin bir halde gözler önüne serilir. Bugün, dünya sanatının geldiği noktada, “*Tümel Sanat*” ve “*Sanatta Holizm*” kavramları ciddi bir önem teşkil eder. Berksoy ise sanat yapıtının kendi bütünlüklü yapısını hem yaşamı hem de yatak odası üzerinden sağlamlaştırmış bir sanatçı olarak izlenir. Ne var ki ülkemizde halen yeteri kadar anlaşılabilmiş bir isim değildir kendisi. Öyle ki Berksoy'un bu muazzam holistik sanat üslubu üzerine kaleme alınmış ne bir akademik araştırma ne de bir makale bulunmaktadır. Opera kariyerindeki başarıları zaman zaman birkaç gazete sütununda yer almış ve sanatla ilgili birkaç web sitesi içerisinde kısa yaşam hikâyesine yer verilmiş olsa dahi resimleri, odası ve her şeyi, diğer her şeyle ilişkilendiren yaratım üslubu üzerine pek konuşulmamıştır. Oysa geri planda koyulmayacak denli önemlidir kendisi. Hakkında kaleme alınan ve bir anlamda akademik olarak da nitelendirilebilecek yazıların azlığı üzüntü vericidir. Araştırmanın, Berksoy ile ilgili olan kısmında sıkça benzer isimlerden alıntılar gösteriliyor oluşunun nedeni de budur temelde. Levent Çalıkoğlu, Beral Madra, Fikret Mualla, Derya Yücel, Zeynep Oral, Dikmen Gürün, Melih Güneş Roza Martinez, Dieter Ronte, İlber Ortaylı ve pek tabii kızı Zeliha Berksoy... Semiha Berksoy'un “*yaşamak sanatına*” dair belirli dönemlerde farklı açılardan kaleme alınmış yazılar ne ki sadece bu isimlere aittir.

Hâlbuki ünlü Alman sanat uzmanı D. Ronte; Semiha Berksoy Odası'nın Bonn'da sergilenmesi nedeniyle hazırlanan kitapçık için kaleme aldığı katalog yazısında şu sözlere yer verir;

Semiha Berksoy'un yaratmış olduğu şey, sanatçı ve eser ayrımı gözetmeyen bir tümel sanat eseri (Gesamtkunstwerk), kendi varoluşunun odak noktası. Tümel sanat eseri kavramı günümüzde yeniden bir rol oynayacaksa eğer, o zaman Semiha Berksoy bu sanat düşüncesinin dâhi bir temsilcisidir. Semiha Berksoy, günlük yaşamın ve toplumun kaba güçlerinin karşısında kendi bilinç-ötesi gücünü harekete geçiriyor. Modern bir tartışmanın ortasında neredeyse arkaik bir tutumla yer alıyor... (Ronte,2017).

Tüm yaşamını, içinde yaşayageldiğimiz dünyanın alternatifini olarak, başlı başına başka bir dünyaya dönüştürebilmiş sanatçıların sayısı her daim çok az olmuştur. Ama yaşamını -kendine özgü bir dünyanın yanı sıra- bir de başlı başına, tümel bir sanat eserine dönüştürebilmiş olanlara rastlayabilme olasılığı ise çok daha düşüktür (Cemal, 2014,

s.15). Ne var ki Berksoy, bu kişilerden biri olmayı başarmış ve kendi yaşam yapıtını bu dünyadan ayrılmadan evvel sona erdirebilmiştir. Yeryüzünde yürüdüğü o bir yalabıklık zamanda, bu yürüyüşünü sanat yoluyla uçsuz bucaksız bir bengiliğe dönüştürmüş ve böylelikle de dünyevi yolculuğuna bir anlam kazandırmıştır. Yanı sıra her ne kadar gerektiğince anlaşılabilmiş olmasa da ama yine de Türkiye’deki sanat üretimine oldukça zengin bir anlatımla katkıda bulunmuştur ki bu açıdan ayrıca kıymetlidir. Berksoy’un bütün bir yaşamı ve yaratımı, başlı başına holizmin kendisidir.

Bu bakımdan araştırmanın bu bölümünde geleneksel anlamda bir “Sonuç” sunabilmek güçtür. Zira sanatın ve yaratımın kendi öz varlığı kesin, belirgin, elle tutulur, gözle görülür sonuçları barındırmaz içinde. Buradaki her şey, herkesin zihninde ve ruhunda, dahası bireysel yaşamında başka başka anlamlara ve sonuçlara uzanabilir nihayetinde. Burada bahsi edilebilecek tek sonuç; bugün dünyamızın ve sanatın artık çok daha ağsal bir ortaklığın içinde olduğu gerçeği ve Berksoy’un da bu tümel oluşumu oldukça başarılı bir biçimde temsil ettiğidir. Öte yandan sanat eğitiminin de pek tabii bu hakikatin dışında tutulmaması gereğidir...

Şu noktada yinelemekte fayda var; “*Semiha Berksoy, Bellek Odası*” enstalasyonu örneği, sanatta holistik yaklaşımın prensiplerini tam olarak dillendirmek yahut etkin, pratiğe geçirmeye hazır bir uygulama biçiminde düşünülmemelidir. Buradaki niyet, pek çok disiplinin bir sanatçı tarafından -holistik görüş açısıyla- nasıl bir arada konumlandırılmış olduğunu izlemek ve dahi Bellek Odası örneğini sanat eğitiminde holistik yaklaşım ve tümel sanat çizgisinde değerlendirilmesi gereken bir yapıt olarak sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarına sunmak, dahası önermektir. Söz konusu yapıt üzerinden herkes kendince bir şeyler alımlayabilir ve yine aynı örnek üzerinden kendi pratiğini geliştirebilir elbette. Ya da -daha evvel de belirtildiği gibi- hiç değilse bir başka yöne doğru dönüp bakmış olmakla bile yetinebilir ki bu da az şey değildir şüphesiz.

5.1. Sonuç Yerine...

Tek bir örneğe indirgeyerek açıklamak gerekirse; bugün Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı’nın program ve alan yeterlilikleri en azından birkaç madde açısından holistik ve disiplinler arası yaklaşımların eğitim programı içerisine dâhil edilmesini öngörür. Söz gelimi, program yeterliliklerinde yer alan Madde 7 bizlere şöyle der; “*Öğretme ve öğrenme süreçlerinde disiplinler arası çalışabilme...*” Öte yandan Madde 20 ise şunu söyler;

“Edindiği bilgileri bütüncül bir biçimde kullanarak konu alanı öğrenimine yönelik bütüncül öğretim planı hazırlayabilme...”

Alan yeterliliklerinde bulunan Madde 6 ise farklı bir açıdan yaratıcılığı ön plana alarak, *“Öğrenci, kendini bir birey olarak tanır, yaratıcı ve güçlü yönlerini kullanır, zayıf yönlerini geliştirir...”* der. Bugün, sadece Anadolu Üniversitesi değil, ülkemizdeki diğer üniversitelerin de Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin program profili hemen hemen birbiriyle aynıdır ki program profili bizlere şunu açıklar;

“Görsel sanatlar, insanların birbirlerini kavrayabildikleri çok dilli bir dünyayı paylaşımlarını sağlar. Bu program, bu düşünce doğrultusunda sanat eğitimcisi adaylarının dünyanın bu çok dilli yaklaşımını öğrenmelerini amaçlar. Böylece sanat eğitimi almış olan öğrenciler bütün dünyanın sanatsal ve estetik değerlerini algılayabilirler.”

Bu araştırma, temelde, ülkemizdeki sanat eğitimi profilinin desteklediği sanat eğitimi öğretim etkinlikleri içine dâhil edilebilecek bir olasılık, dahası öneri sunmak amacıyla yazılmıştır. Bu öneriyi sunarken de örnek olarak seçilen yapıt, Bellek Odası’dır. Zira burada evrenin, dünyanın, yaşamın, sanatın ve bireyler arası iletişimin çok dilliliğini destekleyen pek çok öge, pek çok anlam vardır. Berksoy’un yapıtına şöylece bir bakmak bile, sanatta holizmin ve disiplinler arasılığın ne olduğunu kavramak için yeterli olacaktır. Sonrasında, elbette ki, her öğrenci bunu kendi çerçevesinde değerlendirebilir, yeniden ele alabilir ve dilerse, gelecekte kullanacağı bir eğitim pratiği biçimine dönüştürebilir. Ne ki Bellek Odası enstalasyon örneği üzerinden okunabilecek holistik anlamlar şu şekilde özetlenerek maddeleştirilebilir;

- Yapıtta içerik, biçim, anı birliği
- Bütünlüklü bir dünya imgesi, mutlak-tümel bir sanat yapıtı olarak Gesamtkunstwerk evreni
- Bireysel mitoloji yaratma biçim ve süreçleri
- Kendi çevresini, yaşamını ve bellek izlerini sanata dönüştürebilen bir sanatçının müze odası
- Toplayıcılık ve toplanan nesnelerin bireysel mitler bağlamında holistik bir yapıya dönüşümü
- Yaratımda “kendiliğindenlik” olgusu, sembolizm ve ikonografi
- Mekân- birey-ürün buluşması / Sanat-Yaşam pratiği
- Sanatta “tümel” kavramı ve açılımı

Yukarıda belirtilen tüm bu maddeler, sanat eğitimi programının profilini, alan ve program yeterliliğini kapsayıcı bir niteliktedir ki bilhassa belirtilen öngörülerini de destekler durumdadır. Sanatçı ve sanat eğitimcisi adaylarının tasarım ilke ve elemanlarını kullanarak özgün tasarımlar üretmeleri, tasarım ürünlerine estetik yorumlar getirebilme kabiliyetleri, öğretme ve öğrenme süreçlerinde disiplinler arası çalışabilme yetileri, edindikleri bilgileri bütüncül yani diğer bir deyişle holistik açıdan kullanarak alan uygulamalarına yönelik gelişim sağlayabilmeleri ve içinde yaşadıkları gezegenin çok dilli yaklaşımını kavrayabilmeleri açısından Semiha Berksoy ve Bellek Odası yalın, okunmaya müsait bir örnektir, zira buradaki argümanın yapısı açıktır. Bellek Odası enstalasyonu, muazzam bir biçimde sanatın öz benliğinde sahip bulunduğu holistik kimliğe ve tümel varlığa işaret eder. Sanatın çok dilli yapısı, sanatçının belleği üzerinden odadaki imgeler bütününe yansır ve izleyenleri bu kozmik rahmin iç evreninde gezinmeye çağırır. Böylece “*Bellek Odası*”, içerisinde yer alan holistik imge ve anlamların çokluğuyla birlikte bir anlamda sanat eğitiminde disiplinler arası olgusunun konusu haline getirilebilir ve hatta ileriki süreçlerde çok daha derin bir bakışla izlenebilir. Berksoy; kişisel yatak odası üzerinden bireysel evrenini anlatır bizlere. Bunu yaparken de kullandığı holistik üslup vasıtasıyla kendi sanat mikro kozmosunu tasarlar. Bu sebeptendir ki bu mekân; her bakışta yeniden çeşitlenen ve her biri kendine özgü ifadeler, imgeler, hikâyeler ve analogiler içeren holistik bir evren modelidir. Odanın içerisinde yer alan her nesne beraberce ortak bir ruh yaratır ki bu ruh, tek bir tanımla, sanatın ruhudur.

Ve son olarak, benim bir araştırmacı olarak bu çalışmayla vardığım bireysel menzilim ise şudur ki; Muhiddin Abdal’ın sözleriyle ifade etmem gerekirse;

*Bir kılı kırk yardıkları,
Birin köprü kurdukları,
Erenler gösterdikleri,
İnsan nedir dedikleri,
Ayan ve Pinhan nedir;
Canların kalbinde olan inanç nedir,
Erkân nedir;
İşte, şimdi bildim ben...*

Semiha Berksoy’a saygı ve minnetle...

KAYNAKÇA

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition*. Oxford.
- Abudak, M. A. (2010). *Holistik Düşünce*.<https://akillitasarim.wordpress.com/holistik-dusunce> (Erişim tarihi:07.09.2017)
- Akgül, T.Y. (2013). *Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir* (makale). Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Sayı:35. s.7-22.
- Alp, K. Ö. (2015). *Postmodern Paradigmaların Sanat Eğitiminde Yeni Dönüşümleri* (makale). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 6(2). s.74-82 sobild.ankara.edu.tr/index.php/sobild/article/view/740/131 (Erişim tarihi: 29.11.2017)
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler/Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Antmen, A. (2014). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Apa, M. (2015). *Canlılar Dünyası ve Sanat* (makale). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi. Sayı:32.
- Araz, G. (2008). *Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri* (makale). Akdeniz Üniversitesi Sanat Dergisi. Sayı:2. Cilt 1. s:9-16. Antalya. dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000375/0 (Erişim tarihi: 29.09.2017)
- Artun, A. (2003). *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Artut, K. (2001). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Anı Yayıncılık. Ankara.
- Ataman, K. (Yönetmen). (1997). *Semiha B. Unplugged (Belgesel)*. İstanbul.
- Aydoğan, K.E.B. (2010). *“Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği* (yayınlanmış doktora tezi). İstanbul.
- Aykut, A. (2006). *Günümüzde Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılan Yöntemler* (makale). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı:21.s.33-42. dergipark.gov.tr/download/article-file/219358 (Erişim tarihi: 27.02.2018)

- Ayteş, E. ve Bayav, D. (2011). *20.Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar (makale)*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:8. s.35-57. dergipark.ulakbim.gov.tr/sanativetasarim/article/view/5000136964/50001252 (Erişim tarihi:12.09.2017)
- Azıloğlu, K. (2011). *Sanat Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında Kavramsal Sanatın Yansıma Olanakları (yayınlanmış yüksek lisans tezi)*. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı. Konya. <https://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2396/280627/pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 11.08.2017)
- Bağatır, R.D. (2011). *Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları (makale)*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:7. s.23-33. Ankara.
- Barış, A. (2007). *Bir Biçem Analizi: Dışavurum ve Dışavurumun Ayrılmaştırılması*. Artist Modern Dergisi. Sayı:83. s.48-51. İstanbul.
- Berksoy, Z. (2010). *Semiha Berksoy: Bütün Dünya Odamın İçinde*. Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. s. 29-37.
- Berksoy, Z. (2017). (Berksoy, Z. ile Kasım, 2017 de yapılan kişisel iletişim). İstanbul Semiha Berksoy Opera Vakfı.
- Boyancı, E. (1994). *Kavramsal Sanat ve Türkiye'deki Kavramsal Sanat Grup Etkinlikleri (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*. Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Uygulamalı Resim Eğitimi. Ankara.
- Bozdağ, L. (2015). *Kültür Endüstrisi İçinde Sermaye ve Sanatın Patolojik İlişkisi (makale)*. Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi. Sayı:32. Ankara. sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/tr/ (Erişim tarihi: 20.11.2017)
- Bozdurgut, A.Ö. (2012). *Mekânsallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici (makale)*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Sayı:21. Erzurum. dergipark.gov.tr/download/article-file/29041 (Erişim tarihi: 27.09.2017)
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sarmal Yayınevi. İstanbul.
- Cemal, A. (2014). *Semiha Berksoy'un Son Aryası*. Taha Toros Online Arşivi. s.15. earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/42358/001522219006.pdf?sequence=1 (Erişim tarihi: 23.11.2017)

- Çalıkoğlu, L. (2010). *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken: Sanatçılar Üzerine Metinler*.Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Çalıkoğlu, L. (2017). *Aşka İnanmak, Sesi İmgeye Dönüştürmek*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s. 44-49.
- Çekil, C. (2004). *Manifesta 5/İspanya Çağdaş Sanat Bienali (katalog metni)*.
- Çellek, T. (2003). *Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık (makale)*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Pivolka Dergisi. Sayı:8. İstanbul. elyadal.org/pivolka/08/PİVOLKA_08_01.pdf (Erişim tarihi:07.03.2018)
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Dieckmann, F. (2012). *Sanfte Revolution: Richard Wagner im Dresdner Frühling*. Dresdner Hefte. 30 (112). s. 35-46.
- Draaisma, D. (1989). *Een Iconografie van de Ziel*. Vrij Nederland. Boekenbijlage.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (Çev. G.Koca). Metis Yayınları. İstanbul.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ellenberger, H. F. (1970). *The Discovery of the Unconscious*. New York. s. 207-8.
- Erenus, Ö. K. (2014). *Marcel Duchamp Sanatı ve Felsefesi*. Tekhne Yayınları. İstanbul.
- Erinç, S. M. (1995). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Çınardeneme Yayınları. İstanbul.
- Edgü, F. (2017). *Semiha Berksoy: Bir Tansık*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s. 52.
- Eugenie, T. (1982). *A Tale of Two Cities: Alice Aycock’s Large Scale Dis/ Integration of Microelectric Memories*. Arts 56. s. 134-41.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Çev: D. Özcan). Doğu Batı Yayınları. Ankara.
- Ferruhzad, F. (2016). *Yeryüzü Ayetleri*. Can Yayınları. İstanbul.
- Fırıncı, M. (2012). *Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı (makale)*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:10. İzmir.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. Karakalem Kitabevi Yayınları:11. İzmir.
- Gadamer, H. G. (2010). *Sanat Yapıtının Doğruluğu*. (Çev. M. Bal). Heidegger. Doğu Batı Yayınları. Ankara.
- Genç, A. (2007). *Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği (makale)*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/1. İstanbul. dergipark.ulakbim.gov.tr/bujss/article/view/file/5000105786/5000098931(Erişim tarihi: 21.10.2017)
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde ve Başka Biçimde*. (Çev. M. Cedden).Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Güler, Ö.K. (2014). *Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış (makale)*.Mimar Sinan Üniversitesi Tasarım+Kuram Dergisi. Sayı:17. İstanbul.
- Güneş, M. M. (2010). *Ömrümün Efendisi; Ateş Kuşu Semiha Berksoy*.(Ed. D. Gürgün). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- Güneş, M. M. (2010). *“a la Semiha”*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s. 41-49.
- Gürcüm, B. H. Ve Kartal, S. (2017). *Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat (makale)*. İdil Dergisi. Sayı:34. Ankara.
- Gürel, M. (2015). *Bedrûfî'nin Nefesi*. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Gürün, D. (2010). *Ateş Kuşu: Semiha Berksoy*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- Gürün, D. (2017). *“Bir Ateş Kuşu: Semiha Berksoy”*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s.66-67.
- Halıcı, E. (2017). *Orhan Peker ve Türk Resim Sanatındaki Yeri (makale)*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı:38. s.51-68.Erzurum. dergipark.gov.tr/download/article-file/307859 (Erişim tarihi:10.11.2017)
- Hasgüler, S. B. (2013). *Türkiye’de Sanat Üretimi- 1975-2005*.Parşömen Yayıncılık. İstanbul.

- İprişoğlu, N. ve İprişoğlu, M. (2013). *Sanatta Devrim*. Hayalperest Yayınları. İstanbul.
- Kahraman, H.B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Everest Yayınları. İstanbul.
- Kalfa, Z. (2015). *Tolstoy'un Sanat Fikri (makale)*. Hacettepe Sanat Yazıları Dergisi. Sayı:32. Ankara. Sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/15495914720159789544940.pdf (Erişim tarihi: 19.09.2017).
- Kalfa, Z. (2016). *20.Yüzyıl Resim Sanatı ve New York (makale)*. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:10. Eskişehir.
- Kalkan, E.Ö. (2014). *Marcel Duchamp Sanatı ve Felsefesi*. Tekhne Yayınları. İstanbul.
- Kaptanoğlu, S. (1990). *Ayşe Erkmen 1 Seçilmiş Çalışmalar (Katalog Metni)*. Ada Yayınları. İstanbul.
- Karahan, Ç. İ. (2002). *Dada'dan Yeni Dada'ya Oluşum Süreçleri ve Hazır Eşya (makale)*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. Sayı:9. Erzurum. dergipark.gov.tr/download/article-file/28615 (Erişim tarihi: 27.09.2017)
- Karasu, B. (2016). *Narla İncire Gazel*. Metis Yayınları. İstanbul.
- Kayapınar, U. (2016). *Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar (makale)*. Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi. Sayı:18. s.50-73. Antalya.
- Kazancakis, N. (2017). *Çileci*. İstos Yayın:2. İstanbul.
- Kılınç, G. M. ve Reisoğlu, O. O. (2011). *Joseph Beuys ve Bir Evrim Katalizörü Olarak Sanat*. Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi 1.Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu. Ankara. Sempozyum Kataloğu. s. 222-226.
- Klee, P. (2005). *Günlükler, 1898-1918*. (Çev. S. Dilidüzgün).Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı*. (Çev. M. Dünder). Dost Yayınevi. Ankara.
- Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi/Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 179. İstanbul.
- Kosuth, J. (1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı, Sanat Olarak Betik*. Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları. İstanbul.

- Lenoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (Çev. A. Derman). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Lemkow, A.F. (1990). *The Wholeness Principle: Dynamics of Unity Within Science, Religion and Society (article)*. Wheaton, 3, Theosophical Pub. House. 301-308. U.S.A.<https://catalogue.nla.gov.au/Record/1073437> (Erişim tarihi: 04.02.2018)
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamların Görüntüsü/İmgenin Toplumsal İşlevi*.Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Levi, M. (2014). *İstanbul Bir Masaldı*. Doğan Kitap. İstanbul.
- Liotard, J.F. (1983). *Answering the Question: What is Postmodernism/ Innovation and Renovation*. (Çev. R. Durand). Madisson Wisconsin University Press.
- Madra, B. (1993). *Translation (Sergi Kataloğu)*. Maçka Sanat Yayını. İstanbul.
- Madra, B. (2012). *Açık Dergi’de Joseph Kousth ile Konuşma*. acikradio.com.tr/arşiv-icerigi/acik-dergide-joseph-kousthla-soylesi (Erişim tarihi: 12.11.2017)
- Madra, B. (2017). *Ressam Semiha Berksoy*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (2017). (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s. 56-57.
- Mamur, N. (2014). *Post-Modernizmin Sanat Eğitime Yansıma Biçimleri, Görsel Kültür ve Eleştirel Pedagoji (makale)*. Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. (KEFAD). Sayı:2. s. 59-77. Kırşehir.
- Marcuse, H. (2010). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev. A. Yardımlı). İdea Yayınevi. İstanbul.
- Martinez, R. (2010). *Bir Sanat Eseri Olarak Hayat: Semiha Berksoy*. Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. s. 13-15.
- May, R. (1994). *Yaratma Cesareti*. Metis Yayınları. İstanbul-1998.
- Mercan, A. I. (2015). *Sanatta Kişisel Mitoloji ve Minörlük Olgusu (makale)*.Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:16. Ankara.
- Miller, R. (2005). *Bütüncül Eğitimin Felsefi Kaynakları (makale)*. Değerler Eğitimi Dergisi.3(10).s.33-40.
- Müftüoğlu, M. O. (2010). *XIX. Yüzyıl Türk Resim Sanatı ve Biçimsel Sorunları (makale)*. Sanat Dergisi. Sayı:14. s. 95-103.
- Nechvatal, J. (2017). *The Lifespan of Bauhaus Utopianism (makale)*.

- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştirir Denemesi*. (Çev. S. Umran). Birey Yayıncılık. İstanbul.
- Obrist, H. U. (2009). *Semiha Berksoy ile Söyleşi (2003)*. Yayın RES Art Magazine. No:3.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. A. Antmen). Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Oliviera, N. (1994). *Installation Art*. Hudston. London.
- Oliveria, N. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu*. (Çev.O. Akınhay). Akbank Kültür Sanat Yayınları. İstanbul.
- Oral, Z. (2004). *Semiha Berksoy Büyülü Bir Yaratıcıydı (köşe yazısı)* Cumhuriyet Gazetesi Kültür Sanat Eki. İstanbul. s.14. easiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/1148/42362/001522220006.pdf?sequence=18&isAllowed=y (Erişim tarihi: 08.09.2017)
- Ortaylı, İ. (2010). *Semiha Berksoy. Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy. Yapı Kredi Yayınları*. İstanbul. s. 21-27.
- Özcan, M. (2013). *Holistik Bilimin Kökleri, Tarihi, Mahiyeti (makale)*. www.dagarcikturkiyr.com/holistik-bilimin-kokleri-tarihi-ve-mahiyeti-yd-851.html (Erişim tarihi: 27.02.2018)
- Özdemir, A. (2014). *Temel Sanat Eğitiminde Disiplinler Arası Yaklaşım Dayalı Uygulamanın Öğrenci Başarı Düzeyine Etkisi (yayınlanmış doktora tezi)*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Ankara.
- Özlem, K. E. (2014). *Marcel Duchamp Sanatı ve Felsefesi*. Tekhne Yayınları. İstanbul.
- Pelister, O. (2007). *Sanatçı ve Yönetici Kişiliğiyle Yücel Erten (yayınlanmış yüksek lisans tezi)*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı. İzmir.
- Ronte, D. (2010). *Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy. (2003) Yapı Kredi Yayınları*. İstanbul. s. 29.

- Ronte, D. (2017). *Berksoy Mekânı-Kaos Olarak Yaşam-Yapıt veya Bir Sanat Tarihçisinin Altı İlan-ı Aşk*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonne. (2017). (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul. s. 30-37.
- Rossenthal, M. (2003). *Understanding Installation: Art from Duchamp to Holzer*. Prestel: New York.
- Sağır, Ç. (2004). *Sanatçı ile Yapılan Söyleşi*.
- Schapiro, M. (2011). *The Education of Women as Artists*. Helena Reckitt-Peggy Phelam. Phaidon Press. 208-209. London.
- Schubert, G. H. (1808). *Ansichten Von der Nachtseite der Naturwissens-schafts*. Dresden.
- Sclebrügge, V. (1989). “*Topographie*”.s.115-119.
- Semiha Berksoy /Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla* (2010). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Semiha Berksoy Catalogue Raisonne*. (2017). (Editör: D. Yücel). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul.
- Sönmez, N. (2006). *Sanat Hayatı İçerir mi?* Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Sürmeli, K. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata (makale)*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:6.
- Süzen, N. H. (2010). *Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülen Örnekleme (makale)*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı 6. Ankara. s. 147-162.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Şentürk, D.H. (2015). *Sanat Eğitiminde Paradigmatik Kaos: Yeni Kültürel Potansiyellerin Eğitsel Uzlaşım Karakteri ve Direnç Tespitleri (makale)*. OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi. 34(1). s. 165-175.
- Tanpınar, A.H. (2016). *Bütün Şiirleri*. Dergâh Yayınları. İstanbul.
- Taşkesen, O. (2016). *Yerelden Evrensele Sanatta Disiplinler Arası Bir Yaklaşım Uygulaması (makale)*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Sayı:30. s. 15-27. [Erzurum.dergipark.gov.tr/download/article-file/308587](http://erzurum.dergipark.gov.tr/download/article-file/308587) (Erişim tarihi: 24.09.2017)

- Taştan, T. R. (2016). *Hazır Yapım (Ready Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar (makale)*. Yıldız Teknik Üniversitesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communicaiton- TOJDAC*. Sayı 4. İstanbul. s.471-478. www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4110.pdf (Erişim tarihi: 18.10.2017)
- Tolstoy, L. N. (2000). *Sanat Nedir?* (Çev. K. Demirkıran). Şûle Yayınları. İstanbul.
- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Uçar, A. (2014). *Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler (makale)*. Ege Eğitim Dergisi. Sayı 2. Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi. İzmir. s. 416-427 dergipark.ulakbim.gov.tr/eggeefd/article/view/5000084122/5000078221(Erişim-- tarihi: 11.02.2018)
- Uslu, A. (2017). *Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı (makale)*. Sosyoloji Dergisi. İstanbul Üniversitesi.tjs.istanbul-edu.tr/wp-content/uploads/2017/07/37-1.pdf (Erişim tarihi: 23.09.2017)
- Üldes, M. Y. (2010). *Yalnızlığın ve Deliliğin Sanatı (makale)*. Art Brut. Psikeart Dergisi. Sayı:11.s.110-118.[kolajart.com/wp/2014/07/26/meltem-yakin-uldes yalnizligin-ve-deliligin-sanati-art-brut/](http://kolajart.com/wp/2014/07/26/meltem-yakin-uldes-yalnizligin-ve-deliligin-sanati-art-brut/) (Erişim tarihi: 20.09.2017)
- Ünal, B. (2014). *Mekânın Dönüşümü Üzerine Kurgusal Yaklaşımlar (makale)*.Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı:13. Ankara.dergipark.ulakbim.gov.tr/sanativetasarim/article/view/5000136867(Erişim tarihi: 04.10.2017)
- Ünver, E. (2002). *Sanat Eğitimi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara.
- Ünver, E. (2016). *Neden ve Nasıl Sanat Eğitimi (makale)*. İdil Sanat Dergisi. Sayı 23. s.865-878.www.idildergisi.com/makale/pdf/1464607593.pdf.(Erişim tarihi: 13.02.2018)
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekân (yayınlanmış yüksek lisans tezi)*. İTÜ- Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul. <https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/3531> (Erişim tarihi: 04.10.2017)

- Yıldırım, H. (2014). Hologram, Mikrokozmos, Makrokozmos ve Bütüncül (Holistik) EvrenAnlayışı. www.felsefesi.org/hologram-mikrokozmos-makrokozmos-ve-butunculholistik-evren-algilayisi/ (Erişim tarihi: 02.09.2017)
- Yıldız, B. (2016). *Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi (makale)* Art Sanat Dergisi. Sayı:6.s.133-146. İstanbul. dergipark.gov.tr/download/article-file/229864 (Erişim tarihi: 21.04.2017)
- Yılmaz, M. (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ütopya Yayınevi. Ankara.
- Yılmaz, B. (2017). *Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı (makale)*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. Haziran 2017. Sayı 3.
- Yücel, D. (2017). *Sönmez Sanat Ateşinin Pervanesi: Semiha Berksoy*. Semiha Berksoy Catalogue Raisonné. (2017). Galerist Sanat Galerisi A.Ş. İstanbul.
- Weltheim, E. (2010). *Shifting Sounds: Music as a Ritual Transformation*. (Thesis submitted to Victoria University). Australia.
- Werner, A. (1960). *The Sword and the Flame*. Selections from Heinrich Heine's Prose. New York.
- Wertwoert, J. (2015). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys's Oeuvre and Public Image*. E-flux. 6-8.
- Wilber, K. (1995). *Sex, Ecology, Spirituality: The Spirit of Evolution*. Boston. Shambhala.
- Wilson, R. (2010). *"For a Woman Who"*. Ben Yaşardım Aşk ve Sanatla: Semiha Berksoy. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. s. 8-11.

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Ece İrem DİNÇ
Yabancı Dil : İngilizce, Yunanca, İtalyanca
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/ 25.08.1986
E-posta : eceiremdnc@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmiş:

- 2004-2008 Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı/ Resim-İş Öğretmenliği Programı
- 2001-2004 Antalya Güzel Sanatlar Lisesi-Resim Bölümü
- 2014- Maya Kitap (Yazar)
- 2015-2016 Eskişehir Ahenk Özel Eğitim ve Rehabilitasyon Merkezi (Görsel Sanatlar Öğretmenliği)
- 2014-2015 İstanbul Heybeliada Hüseyin Rahmi Gürpınar Çok Programlı Lisesi, Adalar İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü (Sözleşmeli Öğretmenlik)
- 2013-2014 İstanbul Büyükkada 125.Yıl Atatürk Ortaokulu, Adalar İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü (Sözleşmeli Öğretmenlik)
- 2012-2013 İstanbul Kınalıada Mehmetçik İlköğretim Okulu, Adalar İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü (Sözleşmeli Öğretmenlik)
- 2010-2012 İstanbul Kültür Sanat Vakfı- İstanbul Sanat ve Tasarım Bienalleri (Bienal Rehberliği)

Yayınlar ve Sanatsal Faaliyetler:

- 2017-2018 (Uluslararası Kongre Bildiri Metni) “*Gesamtkunstwerk and the Holistic Awareness in Artistic Creation*” İksad, Uluslararası Paris Sanat ve Tasarım Kongresi, Fransa
- 2016 (Deneme Yazısı) “*Madımak*” Lemur Edebiyat Dergisi, Sayı:3
- 2015 (Deneme Yazısı) “*Yurtsuzluktan Emekli Göçebeler: Çiganlar*” Bratstvo i Jedinstvo- Haber Boşnak Gazetesi, Balkanlar
- 2014 (Roman) “*Fülfül Büyüsü*” Maya Kitap, İstanbul

- 2011 (Söyleşi) “*Mitolojik Hikâyelerde Karga Figürü*” Papirüs Edebiyat Dergisi, Mayıs-Haziran Sayısı, İstanbul
- 2009 (Makale) “*Picasso ve Mavi Dönem*” Koridor Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı:9 Bahar, Ankara
- 2009 (Makale) “*Çağdaş Metafizikte Güzel Sorunu*” Koridor Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı:9 Bahar, Ankara

Sergiler:

- 2012 “*Madam Çigano*” Kişisel Resim Sergisi, Beyoğlu Rumeli Han, İstanbul
- 2007-2008 Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Karma Resim Sergisi, Eskişehir

Ödüller:

- 2018 İnönü Üniversitesi, 2018 Yılı Öykü Ödülleri Yarışması, *Birincilik Ödülü*
- 2016 Ankara Yüksek İhtisas Üniversitesi, İbni Sina Öykü Ödülleri Yarışması, *Birincilik Ödülü*
- 2015 İzmir Bornova Belediyesi, 2015 Yılı Homeros Öykü Ödülleri, *Yayınlanmaya Değer Eser Ödülü*
- 2015 Adana Sarıçam Belediyesi, 2014 Yılı Edebiyat Ödülleri, “Deneme Dalı”, *İkincilik Ödülü*
- 2004 Akdeniz Üniversitesi, Organ Bağışı Konulu Afiş Tasarımı Yarışması, *İkincilik Ödülü*

Uluslararası Burslar:

- 2015 Universidad Autonoma de Madrid, Facultad de Filosofia y Letras- Grupos de Investigacion
(*Uluslararası Araştırma Grupları- Seminer Bursu*) İSPANYA
- 2015 Türkiye Milli Eğitim Bakanlığı Avrupa Birliği ve Dış İlişkiler Birimi, Yaz Dönemi Dil Bursu, University of Thessaly, Volos, YUNANİSTAN
- 2009 University of Wroclawska (*Aiesec Yurt Dışı Staj Bursu*) POLONYA

- 2008 University of Art and Design Helsinki, Taik Academy Exchange Programme (*Erasmus Değişim Bursu*) FİNLANDİYA

Kitap ve Yazıların Yayınlandığı Ülkeler:

- Türkiye, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Amerika Birleşik Devletleri, Balkan Ülkeleri

Katılım Sağlanan Fuar ve Organizasyonlar:

- 2017 İstanbul Kadıköy Kitap Fuarı – İmza Etkinliği (Maya Kitap)
- 2016 İstanbul Tüyap Kitap Fuarı- İmza Etkinliği (On8 Yayıncılık)
- 2015 İstanbul Tüyap Kitap Fuarı- İmza Etkinliği (On8 Yayıncılık)